

# PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:

CONHECENDO O DIREITO  
ATRAVÉS DA MÚSICA



Amanda Muniz Oliveira  
Horácio Wanderlei Rodrigues  
Leilane Serratine Grubba



**EDITORA REPENSAR**

**CONSELHO EDITORIAL**

Prof. Dr. Carlos André Birnfeld

Prof. Dr. Felipe Franz Wienke

Prof. Dr. Hector Cury Soares

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues

Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liane Francisca Hüning Pazinato

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sheila Stolz



Amanda Muniz Oliveira

Horácio Wanderlei Rodrigues

Leilane Serratine Grubba

**PESQUISA E EDUCAÇÃO  
JURÍDICA:**

**CONHECENDO O DIREITO  
ATRAVÉS DA MÚSICA**



**Copyright**© 2026 by Editora Repensar  
Projeto livrosparaomundo.com  
Editor Responsável: Mara Vahl  
Projeto Gráfico e Diagramação: Mara Vahl  
Revisão português: os autores  
Revisão Normas Técnicas(ABNT): o autores  
Capa: Horácio Wanderlei Rodrigues/chatGPT

As ideias e opiniões expressas neste livro são de exclusiva responsabilidade dos autores, não refletindo, necessariamente, a opinião desta Editora, que não as aprova, nem reprova.

*É proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, físico ou digital, inclusive quanto às características gráficas e/ou editoriais, sem autorização da editora.*

*Nos termos do projeto @livrosparaomundo.com, desde que mantida a absoluta integralidade da obra, fica excepcionalmente autorizada a reprodução e distribuição em caráter não comercial, em formato digital PDF, sendo permitida, também, independentemente de autorização específica, a inclusão da obra em quaisquer repositórios institucionais, de quaisquer instituições de ensino*

A violação de direitos autorais constitui crime, sujeitando quem praticá-la à sanções penais, busca e apreensão e indenização pelos danos morais e materiais. Todos os direitos desta edição e de reprodução, em formato físico ou digital, reservados à Editora Repensar conforme respectivos termos de cessão e o projeto livrosparaomundo.com.

Amanda Muniz Oliveira

Horácio Wanderlei Rodrigues

Leilane Serratine Grubba

**PESQUISA E EDUCAÇÃO**  
**JURÍDICA:**  
**CONHECENDO O DIREITO**  
**ATRAVÉS DA MÚSICA**

**Pelotas**  
**Editora**  
**REPENSAR**  
**2026**

*O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por meio da concessão de bolsa de produtividade em pesquisa.*

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)**

O48 Oliveira, Amanda Muniz.

Pesquisa e Educação Jurídica: conhecendo o Direito através da música. Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e Leilane Serratine Grubba. - Pelotas: Editora Repensar, 2026

**LIVRO DIGITAL:**

7.300 KB; PDF

ISBN: 978-65-83766-14-4

Inclui Bibliografia

1. Pesquisa Jurídica. 2. Educação Jurídica. 3. Música na educação.

I. Rodrigues, Horácio Wanderlei.

II. Grubba, Leilane Serratine. III. Título.

CDD: 340.071

CDU: 34:37:78

## SUMÁRIO

<b>AUTORES.....</b>	<b>9</b>
<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>NOTAS SOBRE DIREITO, ROCK E SOCIEDADE.....</b>	<b>18</b>
1 INTRODUÇÃO.....	18
2 MÚSICA E INDÚSTRIA CULTURAL.....	22
3 CULTURA DE MASSAS COMO FORMA DE SE COMPREENDER A SOCIEDADE.....	33
4 ROCK E CONTESTAÇÃO.....	46
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	69
<b>DIREITO E POLÍTICA NO CLIP “COWBOY FORA DA LEI”, DE RAUL SEIXAS.....</b>	<b>76</b>
1 INTRODUÇÃO.....	76
2 AUDIOVISÃO: ALGUNS ASPECTOS GERAIS.....	80
3 RAUL SEIXAS: UM <i>COWBOY FORA DA LEI</i> .....	86
4 ANÁLISE DO CLIP <i>COWBOY FORA DA LEI</i> .....	94
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	114
<b>DIREITO À LIBERDADE: RAUL SEIXAS E A SOCIEDADE ALTERNATIVA.....</b>	<b>118</b>
1 INTRODUÇÃO.....	118
2 ROCK, DIREITO E SOCIEDADE.....	122
3 BRASIL DOS ANOS 1970.....	130
4 DIREITO À LIBERDADE NA “SOCIEDADE ALTERNATIVA” DE RAUL SEIXAS.....	140
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS.....	156

**ROCK E DIREITOS HUMANOS: “SYSTEM OF A DOWN” E O GENOCÍDIO ARMÊNIO.....165**

1 INTRODUÇÃO.....	165
2 GENOCÍDIO ARMÊNIO.....	169
3 ROCK: MUITO MAIS QUE UM PRODUTO MUDIÁTICO .....	181
4 <i>SYSTEM OF A DOWN</i> E A QUESTÃO ARMÊNIA.....	190
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
REFERÊNCIAS.....	204

**EFETIVIDADE DOS DIREITOS HUMANOS: UMA CRÍTICA ATRAVÉS DA MÚSICA.....212**

1 INTRODUÇÃO.....	212
2 DIREITOS HUMANOS: A LUTA POR UMA VIDA DIGNA.....	218
3 DIREITO E MÚSICA: UMA APROXIMAÇÃO.....	224
4 RECORTES DA APROXIMAÇÃO ENTRE DIREITOS HUMANOS E MÚSICA.....	231
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	255
REFERÊNCIAS.....	258

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

### AUTORES

#### AMANDA MUNIZ OLIVEIRA

Doutora e Mestra em Direito pela UFSC. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGE/UFJF). Professora Adjunta de Processo Penal na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz Fora. Coordenadora do Contra Legem: Núcleo de Estudos em Direito e Humanidades (UFJF/CNPq).



Membro da Italian Society for Law and Literature, da Rede Brasileira de Direito e Literatura (RDL) e da Graphic Justice Research Alliance (UK). Possui como temas de pesquisa: crítica feminista do Direito com ênfase em Justiça Reprodutiva; os estudos de Direito e Arte (Direito e literatura, Direito e música, law and literature; cultural legal studies; Direito e cultura pop) e as representações da extrema-direita sobre a Universidade e os Direitos Humanos a partir das mídias.

E-mail: [amandai040@gmail.com](mailto:amandai040@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3656942869359698>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9214-6901>

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

## HORÁCIO WANDERLEI RODRIGUES

Doutor e Mestre em Direito pela UFSC. Especialista em Metodologia do Ensino do Direito e graduado em Ciências Jurídicas e Sociais pela UNISC. Estágios de Pós-Doutorado em Filosofia/UNISINOS e em Educação/UFRGS. Professor Permanente do PPGDJS/FURG. Professor Colaborador do PPGD/UPF. Professor Titular (aposentado) do DIR/UFSC.



Sócio fundador do Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito (CONPEDI) e da Associação Brasileira de Ensino do Direito (ABEDi). Membro do Instituto Iberoamericano de Derecho Procesal (IIDP). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Autor, dentre outros, dos livros: *Ciência Jurídica e Pesquisa Orientada pelo Uso* (2025), *Teoria Geral do Processo* (2023, 7 ed.), *Pesquisa Jurídica Aplicada* (2023), *Educação remota em tempos de pandemia* (2022), *Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Direito* (2021, 3 ed.), *Educação Jurídica Ativa* (2021, 2 ed.) e *Diretrizes Curriculares do Curso de Direito* (2021). Atualmente tem como temas centrais de pesquisa: Educação para a Cidadania, Educação Jurídica e Epistemologia e Metodologia da pesquisa.

E-mail: [horaciowr@gmail.com](mailto:horaciowr@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1611197174483443>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2887-5733>

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

**LEILANE SERRATINE GRUBBA**

Doutora e Mestre em Direito pela UFSC; Mestre em Ciências Humanas pela UFFS. Estágio de Pós-Doutorado em Direito na UFSC. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Direito da ATITUS Educação (Mestrado e Doutorado em Direito).



Professora da Escola de Direito (ATITUS Educação). Coordenadora do Centro de Conhecimento em Direito, Democracia e Tecnologia da Atitus. Coordenadora de Extensão da Escola de Direito da Atitus. Pesquisadora da Fundação IMED (Meridional). Coordenadora do Projeto de Pesquisa Biopolítica, Gênero e Direito (CNPq). Membro da Diretoria da Associação Brasileira de Ensino do Direito (ABEDi). Membro da Comissão para a Mulher e da Comissão da Diversidade Sexual e Gênero da OAB Passo Fundo (RS). Atualmente tem como temas centrais de pesquisa: Epistemologia, Direitos Humanos e Estudos de Gênero.

E-mail: [lsgrubba@hotmail.com](mailto:lsgrubba@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2294306082879574>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0303-599X>

## **APRESENTAÇÃO**

Este livro constitui-se como uma coletânea de artigos escritos pelos autores ao longo de diferentes momentos de sua trajetória acadêmica, originalmente publicados em periódicos e obras coletivas, e que agora são reunidos em versão revista, atualizada e articulada. Os textos foram cuidadosamente retrabalhados com o objetivo de assegurar unidade conceitual, coerência interna e diálogo entre os trabalhos, preservando, ao mesmo tempo, a identidade intelectual e o contexto de produção de cada trabalho. O resultado é uma obra que, sem romper com suas origens, consolida um percurso reflexivo comum em torno das relações entre Direito e música, com especial atenção às manifestações do Direito na música.

Nesse contexto, cumpre esclarecer que a forma de composição da obra — fundada na reunião de artigos produzidos em separado e em momentos distintos — pode levar à identificação de conteúdos, argumentos e, em alguns casos, parágrafos substancialmente semelhantes ao longo dos trabalhos. Tal característica

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

decorre de uma opção deliberada dos autores pela preservação da autonomia conceitual e argumentativa de cada texto, considerando que o livro foi concebido para permitir a leitura isolada dos trabalhos, sem prejuízo da compreensão de suas propostas específicas, mesmo quando determinados desenvolvimentos retornam sob perspectivas analíticas diversas.

Ainda no que se refere ao processo de construção do livro, é necessário registrar a utilização de ferramentas de Inteligência Artificial, especificamente o ChatGPT, como recurso auxiliar de revisão textual e organização estrutural. Nos quatro primeiros trabalhos, a IA foi empregada para revisar e ajustar as introduções e as considerações finais, de modo a assegurar que todas apresentassem, de forma minimamente uniforme, os mesmos itens e uma estrutura semelhante. Já no último trabalho, que em relação ao texto original sofreu uma reconfiguração mais profunda — incluindo a supressão integral de uma de suas seções —, a Inteligência Artificial foi utilizada não apenas para revisão, mas também, em pontos específicos, para a reescrita e ampliação do texto, sempre sob orientação, controle crítico e validação final dos autores.

O livro, como um todo, parte de uma inquietação comum a diferentes campos do conhecimento: a

constatação de que o Direito, embora frequentemente tratado como um sistema normativo autossuficiente, constitui-se, na realidade, como uma prática social situada, atravessada por conflitos, valores, linguagens e disputas simbólicas. Longe de se esgotar em textos legais ou decisões judiciais, o fenômeno jurídico manifesta-se no cotidiano social, nas experiências concretas dos sujeitos e nas múltiplas formas pelas quais a sociedade interpreta, aceita, contesta ou ressignifica as normas que a regulam. É a partir dessa premissa que a obra propõe um diálogo entre o Direito e a música, compreendida não apenas como expressão artística, mas como forma de produção cultural capaz de revelar, tensionar e reinterpretar a realidade social em que o Direito emerge e atua.

Ao longo dos trabalhos, o leitor é convidado a deslocar o olhar tradicionalmente voltado para os códigos, as doutrinas e as instituições jurídicas, dirigindo-o também às manifestações culturais que circulam no espaço público e no cotidiano social. A música — em especial aquela produzida em contextos de contestação, crítica e resistência — emerge, nesse percurso, como linguagem privilegiada para a compreensão das percepções sociais sobre o Direito, da experiência concreta da legalidade e das demandas por dignidade, liberdade, igualdade e reconhecimento. Trata-se, portanto, de ampliar o campo de observação do jurídico, incorporando dimensões

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

simbólicas e culturais que frequentemente permanecem à margem das análises jurídicas tradicionais.

A obra não se propõe, em nenhum momento, a construir uma teoria unificada entre Direito e música, tampouco pretende reduzir a análise musical a mero recurso ilustrativo do discurso jurídico. Seu objetivo é mais modesto e, ao mesmo tempo, mais exigente: demonstrar que determinadas produções musicais, situadas em contextos históricos específicos, permitem acessar dimensões do Direito vivo que escapam às abordagens dogmáticas e normativistas. Ao expressar conflitos sociais, denunciar injustiças, criticar o poder instituído e afirmar demandas por dignidade, a música revela-se como espaço privilegiado de observação das tensões que atravessam o campo jurídico.

Nesse sentido, o livro parte do pressuposto de que o Direito e a música se desenvolvem no mesmo campo das relações humanas e, por isso, mantêm entre si uma relação dialética. Se o Direito influencia práticas sociais, valores e formas de organização da vida coletiva, a música, enquanto expressão individual e social, também influencia a maneira como esses valores são vividos, questionados e transformados. A música não apenas reflete a realidade social, mas pode atuar como elemento ativo na formação de consciências, na mobilização

coletiva e na abertura de espaços de crítica e resistência.

Para dar conta dessa proposta, a obra articula referenciais da teoria crítica, dos estudos culturais e da reflexão jurídica contemporânea, valendo-se de análises de letras musicais, contextos históricos e produções audiovisuais. Ao fazê-lo, evidencia que o Direito não apenas regula práticas culturais, mas também é por elas interpelado, questionado e, em certa medida, transformado. A música aparece, assim, como uma das formas pelas quais a sociedade expressa suas percepções sobre o justo e o injusto, sobre a legalidade e a legitimidade, sobre a dignidade e sua negação.

Ao abordar a temática dos Direitos Humanos, o livro afasta-se deliberadamente de uma compreensão meramente normativa ou abstrata, privilegiando uma leitura que os entende como processos históricos de luta por dignidade. Essa perspectiva permite compreender a música como linguagem capaz de expressar experiências de exclusão, opressão e resistência, bem como de evidenciar demandas por acesso a bens materiais e imateriais necessários a uma vida digna. Desse modo, a análise musical não se limita ao plano estético, mas assume relevância jurídica e política ao revelar conflitos e disputas que atravessam a vida social.

Destinado a pesquisadores, docentes, estudantes

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

e a todos aqueles interessados em compreender o Direito para além de seus limites formais, este livro propõe uma travessia — uma ponte — entre campos tradicionalmente separados. Trata-se de uma aposta na potência crítica da cultura e na capacidade da música de iluminar, em suas melodias, letras e contextos, as lutas, contradições e esperanças que marcam a experiência jurídica contemporânea. Ao percorrer essa ponte, o leitor é convidado a repensar o Direito não apenas como sistema de normas, mas como fenômeno vivo, histórico e culturalmente situado.

Horácio Wanderlei Rodrigues  
Florianópolis, outono de 2026

## NOTAS SOBRE DIREITO, ROCK E SOCIEDADE<sup>1</sup>

### 1 INTRODUÇÃO

Mais do que uma fonte de entretenimento e diversão, a música, como produto da subjetividade humana, é capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a praticamente todos os que com ela têm contato. O simples fato de ouvir uma canção, ainda que seu conteúdo não agrade, pode conduzir à sua repetição involuntária, fixando-a na memória sem que se tenha consciência desse processo. Valendo-se da audição, a música alcança o inconsciente de forma direta, constituindo-se como uma linguagem de forte poder comunicativo e simbólico.

---

<sup>1</sup> Versão atualizada do artigo publicado como:  
OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. “Let me sing my rock and roll”: notas sobre direito, rock e sociedade. *Redes – Revista Eletrônica Direito e Sociedade*, Canoas, Unilasalle, v. 6, n. 1, maio 2018. p. 11-31. Disponível em:  
<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/redes/article/view/3408/pdf>.

O artigo publicado originalmente é uma revisão, realizada com a participação de seu orientador, Horácio Wanderlei Rodrigues, do primeiro capítulo da dissertação “*Faça o que tu queres pois é tudo da Lei*”: representações do Direito no rock de Raul Seixas, de autoria de Amanda Muniz de Oliveira.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Essa capacidade de penetração social da música não é aleatória. Não é por acaso que esquecemos a data do aniversário dos avós, mas nos lembramos do telefone da farmácia cantado em um *jingle*; a música, ao associar som, ritmo e repetição, produz efeitos cognitivos duradouros. Do mesmo modo, não é fortuito que regimes autoritários, como a própria Ditadura Militar no Brasil, demonstrem especial incômodo diante das canções — em particular, das canções populares. Por ser acessível, rápida e amplamente difundida, a música veicula mensagens, inspira ideais e permite o contato imediato com determinados pontos de vista, diferentemente de outras produções culturais, como a literatura, que exigem maior tempo e disposição do receptor.

Diante desse cenário, o objeto deste trabalho consiste na análise das relações entre rock e sociedade, compreendendo a música como produção cultural capaz de expressar tensões, conflitos e representações sociais próprias de determinado tempo histórico. O problema que orienta a investigação reside, precisamente, na identificação do potencial analítico do rock para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais, bem como de suas interfaces com o Direito, campo no qual tais abordagens ainda permanecem relativamente pouco exploradas.

O objetivo central do trabalho é demonstrar de que forma rock e sociedade se articulam, evidenciando como essa relação pode constituir uma fonte relevante de investigação para o jurista, no intuito de reestabelecer um diálogo mais consistente entre Direito e Sociedade. De modo complementar, busca-se compreender como as produções musicais refletem e, ao mesmo tempo, influenciam valores, comportamentos e percepções sociais, contribuindo para a formação de imaginários coletivos acerca do poder, da autoridade e da normatividade.

O presente estudo encontra respaldo nos aportes teóricos dos chamados estudos culturais, os quais, longe de se configurarem como uma disciplina específica, constituem, conforme Ana Carolina Escosteguy (2001, p. 156), “uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade”. Em oposição à tradição das Ciências Sociais, que historicamente confinou a cultura a determinados gêneros específicos, os estudos culturais ampliam o horizonte analítico ao incorporar as produções da cultura popular como objetos legítimos de investigação. Como destaca Ortiz (2004, p. 123):

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a discussão

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações [...].

A essa perspectiva tradicional, os estudos culturais se contrapõem ao incorporar o gosto das multidões como elemento relevante de análise. Segundo Marisa Costa, Rosa Silveira e Luis Sommer (2003, p. 36), produções como o cinema, os quadrinhos, a literatura popular, as novelas e os seriados televisivos passam a ser reconhecidas como objetos legítimos de pesquisa. Nessa mesma direção, Storey (apud Escosteguy, 2001, p. 153) sustenta que, a partir da análise dessas produções, “[...] é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade”. Assim, conforme Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 38):

Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de rock, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas.

Do ponto de vista metodológico, o texto adota, portanto, como referencial os estudos culturais,

orientando-se pela análise das produções musicais enquanto práticas simbólicas inseridas em contextos históricos e sociais específicos. Inicialmente, procede-se à discussão sobre a cooptação da música pela chamada indústria cultural, para, em seguida, apontar as razões pelas quais, mesmo enquanto produto de venda, a música pode oferecer perspectivas relevantes para a compreensão da sociedade na qual se insere.

Por fim, analisa-se o contexto de criação e produção do rock, bem como sua vinculação à juventude e aos movimentos de contestação, demonstrando as razões pelas quais o jurista pode se valer desse gênero musical como instrumento analítico para compreender os processos sociais, culturais e simbólicos de determinada época. Com isso, o trabalho busca contribuir para a ampliação do horizonte metodológico do Direito, reafirmando a pertinência de um diálogo crítico com a cultura de massas.

## **2 MÚSICA E INDÚSTRIA CULTURAL**

A *Escola de Frankfurt* é apontada por Douglas Kellner (2001, p. 44) como uma das precursoras dos

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

estudos culturais<sup>2</sup>. Conforme Janine Mogendorff (2012, p. 152), sua história inicia-se em 1923, com a fundação do *Instituto de Pesquisa Social*, vinculado à Universidade de Frankfurt. Diversos foram os autores que contribuíram para a consolidação do Instituto, mais tarde conhecido como Escola de Frankfurt: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse e Walter Benjamin são citados pela autora como os mais conhecidos. Apesar de tratarem sobre temas diversos, estes autores encontravam-se inseridos em um paradigma marxista, cuja principal preocupação era compreender o desenvolvimento das sociedades capitalistas no século XX. Para Mogendorff (2012, p. 152): “o projeto teórico inicial de cunho fortemente marxista deu lugar a um projeto filosófico e político único, ao propor uma teoria crítica que fosse capaz de apreender a sociedade do início do século XX.”

---

<sup>2</sup> Graeme Turner (2005, p. 34) afirma que em 1869 na Inglaterra, Matthew Arnolds já havia realizado duras críticas à *cultura de massa*, contrapondo-a ao declínio da cultura popular tradicional em seu livro *Culture and Anarchy*. O autor aponta ainda a existência de um grupo de autores responsável pela revista *Scrutiny* como pioneiros nas críticas à cultura de massas; tem-se por exemplo a obra *Culture and Environment* de F. R. Leavis e Denys Thompson's, publicada em 1933 e o livro *Fiction and the Reading Public*, de Q. D. Leavis, lançado em 1932. Umberto Eco (1990, p. 36-39) cita ainda Nietzsche, Ortega y Gasset e Dwight MacDonald, como críticos dessa cultura, motivo pelo qual os chama de apocalípticos – como se a cultura de massas fosse um mal escatológico. Porém, conforme Waldenyr Caldas (1999, p. 33) são os autores de Frankfurt quem sistematizam as primeiras análises marxistas do assunto, gerando, assim, grande repercussão.

Em relação à cultura, Kellner (2003, p. 29) cita o trabalho dos *frankfurtianos* Leo Löwenthal, que tratou da literatura popular e Herta Herzog, que se dedicou aos estudos das novelas de rádio. Mas, conforme Marcos Napolitano (2005, p. 21) foi Theodor Adorno, o primeiro a problematizar a música popular, mesmo a partir de um viés negativista, conforme será explanado.

Paulo Arantes (1996, p. 6) nos conta que além de filósofo, Adorno foi sociólogo e compositor e também musicólogo, conforme Waldenyr Caldas (1991, p. 33) sendo que a música é um tema recorrente em vários de seus trabalhos. Segundo Napolitano (2005, p. 23-24), o pensamento adorniano relativo à cultura encontra-se sistematizado na obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita em parceria de Max Horkheimer. No capítulo intitulado *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-138) discorrem de forma mais estruturada sobre o conceito de Indústria Cultural, já abordado em outros trabalhos.

Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-100), existe certa singularidade cultural, moldada por um poder econômico e capaz de submeter o indivíduo ao poder absoluto do capital. Tal fato nem sequer apareceria de modo disfarçado; os autores (1985, p. 100) explicam: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.” Essa cultura mercantilizada e a serviço do poderio econômico forma uma verdadeira indústria, pois gera lucros e rendimentos. Daí a utilização do termo Indústria Cultural: um mercado de venda de *cultura*, nas suas mais diversas manifestações, mas com o intuito de propagar e naturalizar ideologias da classe dominante.

Nesta obra encontram-se os contornos gerais da crítica à Indústria Cultural como um todo; a rádio, o cinema e a televisão são os alvos de Adorno, e uma análise detalhada destas críticas extrapolaria os limites propostos para o presente trabalho. A crítica de Adorno à música popular, especificamente, encontra-se em outros artigos<sup>3</sup>, sendo um dos principais *O fetichismo na música e a regressão da audição*, escrito em resposta a Walter Benjamin<sup>4</sup>, por ocasião de publicação de seu artigo *A obra*

---

<sup>3</sup> Tem-se por exemplo os artigos *Sobre Música Popular*, publicado no Brasil em COHN, Gabriel (org). *Grandes Cientistas sociais*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986; e *Ideias para a sociologia da música*, publicado no Brasil em SCHWARZ, Roberto (trad.). *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. São Paulo: Abril, 1983; bem como o livro ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

<sup>4</sup> Conforme Napolitano (2005, p. 24), a polêmica gerada era desproporcional, já que Walter Benjamin era bolsista no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt e dependia dos pareceres de Adorno para continuar a receber o benefício.

*de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.*

Em seu artigo, Benjamin (1987, p. 166) procura identificar de que forma as mudanças ocorridas nas condições de produção refletiram na cultura. Desta forma, o autor identifica o que chama de reprodutibilidade técnica: uma capacidade de se reproduzir a arte de forma massiva. Essa reprodução técnica possibilitaria a destruição da aura<sup>5</sup> artística, graças à possibilidade de tornar os objetos de arte próximos do sujeito (ou seja, satisfazer um desejo de posse) e ao mesmo tempo superar seu caráter único.

Assim, a arte passa a ser acessível às massas sendo capaz até mesmo de ser humanizada por elas. É que a arte – no caso, Benjamin se refere ao cinema – é consumida como distração. Conforme Benjamin (1987, p. 193) “A massa distraída [...] faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”. Neste mesmo sentido, a arte também seria capaz de desenvolver nas massas certa consciência. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 194)

---

<sup>5</sup> Segundo Benjamin (1987, p. 170), a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde deverão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema.

Em sentido contrário, Adorno (1996, p. 93) recusa a possibilidade de conscientização a partir dos produtos da Indústria Cultural. Em resposta ao texto de Benjamin, o autor (1966, p. 77) trabalha com a ideia de que a música passa a ser objeto de fetiche, ou seja, uma vez *produzida*, passa a ser venerada, como mercadoria. Mas enquanto valor de troca que é, aliena. Adorno (1996, p. 78) explica:

Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor 'fabricou' literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. 'Fabricou' o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada.

Para Adorno (1996, p. 66), o indivíduo consome não a obra de arte, mas o sucesso do artista; o conteúdo passa a ser algo secundário e mesmo a noção de gosto é redefinida: gostar é reconhecer em razão do sucesso/popularidade. Por isso o valor de troca gera uma

alienação: o consumo da música gera um prazer vazio, incapaz de gerar qualquer reflexão. Esse fetichismo é complementado pela *regressão da audição*; perde-se a possibilidade de um conhecimento consciente da música. Nas palavras de Adorno (1996, p. 89):

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes, encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.

Além disso, em sentido contrário ao que defende Walter Benjamin, Adorno (1996, p. 93) ataca a *distração* do ouvinte, ao se referir à *desconcentração*.

A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costumeiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. Só se aprende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. Também nisto há concordância entre os ouvintes e os produtos: a estrutura, que não têm capacidade de seguir, nem sequer lhes é oferecida. (Grifos no original).

Ponto que merece destaque é a observação de Napolitano (2005, p. 26), ao salientar que Adorno ataca não apenas a música ligeira (popular), mas também a música séria (erudita). Inclusive, neste ponto, é necessário esclarecer o que o autor entendia por essas classificações. Em seu texto *Sobre música popular*, Adorno (1986, p. 116) afirma que a diferenciação entre um tipo e outro repousa, sobretudo, na *standardização*, característica típica da música popular. Em termos simplificados, o autor se refere ao fato de que a música popular, diferentemente da erudita, só pode ser concebida a partir de determinados padrões musicais já prontos; a melodia é a mesma em termos de estrutura musical

(lembremo-nos que Adorno era também musicólogo e compositor). A principal consequência dessa estandardização é a de que nada de novo realmente é introduzido, gerando um reconhecimento constante por parte do público, além do que o todo musical passa a ser mais relevância que o detalhe. Assim, Adorno (1986, p. 117) afirma: “O todo é preestabelecido e previamente aceito antes mesmo de começar a real experiência da música.”

Já em relação à música séria, o autor (1986, p. 117) afirma que “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes mas nunca na mera imposição de um sistema musical”. Outros pontos são abordados pelo autor para diferenciar os dois tipos musicais<sup>6</sup>, mas a *estandardização* é o principal deles. Interessante destacar que sua análise vai além do público ou do compositor; dá-se em termos menos subjetivos.

Todavia, para Adorno (1996, p. 73-74), o fetichismo também acomete a música séria:

Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem

---

<sup>6</sup> Adorno (1986, p. 125-146) chega a indicar uma espécie de passo a passo para criação de um *hit*; sua análise inclui, dentre outros elementos, o marketing do artista, a repetição incessante das músicas nas rádios e outros meios de comunicação.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

totalmente de significado real as distinções entre a audição da música 'clássica' oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda; deve-se assegurar ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele.

Embora o rock não seja um ritmo contemporâneo aos tempos de escrita de Adorno, as críticas realizadas à música popular, como um todo, também podem ser aplicadas ao rock e aos gêneros musicais contemporâneos. É lugar comum afirmar que o artista X ou Y é produto da moda; que a música A ou B não possibilita quaisquer reflexões aprofundadas. Mas apesar de seu pessimismo ser preponderante, interessante destacar que Adorno (2002, p. 115) admite certa possibilidade de resistência por parte do público consumidor de cultura. Em seu artigo *Tempo Livre*, originalmente escrito em 1969, o autor (2002, p. 115) nos conta que, na ocasião do casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg, a mídia passou a tratar o ocorrido como um acontecimento de grande importância, inclusive no cenário político. Assim, realizou uma pesquisa empírica, por meio de questionário, no intuito de verificar se o público também compreenderia tal evento como algo relevante. Segundo Adorno (2002, p. 116):

[...] a reação dos espectadores encaixou-se no conhecido esquema que transforma em bem de consumo inclusive as notícias atuais e, quiçá, as políticas. Mas, em nosso questionário, complementamos, para efeito de controle, as perguntas tendentes a conhecer as reações imediatas, com outras orientadas a averiguar que significação política atribuíam os interrogados ao tão alardeado acontecimento. Verificamos que muitos [...] inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência [...] as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios fornecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles.

Concluindo seu pensamento, Adorno (2002, p. 117) afirma que vislumbra nisso uma possibilidade de *emancipação*. Desta forma, apesar de ter tecido críticas contundentes e acertadas a determinados aspectos da indústria cultural, o autor reconhece, ainda que tardiamente<sup>7</sup>, a possibilidade de um *público ativo*.

O trabalho de Adorno foi sucedido por diversos outros. Napolitano (2005, p. 29-38) menciona David

---

<sup>7</sup> Diz-se tardiamente porque justamente no ano de publicação deste texto, Adorno veio a falecer.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Riesman, Will Straw, Richard Middleton e Keith Negus, apenas para citar alguns<sup>8</sup>. Mas é com o *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS)<sup>9</sup>, também conhecido como *Escola de Birmingham*, que a valorização da chamada cultura de massas ganha força, conforme veremos no tópico a seguir.

### 3 CULTURA DE MASSAS COMO FORMA DE SE COMPREENDER A SOCIEDADE

De acordo com Graemer Turner (2005, p. 3) existem diversas tradições relativas aos estudos culturais, como os trabalhos dos sociólogos Pierre Bourdieu e Michel de Certeau, na França, e dos antropólogos James Carey e Clifford Geertz nos Estados Unidos. Apesar disso, escolhemos como expoente de contraposição ao pessimismo adorniano a *Escola de Birmingham*, porque além de possuir um estudo mais sistematizado em relação à cultura da mídia, é nela que surgem, conforme Napolitano (2005, p. 29), estudos relativos às subculturas

---

<sup>8</sup> Eco (1990, p. 43) menciona ainda David Manning White, Arthur Schlesinger, Gilber Seldes, Daniel Bell, Edward Shilds, Eric Larrabee e George Friedman. O autor os chama de críticos integrados, cujo otimismo, todavia não os permitia “ver mais longe que seus adversários ‘apocalípticos’.”

<sup>9</sup> Em português, Centro de Estudos Culturais Britânicos. Tradução nossa.

– dentre os quais se inclui o estudo do rock.

Esclarecida nossa escolha, vejamos como se deu a consolidação dessa escola. Escosteguy (1998, p. 88) nos conta que o centro foi fundado na Inglaterra em 1964, vinculado à Universidade de Birmingham. O sociólogo Richard Hoggart, inspirado nos trabalhos de Raymond Williams e E.P. Thompson, é apontado como fundador e primeiro diretor<sup>10</sup>. Conforme a autora (1998, p. 88), a Escola de Birmingham teria por foco “As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais [...]”.

Entretanto, importante salientar que as linhas de pesquisa, as metodologias utilizadas, e os pensamentos dos pesquisadores componentes do Centro não constituíam uma homogeneidade. O próprio conceito de estudos culturais é variado; para Richard Johnson (1985, p. 5) “Cultural Studies can be defined as an intellectual and

---

<sup>10</sup> Para Escosteguy (1998, p. 88): “[...] são três textos que surgiram nos final dos anos 50 que estabeleceram as bases dos estudos culturais: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the english working-class* (1963)”. Explicar cada um destes textos e o pensamento específico de cada um deste autores foge ao escopo do presente trabalho. Maiores informações podem ser encontradas em: ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos estudos culturais. *Famecos*, p. 87-97, Porto Alegre, nº 9, 1998 e TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristic objects of study.<sup>11</sup> Já para Alan O'Connor (1989, p. 405-406):

Cultural studies is not a science. It is neither organized about a central problematic (or paradigm), as Althusser argued a Science must be (Althusser e Balibar, 1970), nor does it aspire to the almost mathematical goal of semiotics. Neither is it organized as a professional activity of liberal scholarship for its own sake along the lines of the Modern Language Association or other professional associations. The tradition of cultural studies is not one of value-free scholarship but of political commitment. This includes a reflexivity about its own activities that is not exempt from its own kind of scrutiny and analysis<sup>12</sup>.

Stuart Hall, citado por Escosteguy (2001, p. 156), entende que os estudos culturais são:

---

<sup>11</sup> “Os Estudos Culturais podem ser definidos como uma tradição política e intelectual em sua relação com as disciplinas acadêmicas, em termos de paradigma teórico, ou pela característica de seus objetos de estudo”. (Tradução nossa).

<sup>12</sup> “Os Estudos Culturais não são uma ciência. Não são organizados nem no que se refere a uma problemática central (ou um paradigma), como Althusser argumenta que uma ciência deveria ser (Althusser e Balibar, 1970) e nem aspiram os objetivos matemáticos da semiótica. Também não são organizados como uma atividade profissional de ensino liberal para o seu próprio bem, como a Associação de Linguagem Moderna ou outras associações profissionais. A tradição dos estudos culturais não se relaciona a bolsas de estudos sem valor, mas com compromisso político. Isso incluir uma reflexividade sobre as próprias atividades, que não são isentas de seu próprio controle e análise.” (Tradução nossa).

[...] uma área onde diferentes disciplinas interagiam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. [...] não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (Hall et al, 1980:7). É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo um trabalho historicamente determinado.

A heterogeneidade das pesquisas desenvolvidas no Centro é apontada por Turner (2003, p. 65), ao afirmar que:

[...] the relations between media and ideology were investigated through the analysis of signifying systems in texts. Other kinds of work also prospered. Histories of 'everyday life' drew on Thompson's work but also appropriated ethnographic approaches from sociology and anthropology. For some years such interests were focused on subcultures, examining their construction, their relation to their parent and dominant cultures, and their histories of resistance and incorporation. Much of this work examined the rituals and practices that generated meaning and pleasure within precisely that fragment of the cultural field Hoggart had dismissed in *The Uses of Literacy*: urban youth subcultures. Feminist research also benefited from some applications of this subcultural approach, using it to examine aspects of women's cultural subordination. Interaction between research on feminine subcultures and on the ways audiences negotiated their own meanings and pleasures from popular television has provided a platform for revisions of our understanding

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

of 'the feminine' and of television. And concurrent with all this, work on class histories, histories of popular culture, and popular memory also continued.<sup>13</sup>

E justamente por essa pluralidade teórico-metodológica, Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 40) afirmam que:

Os Estudos Culturais disseminaram-se nas artes, nas humanidades, nas ciências sociais e inclusive nas ciências naturais e na tecnologia. Eles prosseguem ancorados nos mais variados campos, e têm se apropriado de teorias e metodologias da antropologia, psicologia, linguística, teoria da arte, crítica literária, filosofia, ciência política, musicologia... Suas pesquisas utilizam-se da etnografia, da análise textual e do discurso, da psicanálise e de tantos outros caminhos investigativos que são inventados para

---

<sup>13</sup> "As relações entre mídia e ideologia foram investigadas através da análise de sistemas de significados nos textos. Outros tipos de trabalho também prosperaram. Histórias do dia a dia, delineadas no trabalho de Thompson, e abordagens etnográficas da sociologia e antropologia também foram apropriadas. Por alguns anos, tais interesses tiveram por foco as subculturas, examinando suas construções, suas relações com suas culturas maternas e dominantes, e suas histórias de resistência e incorporação. Muitos destes trabalhos examinaram os rituais e práticas que geravam sentido e prazer inseridos precisamente no fragmento do campo cultural ignorado por Hoggart em *The Uses of Literacy*: subculturas urbanas jovens. A pesquisa feminista também se beneficiou de algumas aplicações desta abordagem de subculturas, usando-a para examinar aspectos da subordinação cultural das mulheres. A interação entre pesquisas sobre subculturas femininas e sobre as formas como as audiências negociavam seus próprios sentidos e prazeres a partir da televisão forneceram bases para revisões de nossas compreensões sobre 'o feminino' e sobre a televisão. E simultaneamente a tudo isso, os trabalhos sobre histórias de classe, histórias da cultura popular e da memória popular também continuaram." (Tradução nossa).

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

poder compor seus objetos de estudo e corresponder a seus propósitos. Eles percorrem disciplinas e metodologias para dar conta de suas preocupações, motivações e interesses teóricos e políticos.

A diversidade, porém, não impede que os estudos culturais sejam compreendidos como uma unidade teórica. Neste sentido, Turner (2003, p. 9) procura estabelecer uma caracterização geral destes estudos, afirmando: “cultural studies does contain common elements: principles, motivations, preoccupations and theoretical categories.”<sup>14</sup> Para o autor (2003, p. 10), o estruturalismo possui um papel central para a formação da Escola, especialmente no que se refere à teoria da linguagem. Neste sentido, o trabalho de Ferdinand Saussure é apontado como um marco, mas os estudos de Michel Foucault, semiótica, análise textual, marxismo e subjetividade também são entendidos como cruciais<sup>15</sup>. Para Johnson (1985, p. 6), as características principais dos estudos culturais seriam o termo cultura, “as a kind of summation of a history<sup>16</sup>”, de forma a analisar tanto a cultura erudita quanto a chamada cultura de massas, e a interdisciplinaridade. Diz o autor (1983, p. 6):

---

<sup>14</sup> “Os estudos culturais contêm elementos em comum: princípios, motivações, preocupações e categorias teóricas.” (Tradução nossa).

<sup>15</sup> Para maiores informações, checar TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

<sup>16</sup> “Como uma forma de soma histórica” (Tradução nossa).

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Cultural processes do not correspond to the contours of academic knowledge, as they are. No one academic discipline grasps the full complexity (or seriousness) of the study. Cultural studies must needs be interdisciplinary (and sometimes anti-disciplinary) in its tendency<sup>17</sup>.

Visto que os estudos culturais necessitam de uma visão multidisciplinar para que as relações entre cultura, sociedade, política e história sejam compreendidas a partir de tradições diversas, é importante ressaltar o nosso objetivo: evidenciar, ainda que de forma introdutória, as relações entre a cultura popular, “de massa”, e o mundo jurídico.

Como o rock faz parte da subcultura jovem, pertinente verificar o que os autores de Birmingham diziam sobre ele. Intimamente relacionada à recepção da juventude em relação aos novos estilos musicais emergentes – como a música pop e o próprio rock – a teoria das subculturas irá perceber o ouvinte da música popular, dentre elas o rock, como um sujeito ativo – diferentemente da visão de Adorno. Conforme Napolitano (2005, p. 29) Stuart Hall e Paddy Whannel:

---

<sup>17</sup> “Os processos culturais não correspondem aos saberes acadêmicos, como eles são. Nenhuma disciplina acadêmica capta a complexidade (ou seriedade) destes estudos. Os estudos culturais precisam de abordagem interdisciplinar (e às vezes antidisciplinar) em sua tendência.” (Tradução nossa).

desenvolveram o conceito [subculturas], enfatizando os grupos minoritários que se autodenominavam 'geração jovem', identificados como uma 'minorias criativa', questionadores das convenções sociais e da moralidade burguesa [...]. O conceito de 'subcultura' combinava novas atitudes, comportamentos sociais e valores sexuais, ligando este complexo a várias expressões de radicalismo 'anti-establishment' que, por sua vez, estavam diretamente conectadas com o consumo musical, particularmente com o folk, blues e rock music.

Conforme Sônia Pereira (2011, p. 123), é na obra *The Popular Arts*<sup>18</sup>, escrita em parceria, que Hall e Whannel procuram definir um método de análise da cultura popular, em especial a música. Durante o estudo, os autores percebem que há uma diferença entre o uso que o público faz do produto cultural transmitido do uso intencionado pelos produtores, o que revela uma capacidade ativa do indivíduo, até então negligenciada. Para Pereira (2011, p. 123-124):

---

<sup>18</sup> Procuramos ter acesso a essa obra em diversas livrarias, nacionais e estrangeiras, sem sucesso. Também checamos as bibliotecas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), não encontrando a obra. Descobrimos que a biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) continham a obra em seu acervo. Porém, o Empréstimo entre bibliotecas foi negado pelas duas instituições. Como a obra não constitui marco teórico e nem objeto de análise da presente pesquisa, preferimos utilizar escritos de outros autores para mencioná-la, em razão das dificuldades descritas.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Esta noção de agência individual é explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop, entendendo que neste conceito há espaço não só para a música propriamente dita mas também para todos os fenómenos associados, incluindo os concertos, festivais, revistas ou filmes, e sustentando a noção de que nesta interacção se encontra também implícita a construção de um sentido de identidade, oferecido através de um espaço privilegiado onde é, por um lado, permitida a projecção de crenças e emoções pessoais reflectidas no colectivo e, por outro lado, enfatizada a distância em relação à categoria da idade adulta, através das características acentuadamente rebeldes do conjunto de elementos que integram esse sentido de estilo colectivo.

Todavia, Hall e Whannel também não escapam às críticas. De acordo com Pereira (2011, p. 124), os autores ainda estavam “preocupados com a necessidade de procederem a avaliações de carácter qualitativo quanto às características dos diferentes elementos da cultura popular, nomeadamente a música”, revelando “excessivo enfoque na necessidade de produzir juízos de valor e julgamento de gosto, ao invés de avaliarem as reais funções dos fenómenos culturais”. Para Napolitano (2005, p. 30), ao dividirem o público em alienados e críticos há uma repetição do preconceito adorniano para com a capacidade do saber das audiências; além disso, não se pode negar o fato de que a própria indústria cultural

exerce influência no gosto dos ouvintes críticos. Já para Kellner (2003, p. 32-33), sua principal falha é negligenciar as produções eruditas, voltadas a públicos mais elitizados.

Partindo então de uma síntese entre Frankfurt (aqui representada por Adorno) e Birmingham (representada neste trabalho por Stuart Hall e Paddy Whannel), o filósofo Douglas Kellner apresenta importantes contribuições para os estudos culturais. Em sua obra *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Kellner (2003, p. 3) procura estudar “some of the consequences for a society and culture colonized by media culture.<sup>19</sup>” Entendendo por *media culture* ou *cultura da mídia* uma cultura constituída pelos mais diversos meios audiovisuais – TV, cinema, rádio, música, etc. – e impressos – jornais, revistas, quadrinhos, etc. – Kellner (2003, p. 3) não nega o potencial de doutrinação e alienação inerente a tal cultura; todavia, o autor salienta a possibilidade de resistência e ressignificação dos discursos por ela veiculados. Nas palavras de Kellner (2003, p. 03):

[...] audiences may resist the dominant meanings and messages, create their own readings and appropriations of mass-produced culture, and use

---

<sup>19</sup> “Algumas das consequências do domínio da cultura veiculada pela mídia sobre a sociedade e a cultura em geral.” (KELLNER, 2001, p. 11).

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

their culture as resources to empower themselves and to invent their own meanings, identities, and forms of life. Moreover, media culture itself provides resources which individuals can appropriate, or reject, in forming their own identities against dominant models. Media culture thus induces individuals to conform to the established organization of society, but it also provides resources that can empower individuals against that society<sup>20</sup>.

Isto porque Kellner (2003, p. 90) não entende o público como uma massa passiva, que absorve as mensagens veiculadas de uma forma acrítica. Os espectadores seriam, antes, uma “*sphinx*”, ou seja, uma esfinge; os efeitos dos produtos midiáticos no público são imprecisos e inexatos, justamente porque presente a variável humana.

Neste sentido, Kellner (2003, p. 93) entende que a grande preocupação da mídia é o lucro; mas como este depende do consumo por parte dos espectadores, pessoas cujas reações são imprecisas, os produtos midiáticos precisam ser atrativos para o maior número de

---

<sup>20</sup> “[...] o público pode resistir aos seus significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade.” (KELLNER, 2011, p. 11-12).

peças possíveis – ou seja, também precisam ser diversificados em seus conteúdos. Assim, a mídia torna-se um verdadeiro campo de batalha, no qual temas diversos são apresentados a partir de variadas perspectivas. Diz Kellner (2003, p. 93):

[...] cultural texts are not intrinsically ‘conservative’ or ‘liberal’. Rather, many texts try to go both ways to maximize their audiences, while others advance specific ideological positions, but they are often undercut by other aspects of the text. The texts of media culture incorporate a variety of discourses, ideological positions, narrative strategies, image construction, and effects (i.e., cinematic, televisual, musical, and so on) which rarely coalesce into a pure and coherent ideological position. They attempt to provide something for everyone to attract as large an audience as possible and thus often incorporate a wide range of ideological positions. Still, as I have argued, certain media cultural texts advance specific ideological positions which can be ascertained by relating the texts to the political discourses and debates of their era, to other artifacts concerned with similar themes, and to ideological motifs in the culture that are active in a given text<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> “[...] os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como [...] [argumentamos], certos textos dessa cultura propõe pontos de vista ideológicos específicos

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

É por isso que há uma íntima conexão entre mídia e sociedade, sendo que uma exerce influência sobre a outra. Kellner (2003, p. 116) afirma inclusive que é possível “uses history to read [media] texts and [media] texts to read history.”<sup>22</sup>

A possibilidade de se vislumbrar um público não alienado e a necessidade da mídia veicular mensagens diferenciadas aos espectadores tornam os estudos culturais uma fonte valiosa para se analisar as relações entre música popular (produto da mídia) e sociedade e, por que não, entre rock e Direito. Especialmente se levarmos em consideração o fato do rock ter emergido como ritmo de revolta, contestação e manifestação social, tendo chegado ao Brasil pouco antes da instauração da ditadura militar, torna-se relevante compreender suas relações com o contexto da época e suas possíveis visões do mundo jurídico.

Em outras palavras, estudar a relação entre sociedade e cultura popular, é compreender como o Direito é mostrado aos cidadãos e como estes criam uma visão particular do Direito, o que pode fazer com que os

---

que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto.” (KELLNER, 2001, p. 123).

<sup>22</sup> “Usar a história para se ler os textos [midiáticos] e os textos [midiáticos] para se ler história”. (Tradução nossa).

laços entre Direito e comunidade sejam estreitados (no caso de representações positivas, pautadas no Direito como ferramenta de mudança social e de aplicação do justo) ou também enfraquecidos (no caso de representações negativas, quando por exemplo o Direito é apresentado como um instrumento de corrupção e de legitimação de injustiças sociais).

No que se refere ao rock, para compreender as relações entre Direito e sociedade, entretanto, faz-se necessário salientar os contextos de origem do rock, a sua relação com a contracultura e sua chegada ao Brasil.

#### **4 ROCK E CONTESTAÇÃO**

Segundo Paulo Chacon (1995, p. 18) “O rock não é [...] apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais”. Isto porque embora seja um gênero musical, ele possui certas particularidades. Chacon (1995, p. 12) elenca a dança<sup>23</sup>, o

---

<sup>23</sup> Chacon (1995, p. 27) conta que a dança de Elvis Presley, um dos precursores do rock, era considerada tão obscena que em determinado programa de TV, só foi permitido que o filmassem da cintura para cima.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

ato de cantar<sup>24</sup> (independentemente do idioma) e o apelo auditivo<sup>25</sup> como características importantes, mas o que diferencia o rock dos demais estilos musicais seria o seu público. Nas palavras do autor (1995, p. 18):

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se *define* pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...). (Grifos no original).

Neste mesmo sentido, Eric Hobsbawn (2009, p. 18) afirma:

[...] o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma 'juventude' e de

---

<sup>24</sup> Conforme Chacon (1995, p. 13), mesmo aqueles que não sabem o idioma inglês arriscam-se a acompanhar as letras das músicas em alto e bom som.

<sup>25</sup> Para Chacon (1995, p. 13-14), apelo este ligado à sensibilidade, diferentemente da arte visual que possui um apelo mais racional, pois lida com objetividade e existência palpável. Embora discordemos desta afirmação sobre o visual, concordamos que o auditivo se relaciona à sensibilidade e à emoção.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

uma 'cultura jovem' conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas.

A grande interação entre o rock e o seu público, e o possível papel transgressor atribuído ao rock podem ser corroborados a partir de uma breve análise das condições sociais que permitiram a emergência deste ritmo musical. Segundo Chacon (1995, p. 24), o rock originou-se entre as décadas de 50 e 60, a partir três gêneros musicais: a *pop music*, defensora dos valores conservadores de então; o *rhythm and blues*, a vertente negra contestadora que quase exclusivamente deu forma ao rock; e a *country and western music*, que veiculava as mensagens de dor e sofrimento dos camponeses brancos.

Nas palavras de Chacon (1995, p. 26) “embora beba nas três fontes [...] o rock se embriagou mesmo foi de música negra. A pop e a country music impediram que o rock se transformasse apenas na versão branca do ‘rhythm and blues’ e criasse assim sua própria proposta” (Grifos no original). Paulo Carmo, citado por Luciano Alves, (2002, p. 30), informa ainda que o *blues* foi o responsável pela sensualidade do rock, já perceptível na própria nomenclatura do gênero, que é a “união de duas gírias, rock (sacudir) e roll (rolar), com alusão aos movimentos sexuais.”

Tal fato é relevante quando os acontecimentos da

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

época são levados em consideração; conforme Chacon (1995, p. 24-25), o puritanismo americano de 30 e 40 gerados pela Grande Depressão, sucumbiram ao:

[...] impacto moral da guerra. Após seus 37 milhões de mortos, muitos começaram a se perguntar sobre o exato valor da vida e sobre o sentido de se defender um modelo de comportamento que levava milhões ao holocausto. Ora, rejeitar esse modelo não tinha sido sempre esse o comportamento dos negros? Não estariam eles certos? Como não prestar atenção ao som de Muddy Waters, B. B. King, John Lee Hooker, Howlin' Wolf e outros? Claro que nem todo *wasp*<sup>26</sup> tinha essas dúvidas. Mas após a guerra da Coréia (1950-53) a incerteza parece ter aumentado e a vibração negra, sua voz grave e rouca, sua sexualidade transparente e seu som pesado agora alimentado pela guitarra elétrica, tudo isso parecia bem mais atrativo a milhões de jovens, inicialmente americanos mas logo por todo o mundo, que pareciam procurar seu próprio estilo de vida.

A indústria cultural aos moldes adornianos também teve um papel crucial na consolidação do rock. Conforme Alves (2002, p. 31-32), o ritmo teve suas origens fora do mercado, mas foi logo por ele absorvido.

Na medida em que os agentes dessa indústria cultural detectaram a popularidade *rock*, não apenas as gravadoras, mas também o rádio, o cinema e a

---

<sup>26</sup> A sigla *Wasp* significa *White anglo-saxon and protestant*, algo como Anglo-saxão branco e protestante, em tradução livre. Trata-se da sociedade conservadora da época.

televisão foram mobilizados, e em pouco tempo as canções ao mesmo tempo em que sintetizavam aspirações da juventude americana constituíam-se como uma excepcional mercadoria no âmbito do mercado cultural.

Neste sentido Chacon (1995, p. 26) nos conta que foi Alan Freed, um DJ americano, o *pai* do rock. Ele logo percebeu que o gênero musical a surgir seria rentável e consumível por brancos, desde que tivesse o nome trocado. A íntima relação entre *rock and roll* e indústria cultural é apontada por Hobsbawn (2009, p. 17): “a partir de 1955, quando nasceu o rock-and-roll, até 1959, as vendas de disco norte-americanas cresceram 36% a cada ano.” Pertinente a observação do autor (2009, p. 16-17) que afirma:

[...] o rock nunca foi uma música de minoria. O rhythm-and-blues, como foi desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era música folk dos negros urbanos nos anos 1940, quando um milhão e meio de negros deixaram o sul em direção ao norte e aos guetos do oeste. [...] Os adolescentes brancos começaram a comprar discos de rhythm-and-blues (r&b) no início dos anos 1950, tendo descoberto essas músicas em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia sua atenção para a televisão. À primeira vista eles pareciam ser a pequena e atípica minoria que ainda pode ser vista nos locais onde há entretenimento de negros, como os visitantes brancos que vinham aos clubes dos guetos de Chicago. No

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

entanto, assim que a indústria da música percebeu esse mercado em potencial composto de brancos, tornou-se evidente que o rock era o oposto do gosto da minoria. Era a música de toda uma faixa etária.

Todavia, conforme esclarecido no tópico anterior, é preciso lembrar que antes de manipuladora ou fonte única de entretenimento, a mídia e a indústria cultural veiculam seus produtos na tentativa de atrair o maior número de pessoas possíveis. O sucesso do *rock and roll* pode ser explicado pelo fato de agradar uma grande parcela do público da época: a juventude. Conforme Mugiatti (1973, p. 39-40), nos anos 50 o gênero musical não se preocupava em pensar criticamente a sociedade ou a política; o *rock and roll* cantava assuntos juvenis, como o conflito de gerações, a complexidade das relações amorosas, a adrenalina de se dirigir *cadillacs* e estava intimamente relacionado à dança e a sensualidade.

Segundo Mugiatti (1973, p. 42-43), se a década de 1950 permaneceu calada, a década de 60 rompe o silêncio com um grito de revolta: o *rock*. Para Chacon (1995, p. 30-31), os ingleses começavam a se destacar na produção do ritmo, sendo que o surgimento dos *Beatles* e *Rolling Stones* em 1962 foi o grande marco do rock. O autor (1995, p. 31) aponta “a incrível capacidade de representar os valores do seu próprio tempo” e a “genialidade” como os fatores responsáveis pelo sucesso

das duas bandas. Conforme Chacon (1995, p. 32):

Os dois grupos conquistaram o mercado inglês mais ou menos na mesma época: fins de 62 e início de 63. Suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhação nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo, beijos nas fã) que os promotores e produtores deles esperavam. Pode-se dizer que, até o LP *Help!*, em meados de 1965, os dois grupos vinham no embalo do Rock inglês à procura do mercado americano.

Enquanto isso, Chacon (1995, p. 32-33) afirma que nos Estados Unidos havia duas vertentes que serão assimiladas pelo rock: os grupos de música negra, que continuavam com a tradição do blues e da música gospel, e a música folk que passava a se tornar um “elemento nacional de reação à invasão inglesa.” Segundo o autor (1995, p. 33):

Fruto e indício dessa nova confluência de forças, a América (leia-se: os jovens na América) estava mudando, e da contestação, meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock’n’roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie [...] que exigiam novos rumos do Rock.

Diferentemente do *rock and roll*, o rock trás em suas letras um cunho sociopolítico, gerando reflexos significativos na ação política. Mugiatti (1973, p. 14-15)

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

aponta como exemplos a criação da organização clandestina *Weatherman*, inspirados pela música de *Bob Dylan*<sup>27</sup>, e a facção terrorista *Revolution # 9*<sup>28</sup>, inspirados pela música dos *Beatles*. Em 1971 é escrito um documento político sugerindo resistência menos radical, intitulado *New Morning, Changing Wheeler*, também inspirado em *Bob Dylan*. Assim, saliente-se que enquanto o *rock and roll* surge na década de 50, com a marcante característica de ser feito por adultos de idade avançada, o *rock* surge na década de 60, e é produzido de jovens para jovens.

Simultaneamente ao surgimento do *rock*, Roszak (1972, p. 15-51) discorre sobre a emergência de uma chamada *contracultura*: uma cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela então cultura hegemônica, cujo objetivo seria contrapor “aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que por sua vez justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum”, ou seja, a *tecnocracia*.

---

<sup>27</sup> Nome inspirado na música *Subterranean Homesick Blues* (Nostálgico Blues Subterrâneo, em tradução livre), que assim diz: “You don’t need a weather man / To know which way the wind blows” (Você não precisa de um homem do tempo / Para saber em que direção o vento sopra). (Tradução nossa).

<sup>28</sup> A música é uma colagem de sons diversos, incluindo choro de bebê, batida de carro, vozes conversando, tudo seguido do verso “*number nine*”, que aparece sob as técnicas de *fade-in fade-out*.

E um dos principais veículos do pensamento contracultural, conforme Roszak (1972, p. 51) seria “a exuberância juvenil do clube de rock”. Embora o autor (1972, p. 270) não tenha apreço pelo estilo musical, concorda que os grupos de rock são “‘profetas’ da nova geração. [...] Provavelmente a expressão mais vívida e oportuna da rebeldia dos jovens (está) não só nas letras das canções como em todo o estilo gutural e rouquenho do som e da execução”.

Ao abordar a relação entre rock e revolução, Mugiatti (1973, p. 15) afirma:

[...] tudo no panorama da atual cultura americana – e da sua contracultura – conduz essa ligação entre canção e revolução. E, se um capitão do exército americano diz que o rock and roll contribui para o uso de drogas, bem como para a alta incidência de doenças venéreas entre os recrutas, existe também o jovem radical que afirma: O rock não é apenas um hino de guerra, um fundo sonoro como A Marselhesa foi para a Revolução Francesa. Para a nossa geração, o rock é a revolução.

Todavia, é preciso observar esta relação de forma crítica, sob pena de impor ao rock um papel que não lhe cabe. Conforme Mugiatti (1973, p. 19), existe uma mitologia erguida em relação ao rock; isso pode ser exemplificado pela trajetória de *Bob Dylan*, que em início de carreira compunha canções aparentemente

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

engajadas, facilmente assimiladas pelo público em razão do desencanto americano que prevalecia na época. Entretanto, a partir de 1964 ele começa a se afastar da política. Mugiatti (1973, p. 19-20) cita as palavras do próprio cantor sobre o fenômeno:

Olhei em volta de mim e vi todo mundo apontando um dedo acusador para a bomba. Mas esse papo de bomba está ficando chato, porque o que existe de errado vai muito mais fundo do que a própria bomba. O errado é que poucas pessoas são livres. E a maioria fica apegada a coisas que a impedem de falar, por isso as pessoas só fazem acrescentar sua confusão à paranoia geral. Em resumo, quem faz a Bomba e quem usa a Bomba é o próprio homem.

Duramente criticado pela esquerda ortodoxa, sendo apontado mesmo como traidor da contracultura, *Bob Dylan*, de certa forma, amadurece e começa a questionar a mitologia do rock como revolução em si. Pouco a pouco, as dúvidas do cantor passam a assolar os jovens, afinal, como modificar as coisas? Mugiatti (1973, p. 20), cita a única certeza de Dylan “Não se faz uma revolução com canções”.

Com o lançamento do álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band*, dos *Beatles*, a resposta imediata para a mudança concentra-se em expandir a mente. Segundo Mugiatti (1973, p. 21), este álbum sintetiza os temas da contracultura, com destaque para o misticismo oriental e a

psicodelia. A partir deste momento, Mugiatti (1973, p. 22-23) afirma que as opiniões se dividem: de um lado, há aqueles que não acreditam na possibilidade de se construir uma *sociedade alternativa*, porque os indivíduos estão alienados graças à mídia – alienação esta, constantemente denunciada pelos grupos de rock. Por outro lado, há os que acreditam nesta sociedade alternativa como possibilidade real: por meio do rock, haveria um *despertar* consciente e assim os indivíduos poderiam alcançar a libertação. Sobre este suposto *despertar*, Mugiatti (1973, p. 26) cita John Lennon e a maturidade como ele encara a situação, já em 1971: “Afim de contas, as pessoas não são tão para a frente assim: os estudantes não são tão conscientes; são exatamente como as outras pessoas.”

A própria ocorrência do festival *Woodstock*, visto como acontecimento máximo da contracultura, é vista de forma crítica: Mugiatti (1973, p. 27) cita John Sinclair, poeta fundador do grupo radical *White Panther*, que mostra desprezo pelos *hippies* que nada mais fazem a não ser consumir drogas e ouvir músicas. Assim, Mugiatti (1973, p. 29) suscita a seguinte questão: “[...] como colocar a música de rock em sua verdadeira dimensão? Ela não é, como pretende o crítico Stanley Booth apenas um pouco de páprica no jantar nuclear da TV. Mas também não é, como querem muitos radicais da

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

contracultura, a revolução”.

No que se refere ao cenário nacional, Alves (2002, p. 35) afirma:

Foi enquanto mercadoria cultural que [o rock] aportou no Brasil por meio do cinema, que cumpriu importante papel em seu processo de internacionalização, não demorando muito para desencadear práticas culturais. Com grande penetração no país já na época, os filmes hollywoodianos foram os responsáveis pela divulgação dos primeiros ‘rocks’ no país. *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, filme de 1955, é considerado o primeiro a realizar esta divulgação, pois contava em sua trilha sonora com a canção *Rock Around The Clock* do grupo Bill Haley e seus Cometas, um dos destaques do então emergente estilo americano. A rebeldia juvenil contra a sociedade conservadora personificada no cinema em ídolos como James Dean encontrara seu representante musical.

Conforme Alves (2002, p. 36-37), é o sucesso do filme *Sementes da Violência* em território nacional que possibilita a primeira gravação de uma música de *rock and roll* no país. A música *Rock around the clock* de *Bill Haley and his comets*, trilha sonora do filme, foi regravada pela cantora de samba, Nora Ney. Ana Bárbara Pederiva, citada por Alves (2002, p. 37) afirma: “Nora Ney naquele momento não quis fazer uma incursão pelo rock and roll e, sim, quando a Metro Goldwyn Mayer mandou a trilha do filme *Sementes da Violência*, ela era a única artista que

sabia inglês na Rádio Nacional”.

Para Alves (2002, p. 37) a regravação foi uma forma de testar o ritmo que estourava nos Estados Unidos. A recepção foi positiva, e logo as lambretas, topetes e vestidos rodados foram incorporados à cultura jovem brasileira. Tal fato é explicado pelo autor (2002, p. 38-44) como consequência do vínculo econômico entre Estados Unidos e América Latina, especialmente com o início da Guerra Fria e propagação do *American way of life*. O processo de industrialização do país também gerou mudanças no que se refere às relações de trabalho e tempo livre; o consumo e o lazer passam a ser categorias complementares, de forma que o público jovem é também consumidor da indústria cultural. Assim, Alves (2002, p. 44) explica:

[...] uma determinada noção de juventude, tendo como referência uma parcela específica de jovens, acabou sendo tomada e difundida pelos meios de comunicação de massa enquanto sinônimo do ‘ser jovem’, num processo no qual cristalizou-se um modelo de juventude fundamentado em símbolos de alta carga de positividade na sociedade de consumo [...]. É precisamente esta imagem de juventude que acabou sendo associada a partir da indústria cultural ao rock, na seguinte lógica: a música do prazer para a fase do prazer. Conforme já ressaltamos, o rock desde sua origem está vinculado ao prazer e na medida em que sua obtenção passa a ser professada

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

enquanto objetivo da existência juvenil, as canções e os diversos comportamentos a elas associados ganham conotações positivas bem atraentes para estes jovens, na medida em que assumem aspectos de passaportes para o prazer. Posto que os jovens passam a fazer parte de um mercado consumidor, a potencialização do rock enquanto mercadoria cultural busca uma dupla satisfação: comprar um disco do cantor preferido atende a dois desejos, o de consumir e o de participar do mundo do prazer.

É neste cenário que o ritmo alcança o público brasileiro. Para Chacon (1995, p. 35) a chegada do *rock and roll* no país ocorreu tardiamente e apesar de alguns nomes terem alcançado relativo sucesso, como Cely Campello, Erasmo Carlos, Renato e seus blue caps e mesmo Roberto Carlos, “ninguém vai passar [...] de um nível razoável de composição.” É que segundo o autor (1995, p. 35) no Brasil: “Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do *Sgt. Pepper’s*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (*Eu sou Terrível*, p. e.) [...]”

Tal fato é explicado por Napolitano (2007, p. 87-94), pois na década de 60 o ritmo de grande influência no Brasil era a Música Popular Brasileira - MPB, continuação do ritmo Bossa Nova. Popularizada sobretudo pelos programas televisivos, como *O fino da bossa* exibido pela Tv Record, e festivais de canções, que revelaram talentos

como o próprio Raul Seixas, o ritmo prezava pela valorização do povo brasileiro, tendo o nacionalismo como característica marcante. Em 1966, porém, a jovem guarda passa a se apresentar como rival a altura, absorvendo os ritmos do *rock and roll* dos anos 50 e produzindo o *iê-iê-iê*<sup>29</sup>, que conquistou a juventude brasileira. Segundo Napolitano (2007, p. 95):

A euforia pelo espaço conquistado pela MPB nas emissoras de TV se desvanecia, dado o avanço da jovem guarda, vista pelos nacionalistas como a expressão, no campo da cultura, da ‘modernização conservadora’ proporcionada pelo discurso do regime militar. Vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, a jovem guarda passou a ser percebida como ameaça à MPB na virada de 1965 e 1966.

Disseminada sobretudo pelo programa homônimo, também exibido pela Tv Record, a jovem guarda contava com Roberto Carlos, seu principal expoente, ao lado de Wanderléa e Erasmo Carlos. Napolitano (2007, p. 96) constata que os temas das canções variavam entre romantismo e os mesmos do *rock and roll* dos anos 50: “culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua, etc.” Por essas razões, o autor

---

<sup>29</sup> De acordo com Mugiatti (1973, p. 7), o ritmo chega em território nacional sob o nome de *iê-iê-iê*, em referência às canções dos Beatles. Como por exemplo “She loves you – yeah – yeah - yeah”, no refrão da música *She Loves you*, dos Beatles.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

(2007, p. 96) afirma:

A jovem guarda teve sua qualidade questionada e suas ideologias postas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e seu conteúdo padronizado, bem como a ‘alienação’ diante dos dilemas enfrentados pela nação, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados, eram vistos como antítese da MPB. A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem-vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e a outros gêneros ‘autênticos’. Apesar do desprezo inicial, uma realidade logo se impôs: a jovem guarda fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB, mais identificado com a classe média letrada e com maior poder aquisitivo.

No cenário geral, a rivalidade entre jovem guarda e MPB foi tamanha, que representantes da MPB, como Elis Regina e Geraldo Vandré, dentre outros, saíram às ruas em julho de 1967, já no período ditatorial, na passeata que ficou conhecida como *passeata contra as guitarras elétricas*, pois o instrumento seria um símbolo do imperialismo americano. No documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, tem-se o depoimento de Caetano Veloso, um dos artistas da MPB, que era contra a rixa entre MPB e *iê-iê-iê* (28:04 – 28:53):

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

Eu fui contra [a passeata] e a Nara [Leão], ficamos eu e a Nara no hotel Danúbio comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara disse 'Eu tô deprimida. Isso parece uma passeata fascista do Partido Integralista'. E era exatamente o que parecia, entendeu?. [...] Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, fazer... pra mim e pra [Gilberto] Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas.

Em resposta, Napolitano (2007, p. 98) afirma que “a jovem guarda fez publicar na imprensa o impagável ‘Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja’.” O autor (2007, p. 98) cita alguns trechos:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemos com ação. A prova disso é um sem-número de —shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando a vida do pobre e viver distante dele não é nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer – lhes uma ajuda substancial. [...] trata – se de um movimento otimista e não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dos de cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra. [...] Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

geniais. Queremos que o povo cante conosco.

Entre os anos de 67 e 68, porém, tanto a jovem guarda quanto a MPB começam a mostrar sinais de esgotamento, sendo os programas televisivos encerrados. Conforme Napolitano (2007, p. 98), a MPB continuou seus caminhos, se reinventando, enquanto a jovem guarda diluiu-se em canções românticas e no brega dos anos 70. Conforme Chacon (1995, p. 43) é nesta década que o rock, e não o *rock and roll* travestido de *iê-iê-iê*, ganha alguma expressão no país:

Aqui, se recomeçava a aceitar o rock como uma opção. Certo, passáramos a primeira metade da década cantando Apesar de você enquanto bolávamos um meio de derrubar a ditadura, mas o fracasso da guerrilha levou a sociedade civil a *conquistar direitos* de uma maneira menos radical. Por essa brecha entraram Os Mutantes, Raul Seixas e os Secos e Molhados. (Grifos nossos).

Observe-se, portanto, que quando a luta armada, amplamente apoiada pelos artistas e intelectuais de esquerda, mostra-se insuficiente, uma nova forma de contestação e de luta por direitos ganha espaço, especialmente no que se refere ao cenário cultural. O cantor Raul Seixas, por exemplo, era um artista completamente contrário ao regime ditatorial e integralmente favorável à preservação dos direitos e liberdades individuais, mas não pregava a instituição de

um governo de esquerda ou mesmo de uma revolta armada. Sua preocupação precípua era a liberdade, levada pela ditadura. Outros exemplos de oposição e luta por direitos por vias não violentas são Erasmo Carlos, que causa polêmica com a música *Maria Joana*, cujo tema principal é uma apologia à maconha<sup>30</sup> e Secos & Molhados, que utilizavam o apelo visual diferenciado no intuito de se destacarem, além de realizarem críticas contundentes à opressão, em músicas como *Sangue Latino*<sup>31</sup>.

Desta forma, delineado o contexto de surgimento do gênero musical nos Estados Unidos e Brasil, e sua íntima relação com a contracultura, juventude e rebeldia, compreende-se que o rock pode ser utilizado como instrumento de oposição ao *status quo*, veiculando mensagens específicas de grupos que anseiam por mudança, bem como influenciar e ser influenciado pela opinião pública sobre o que é o Direito. Por esta razão, torna-se interessante ao jurista compreender seus discursos; não apenas porque o Direito deve,

---

<sup>30</sup> Trecho da música: “Eu quero Maria Joana / Eu quero Maria Joana / Eu sei (eu sei) / Que na vida tudo passa / O amor (o amor) / Vem como nuvem de fumaça (fumaça)”. Maria Joana é uma alusão ao termo *marijuana*, um dos nomes populares para *maconha*.

<sup>31</sup> Trecho da música: “Minha vida, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu Sangue Latino / Minha alma cativa”. Trata-se de uma denúncia às más condições dos povos latino-americano, de “alma cativa”.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

supostamente, manter a ordem social, mas principalmente porque o Direito deve servir à sociedade – e não o contrário. Se anseios e aflições sociais estão presentes no rock, e se a sociedade está insatisfeita com a prestação jurídica que recebe, antes de aceitar ou rejeitar críticas, o jurista precisa ouvi-las.

### **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como afirmou Raul Seixas, “a arte é o espelho social de uma época, de um momento” (PASSOS, 1990, p. 107). Partindo dessa premissa, este trabalho buscou evidenciar que as produções culturais — eruditas ou populares — constituem expressões historicamente situadas, profundamente vinculadas às condições sociais, políticas e simbólicas de seu tempo. Tal compreensão, amplamente desenvolvida pelos estudos culturais, permite reconhecer que essas produções não são neutras: ao mesmo tempo em que influenciam seus públicos, são por eles influenciadas, refletindo disputas de sentido, valores e visões de mundo presentes na sociedade.

Inicialmente, o trabalho discutiu o papel da música — e, de modo específico, do rock — como forma

privilegiada de comunicação social. Concebido, em seus primórdios, como um ritmo associado à juventude, o rock rapidamente se consolidou como um movimento cultural mais amplo, capaz de articular críticas, inconformismos e demandas por transformação social. Os artistas referidos exemplificam esse deslocamento, ao utilizarem a música como instrumento de contestação e questionamento de valores naturalizados, como o conservadorismo puritano. Ainda que não se configure como uma revolução em sentido estrito, o rock revelou-se um espaço fértil para a emergência de discursos dissonantes, tornando-se objeto relevante para a análise das rupturas, permanências e ambiguidades próprias da modernidade.

Em seguida, o texto situou o debate no âmbito mais amplo das Ciências Sociais e das Humanidades, ressaltando que áreas como Antropologia, História, Literatura e Sociologia já reconhecem, há décadas, o valor heurístico das produções da cultura popular. Livros, filmes, seriados televisivos, bandas de rock, desenhos animados e jogos eletrônicos são compreendidos como documentos sociais capazes de revelar estruturas de poder, conflitos, representações e imaginários coletivos de determinado tempo e sociedade. Nesse sentido, a cultura popular deixa de ser vista como expressão menor ou secundária e passa a ocupar lugar legítimo na produção do conhecimento social.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

No campo do Direito, entretanto, tais abordagens ainda permanecem relativamente marginais. Embora os estudos em Direito e Literatura tenham conquistado certo espaço, observa-se que eles tendem a privilegiar obras do cânone erudito, muitas vezes com reduzida preocupação metodológica. Autores como Shakespeare e Kafka figuram de forma recorrente, enquanto produções contemporâneas da cultura de massa — como *Jogos Vorazes* ou *Guerra dos Tronos*, apesar de suas evidentes potencialidades críticas — são frequentemente desconsideradas, talvez por serem associadas à lógica do entretenimento e do consumo. Essa exclusão se acentua quando se trata de outras formas culturais, como novelas, quadrinhos, desenhos animados e *games*, raramente incorporados às investigações jurídicas.

Diante desse cenário, o trabalho procurou lançar luz sobre a possibilidade de um diálogo consistente entre Direito e cultura de massas, a partir da análise das principais vertentes teóricas que se debruçam sobre esse fenômeno. De um lado, apresentou-se o pessimismo adorniano, que compreende a indústria cultural como mecanismo de alienação e reprodução das ideologias dominantes. De outro, destacou-se a perspectiva dos estudos culturais de Birmingham, que reconhecem nas produções midiáticas espaços legítimos de contestação e resistência. Ao ponderar as limitações de ambas as

abordagens, encontrou-se em Douglas Kellner uma posição intermediária, segundo a qual a cultura de massas é, simultaneamente, campo de conformação e de disputa, alienação e crítica, funcionando como arena na qual se expressam os valores, conflitos e contradições de cada sociedade.

A partir dessas reflexões, buscou-se demonstrar de que forma a música — especialmente o rock — dialoga com essa ambivalência estrutural, influenciando tanto permanências quanto transformações sociais. Para tanto, delinearam-se aspectos centrais da história do rock, em âmbito internacional e nacional, ressaltando suas conexões com a juventude, com movimentos sociais e com processos de contestação política e cultural.

Conclui-se, assim, que o diálogo entre Direito e cultura de massas não apenas é possível, como se mostra epistemologicamente fecundo. Ao considerar as produções culturais como espaços de expressão simbólica das percepções sociais sobre o Direito, torna-se possível compreender como a sociedade interpreta, aceita, questiona ou ressignifica a normatividade jurídica. Nesse sentido, a aproximação entre Direito e música contribui para reestabelecer uma ponte entre o discurso jurídico e a experiência social concreta, ampliando os horizontes analíticos do jurista e reafirmando o caráter

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

cultural e histórico do próprio Direito.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: ARANTES, Paulo Eduardo (org). **Os Pensadores: Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Grandes cientistas sociais: Adorno**. São Paulo. Ática, 1986, p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. Tempo Livre. *In*: ALMEIDA, Jorge M. B. de (org.). **Indústria cultural e sociedade: Theodor Adorno**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 103-116.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99-138.

ALVES, Luciano. **Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo**. 2002. 151 f. Dissertação

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

(Mestrado em História), Universidade Federal de  
Uberlândia, Uberlândia, 2002. Disponível em:  
[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObra  
Form.do?select\\_action=&co\\_obra=18951](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18951). Acesso em:  
19 jan. 2026.

ARANTES, Paulo Eduardo. Vida e obra. *In*: ARANTES,  
Paulo Eduardo (org.). **Os Pensadores**: Adorno. São  
Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 05-11.

BEATLES. She loves you. *In*: **She loves you**. Londres:  
Parlophone, 1963.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua  
reproduzibilidade técnica. *In*: **Magia e técnica, arte e  
política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura.  
Obras Escolhidas – Volume I. São Paulo: Brasiliense,  
1987, p. 165-196.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Brasiliense,  
1995.

CALDAS, Waldenyr. **Cultura de massa e política de  
comunicações**. São Paulo: Global, 1991.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel;  
SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

pedagogia. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, ago. 2003. Disponível em:

[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782003000200004&lng=es&nrm=iso)

[script=sci\\_abstract&pid=S1413-](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782003000200004&lng=es&nrm=iso)

[24782003000200004&lng=es&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782003000200004&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 19 jan. 2026.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ERASMO CARLOS. Maria Joana. Intérprete: Erasmo Carlos. *In*: ERASMO CARLOS. **Carlos, Erasmo**. Rio de Janeiro: Polydor, 1971.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos estudos culturais. *In*: **Famecos**, p. 87-97, Porto Alegre, nº 9, 1998. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3014/2292>

[. Acesso em: 19 jan. 2026.](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3014/2292)

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. *In*: HOHLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 151170.

HOBSBAWN, Eric. **História social do jazz**. São Paulo:

Paz e Terra, 2009.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? *In: Social Text*, p. 38-80, n. 16, 1985. Disponível em: [https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Johnson\\_Richard\\_What\\_is\\_Cultural\\_Studies\\_Anyway.pdf](https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Johnson_Richard_What_is_Cultural_Studies_Anyway.pdf). Acesso em: 19 jan. 2026.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. **Media culture**: culture studies, identity and politics between the modern and the postmodern. New York: Routledge, 2003.

MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu Legado. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, Unisinos, n. XXVI, v. 63, p. 152-159, 2012. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/articloe/view/ver.2012.26.63.05>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MUGIATTI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O'CONNOR, Alan. The Problem of American Cultural Studies. In: **Review and Criticism**, p. 405-413. December, 1989. Disponível em:  
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15295038909366765>. Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. **“Faça o que tu queres pois é tudo da Lei.”** representações do Direito no rock de Raul Seixas. 252p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2016. Disponível em:  
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167804>. Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. “Let me sing my *rock and roll*”: notas sobre direito, rock e sociedade. **Redes – Revista Eletrônica Direito e Sociedade**, Canoas, UnilaSalle, v. 6, n. 1, maio

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

2018. p. 11-31. Disponível em:

<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/redes/article/view/3408/pdf>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 119-127, jun. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/C7ycvjMMTCRVFY99PTFrj3h/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 19 jan. 2026.

PEREIRA, Sônia. Estudos culturais de música popular: uma breve genealogia. **Exedra**, p. 117-133, n. 5, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10343>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SECOS & MOLHADOS. Sangue latino. Intérprete: Secos & Molhados. *In*: SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados**. Rio de Janeiro: Continental, 1973.

SEIXAS, Raul. Let me sing. Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Krig-Ha, Bandolo!** Rio de Janeiro: Philips, 1973.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo, ACCIOLY, Beth. **Uma noite em 67**. [Filme-vídeo]. Produção de Beth Accioly, direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Record

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Entretenimento. 2010, 93 min. Color. Son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5IJe3NaxMNw>. Acesso em: 19 jan. 2026.

TURNER, Graeme. **British cultural studies: an introduction**. New York: Routledge, 2005. Disponível em: [http://www.mccc.edu/~voorhees/dma135/Turner\\_British\\_Cultural\\_Studies\\_An\\_Introduction.pdf](http://www.mccc.edu/~voorhees/dma135/Turner_British_Cultural_Studies_An_Introduction.pdf). Acesso em 06 dez. 2015.

## DIREITO E POLÍTICA NO CLIP “COWBOY FORA DA LEI”, DE RAUL SEIXAS <sup>32</sup>

### 1 INTRODUÇÃO

A música, enquanto artefato cultural produzido por e para determinados grupos sociais, não constitui uma produção neutra ou dissociada da realidade histórica e social na qual se insere. Ainda que, à primeira vista, a criação musical possa parecer resultado exclusivo da sensibilidade individual do artista — de seus sentimentos, percepções e formas singulares de relação com o mundo —, ela se configura, simultaneamente, como um produto cultural e como uma forma de comunicação socialmente

<sup>32</sup> Versão atualizada do artigo publicado como:

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. “Eu não sou besta pra tirar onda de herói”: representação do Direito no clip *Cowboy Fora da Lei*, de Raul Seixas, a partir da teoria da audiovisualização. In: ROSAS, Maria Francisca Elgueta; GONZALES, Eric Palma; LUNELLI, Isabella Cristina (org.). Conhecimento, iconografia e ensino do Direito. São Leopoldo, RS: Casa Leiria, 2016. p. 209-233.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Utilizando a teoria da audiovisualização para compreender o Direito e a Política: uma análise do clip *Cowboy fora da lei*, de Raul Seixas. Revista Brasileira de Direito, v. 14, n. 1, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://seer.atitus.edu.br/index.php/revistadedireito/article/view/2309>.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

situada. Nesse sentido, a música opera como linguagem, estruturada por signos, significantes e significados, comunicando-se não apenas por meio da letra, do som, do ritmo e do arranjo, mas também pela performance, pela corporeidade do intérprete e pelos dispositivos visuais que acompanham sua circulação pública.

Compreendida como produto cultural e prática comunicativa, a música estabelece um diálogo direto com seu contexto histórico, político e social, tornando-se fonte relevante de investigação para as diversas Ciências Sociais e as Humanidades. Não por acaso, áreas como História, Antropologia e Sociologia têm recorrido à música como meio privilegiado para a compreensão de processos sociais, conflitos, identidades e formas de resistência simbólica. No campo do Direito, contudo, as possibilidades analíticas abertas pela música — especialmente no que diz respeito às relações entre música, política e normatividade — ainda permanecem relativamente pouco exploradas. Tal lacuna torna-se ainda mais evidente quando se considera a articulação entre letra, melodia e imagem, própria do formato do videoclipe, no qual a dimensão audiovisual potencializa e reconfigura os sentidos originalmente atribuídos à canção.

Nesse contexto, o objeto deste trabalho consiste na análise das relações entre Direito e política a partir da

música articulada à imagem, tomando como referência o videoclipe da canção *Cowboy fora da lei*, de Raul Seixas. O problema que orienta a investigação reside em compreender de que modo os elementos sonoros, visuais e verbais do videoclipe constroem representações específicas do Direito e do poder político em um contexto histórico marcado pela transição democrática brasileira.

O objetivo central da seção é examinar como o Direito e a política se manifestam na música quando articulada à linguagem audiovisual, evidenciando os sentidos produzidos pela interação entre som, palavra e imagem. De modo complementar, busca-se compreender de que forma essas representações dialogam com o contexto social e político dos anos finais da Ditadura Militar, contribuindo para a construção de uma leitura crítica sobre a normatividade jurídica e suas formas de imposição, contestação e ressignificação.

A escolha do videoclipe como objeto de análise justifica-se por sua capacidade de integrar múltiplas linguagens expressivas, ampliando as possibilidades interpretativas da obra musical para além da experiência puramente auditiva. A seleção de Raul Seixas fundamenta-se tanto em sua relevância na história do rock brasileiro quanto em sua postura irreverente e crítica diante das estruturas sociais e políticas do período em que

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

atuou. No caso específico da canção *Cowboy fora da lei*, a justificativa reside, ainda, na presença explícita da palavra “lei”, que remete diretamente ao universo jurídico, bem como no momento de sua produção, em 1985, ano emblemático de esgotamento do regime autoritário e de reconfiguração das expectativas sociais em torno do Direito e da política.

Do ponto de vista metodológico, a seção adota como referencial a teoria da Audiovisão, proposta por Michel Chion, voltada à compreensão das relações entre som, imagem e vídeo. Tal abordagem permite analisar o videoclipe como uma unidade expressiva complexa, na qual os diferentes elementos não se somam de forma mecânica, mas se articulam na produção de sentidos específicos. A partir desse referencial, procede-se, inicialmente, à contextualização do artista, de sua obra e do período histórico em que a canção foi produzida, para, em seguida, desenvolver a análise propriamente dita dos elementos audiovisuais do videoclipe.

Ao articular música, imagem, Direito e política, esta seção busca contribuir para o aprofundamento do diálogo entre o jurídico e as produções culturais contemporâneas. Com isso, pretende-se evidenciar a pertinência do videoclipe como fonte legítima de análise crítica, reafirmando a música como espaço privilegiado de

expressão simbólica das tensões, conflitos e disputas que atravessam a experiência jurídica em contextos históricos determinados.

## 2 AUDIOVISÃO: ALGUNS ASPECTOS GERAIS

Para Chion (1993), embora as obras audiovisuais apresentem o elemento imagem de forma mais notória, não se pode esquecer do elemento som. Para o autor (1993, p. 10), “las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador -su «audio-espectador»- suscitan una actitud perceptiva específica que, en esta obra, proponemos llamar la *audiovisión*.”

Embora sejam um todo completo, Chion (1993) afirma que ainda insiste-se ou em ignorar completamente o elemento som, ou compreender som e imagem como elementos isolados. A *audiovisão*, assim, vai mais a fundo: pretende demonstrar que os significados e as percepções do espectador estão intimamente relacionados aos sons que aparecem nas imagens audiovisuais. Segundo o autor (1993, p. 10), isso ocorre porque “una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; No sé «oye» lo

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

mismo cuando se ve.”

Importante destacar que ao falar em som, Chion (1993) refere-se a toda *banda sonora* componente do vídeo; a música fundo não é sua única preocupação. Ruídos secundários, efeitos sonoros e as vozes também precisam ser objeto de análise, pois também auxiliam no sentido da obra. A preocupação do autor (1993) portanto, é demonstrar como os diversos sons causam impacto nas significações do vídeo, e como o contexto do vídeo também age na percepção dos sons.

A teoria de Chion (1993) pode ser aplicada a diferentes obras audiovisuais, como o cinema, programas de esporte e televisão. Os videoclipes também não são excluídos, mas o autor (1993, p. 128-129) nos alerta: “La imagen no se hace pasar aquí por ingrediente esencial; no presume ya de reina, de protagonista; es el regalo sorpresa, ¡pero qué regalo!”

Porém, embora a imagem não seja a grande protagonista dos videoclipes, sua junção ao som é capaz de produzir efeitos e significados diversos. Diz Chion (1993, p. 129):

Pues en lo que se llama clips, es decir, algo visual colocado sobre una canción, puede encontrarse ciertamente de todo, en los presupuestos y en las calidades, incluso a veces cosas repletas de vida y de invención, en las cuales la expresividad del dibujo

animado se combina con la presencia carnal de la imagen real. Puede entonces inventarse o encontrarse allí todo un arsenal de procedimientos, una alegre retórica de la imagen. Esa es la paradoja de la televisión de imagen facultativa: libera los ojos. Nunca es tan visual la televisión como en esos momentos en que emite clips, cuando la imagen se añade en ella ostensiblemente a una música que ya se bastaba a sí misma.

Chion (1993) desenvolve diversos conceitos e estratégias para se analisar a relação entre som e imagem a partir de uma obra audiovisual. Tendo como ponto de partida o videoclipe *Cowboy fora da lei*, utilizamos os seguintes conceitos:

a) valores adicionados: compreendido por Chion (1993, p. 07) como:

[...] el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen.

b) síncrese: para Chion (1993, p. 56) trata-se da “soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional”. É

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

basicamente a forma como a imagem evoca um som e este evoca a imagem; uma associação realizada imediatamente pelo espectador;

c) consistência da banda sonora: Segundo Chion (1993, p. 145): “Puede llamarse consistencia de la banda sonora a la manera en que los diferentes elementos sonoros — voces, música, ruidos — están más o menos incluidos en una misma pasta global, una textura o, por el contrario, oídos cada uno por separado de manera muy legible”. Para o autor (1993, p. 145) as funções da consistência seriam:

— de un equilibrio general de los niveles, en los que éstos se combaten y luchan por acceder a la inteligibilidad,

— de la mayor o menor presencia de una reverberación, que puede hacer borrosos los contornos sonoros y fabricar una especie de sustancia blanda y unificadora, que enlace los sonidos entre sí.

— de los fenómenos de máscara, ligados a la coexistencia de diferentes sonidos en los mismos registros de frecuencias.

Conforme Chion (1993, p. 147), as perguntas “— ¿Qué veo de lo que oigo? — ¿Qué oigo de lo que veo?” seriam cruciais para compreender essas relações;

d) sons no vazio: quando a imagem está presente,

mas o som, ausente; e

- e) imagens negativas: quando o som está presente, mas a imagem, ausente.

Ainda a partir do videoclipe escolhido, utilizaremos no tópico seguinte duas estratégias. A primeira é o *Procedimento de observação* do qual fazem parte: (a) *método dos ocultadores*, que consiste em assistir o vídeo a ser estudado várias vezes, sem áudio e sem imagens, para depois comparar tais percepções com aquelas que se obtém assistindo o vídeo integrado (com som e com imagem); e (b) *matrimônio forçado*, que seria exibir as imagens, sem áudio, sobrepostas por diferentes sons; seria este procedimento o responsável por expor os valores adicionados e as *síncreses*.

A segunda estratégia a ser aplicada será o *esboço de um questionário modelo*. Chion (1993) recomenda realizar uma espécie de questionário, de forma a identificar as relações entre som e imagem. Para o autor, (1993, p. 145) perguntas como “¿hay palabras? ¿Música? ¿Ruidos? ¿Cuál es dominante y se destaca? ¿En qué lugar?” podem auxiliar na: (a) *busca de dominâncias e descrição de conjuntos*: questionando-se os tipos de som que aparecem no vídeo, como vozes, ruídos, ou músicas, é possível caracterizar o aspecto geral do som e a consistência de toda a banda sonora; (b) *localização de*

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

*pontos de sincronização importante*, providos de sentido e efeito; e (c) *comparação*, ou seja, a forma como som e imagem interagem para criar ou reforçar novos sentidos e representações. Isso auxilia na percepção do tempo, da distância, da matéria e mesmo da definição. Nas palavras de Chion (1993, p. 146)

Por ejemplo, en el plano de la velocidad: el sonido y la imagen pueden tener velocidades contrastadas, y esta diferencia crear una sutil complementariedad de ritmo. Lo mismo sobre la cuestión de la materia y de la definición: un sonido duro y cargado de detalles puede combinarse con una imagen parcialmente difuminada e imprecisa, o a la inversa, lo que produce siempre un efecto interesante. Naturalmente, esta comparación no puede hacerse sino observando los dos elementos, sonoro y visual, de modo disociado, por el método de los ocultadores. Por otra parte, es interesante ver cómo cada elemento asume su parte figurativa y narrativa y cómo ambos se completan, se contradicen o son redundantes en este plano. Por ejemplo, en la cuestión de la distancia y de las escalas, estando el personaje lejos en la imagen y su voz próxima, o al revés. La imagen puede estar poblada de detalles narrativos y el sonido ser parco en sonorizaciones, o a la inversa: una imagen vacía y un sonido copioso. La combinación contrastada de los dos tiene, generalmente, un poder evocador y expresivo más fuerte, pero, de nuevo, no se percibirá conscientemente como tal.

Importante mencionar ainda a possibilidade de se analisar a relação entre som e imagem a partir da

comparação técnica (a forma como os movimentos de câmera se integram aos sons). Determinados estes conceitos e estratégias, necessário contextualizar Raul Seixas e sua música.

### **3 RAUL SEIXAS: UM COWBOY FORA DA LEI**

Cantor, compositor e produtor musical, Raul Seixas, conforme Passos (1990), nasceu em Salvador, Bahia, no ano de 1945. Filho de uma tradicional família de classe média, o artista cresceu em um ambiente austero, sendo habituado desde cedo à literatura, o que o levou a ambicionar tornar-se escritor e filósofo - queria escrever um tratado de metafísica. Passos (1990) narra que em 1957 a família mudou-se de endereço, passando a ter por vizinho, o consulado norte-americano. Assim, Raul tornou-se amigo das crianças estrangeiras, passando, aos poucos, a conhecer e a amar os clássicos do *rock'n roll* que emergiam naquela época.

Segundo Passos (1990), Raul se tornou um grande admirador do rock americano, criando o grupo *The Panthers* e fazendo apresentações no Cinema Roma, em Salvador. Importante ressaltar que naquela época, o rock era malvisto pela sociedade, sendo considerado música

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

de empregadas e caminhoneiros; a média e alta sociedade ouviam bossa-nova, expressando seu nacionalismo e considerando os rockeiros verdadeiros *entreguistas*, sem amor à pátria. Passos (1990) narra que, embora o grupo *The Panthers* tenha gravado um álbum, este não obteve êxito, o que fez com que Raul se tornasse, mais tarde, produtor musical. Nessa nova profissão, o artista teve a aprendizagem base para se deslançar, alguns anos mais tarde, como o grande nome do rock no Brasil.

Passos (1990) narra que Raul Seixas, em plena ditadura militar, foi defensor ferrenho do Direito à liberdade e da autonomia da vontade, cantando de forma clara "Faça o que tu queres pois é tudo da lei<sup>33</sup>" e "Todo homem tem Direito [...] de viver viajar sem passaporte, Direito de pensar de dizer e de escrever, Direito de viver pela sua própria lei, [...] Direito de amar, Como e com quem ele quiser<sup>34</sup>". Como pode se observar, o Direito à liberdade é um tema recorrente na obra de Raul Seixas, podendo ser citados inúmeros exemplos<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Trecho da música *Sociedade Alternativa*, composta em parceria com Paulo Coelho.

<sup>34</sup> Trecho da música *A Lei*, composta por Raul.

<sup>35</sup> Alves (1993) cita, como outros exemplos, a música *Gita*, que conforme Raul, fala do homem e de seu duelo entre o que tentaram fazer com que ele fosse e o que ele realmente é (trecho: "eu sou o tudo e o nada"); *Rockixe*, que refere-se ao indivíduo com vontade intensa, esta sim capaz de conseguir o almejado (trecho: "o que eu quero/ eu vou conseguir"); o *Rock do Diabo*, que

Importante ressaltar que Raul teve, em sua carreira de compositor, parcerias importantes. Dentre elas, Alves (1993) cita o escritor Paulo Coelho, que segundo a autora foi responsável por introduzir conceitos metafísicos nas composições de Raul. Ela (1993) cita ainda a parceria entre Raul e Marcelo Motta, este último responsável por realizar a única tradução para o português da obra do mago inglês, Aleister Crowley, *The Book of Law*, intitulado *Equinócio dos Deuses*, em português, hoje considerado uma obra rara. Marcelo comungava dos ideais da *Lei de Thelema*, base da doutrina de Crowley.

Sobre as ideias pautadas, sobretudo, no direito à liberdade individual do ser, Alves (1993) afirma que tiveram por base os pensamentos do supracitado Crowley, apontado por muitos como satanista<sup>36</sup>. Para Alves (1993), Crowley pregava a íntima relação entre a vontade individual e a magia, sendo que, quando o ser humano fosse apto a seguir a sua verdadeira vontade, poderia alcançar feitos inimagináveis. O mago chegou a escrever, inclusive, um livro esotérico chamado *O Livro da*

---

fala da figura de dois diabos, sendo um a figura demoníaca tradicional propagada pelo cristianismo, e o outro a representação do conhecimento, dentre outras.

<sup>36</sup> Cumpre esclarecer, conforme Alves (1993), que Crowley não era adepto da seita satânica; apenas passou a ser visto como tal, pois recusava-se a seguir uma doutrina imposta, traçando seus próprios caminhos.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

*Lei*, no qual elege como princípio máximo a Lei de *Thelema*<sup>37</sup>, mais tarde cantada por Raul Seixas, "faz o que desejas, será toda a lei."

Todavia, necessário ressaltar, que a obra de Raul Seixas é muito mais filosófica do que mística. "Como sempre fazemos questão de ressaltar, Raul tem sempre muito pouco de Misticismo ou religião (somente 10% de sua obra). E observe-se como é profundamente filosófica uma música como Maluco Beleza ou Metamorfose Ambulante (PASSOS e BUDA; 2000, p. 67)". Em síntese, as ideias disseminadas por Raul Seixas podem assim ser explicadas:

[...] diante da vontade do indivíduo existe a ameaça da 'civilização' que acabou criando leis absolutas que não respeitam a integridade do homem e querem impor uma vontade comum a todos. 'Isso é o mesmo que entrar numa sapataria e mandar o sujeito só vender um tipo de sapato, sem respeitar aqueles que possuem os pés menores. E se o sapato escolhido não cabe em nossos pés, nós somos, de qualquer forma, obrigados a usá-los. E usamos. (ALVES; 1993, p. 45).

Raul era contrário a toda e qualquer imposição à vontade humana; não tinha a ambição de retirar os militares do governo, mas sim de criticar e denunciar a

---

<sup>37</sup> Conforme Passos (1990), *Thelema* é uma palavra grega que significa vontade ou intenção.

falta de liberdade individual presente em todo o sistema.

Compreendidos alguns aspectos gerais relativos à Raul e sua obra, faz-se necessário contextualizar a música a ser analisada. Composta na década de 1980, época da redemocratização nacional, é interessante ressaltar as mudanças políticas que se operavam neste momento.

Segundo Maria Helena Alves (2005, p. 332), é em 1982 que serão realizadas as primeiras eleições diretas desde 1965, abrangendo os cargos de vereador, deputados federais e estaduais, senador, governador e prefeito “(exceto nas capitais de estados e Municípios considerados de interesse da segurança nacional, onde as eleições permaneciam indiretas)”. Lembremo-nos, porém, de que a abertura política era extremamente limitada: uma das limitações lembradas por Fausto (1995, p. 508) era a necessária vinculação do voto aos membros de um mesmo partido, de forma que votos em diferentes partidos acarretaria nulidade.

Além disso, a abertura política encontrava entraves em relação à chamada linha dura do regime militar: Fausto (1995, p. 505) aponta para a ocorrência de diversos atentados terroristas, feitos por militares pertencentes a esta facção. Conforme Alves (2005, p. 335), as disputas internas só foram resolvidas em 1982, quando firmou-se,

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

dentro do exército, o seguinte acordo: “os responsáveis pelos atentados terroristas não seriam processados e julgados; em troca, os setores de linha dura aceitariam a política eleitoral e deixariam de se opor à realização de eleições em novembro de 1982”.

Em 1983, o Partido dos Trabalhadores – PT, une-se a outros partidos de oposição e iniciam o movimento conhecido como *diretas já*, que clamava a possibilidade de eleições diretas também para o cargo de Presidente da República. Conforme Fausto (1995, p. 509):

O movimento pelas diretas foi além das organizações partidárias, convertendo-se em uma quase unanimidade nacional. Milhões de pessoas encheram as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, com um entusiasmo raramente visto na país. A campanha das ‘diretas já’ expressava ao mesmo tempo a vitalidade da manifestação popular e a dificuldade dos partidos para exprimir reivindicações. A população punha todas as suas esperanças nas diretas: a expectativa de uma representação autêntica, mas também a solução de muitos problemas (salário baixo, segurança, inflação) que apenas a eleição direta de um presidente da República não poderia solucionar.

Apesar de todo o clamor popular, a eleição presidencial de 1985 ainda foi realizada por meio do voto

indireto, graças ao controle do legislativo pelo governo, que impossibilitou emenda constitucional sobre o assunto.

Todavia, Fausto (1995, p. 511) afirma que “a escolha do candidato do governo [para a presidência] já não passava em 1984 pela corporação militar, embora os militares tivessem algum peso na decisão.” Desta forma, Paulo Maluf é indicado como candidato pelo governo, enquanto a oposição lança Tancredo Neves.

José Sarney foi escolhido como vice, graças a uma manobra do Partido da Frente Liberal – PFL, que concedeu seu apoio ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, para que juntos fizessem uma oposição mais forte. Conforme Fausto (1995, p. 511), Sarney era visto com restrições, pois atuara junto do governo, sendo eleito como senador pelo Arena (partido do governo), e tornando-se até presidente desse mesmo partido (posteriormente chamado de Partido Democrático Social – PDS). Para Fausto (1995, p. 511):

Seu nome pouco ou nada tinha a ver com a bandeira da democratização levantada pelo PMDB. Mas a Frente Liberal fechou questão em torno de Sarney e o PMDB cedeu. Ninguém poderia imaginar, em 1984, o alcance dessa decisão.

Desta forma, em 1985 Tancredo é eleito presidente por meio do voto indireto. Segundo Fausto (1995, p. 512): “Por caminhos complicados e utilizando-se do sistema

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

eleitoral imposto pelo regime autoritário, a oposição chegava ao poder.”

Entretanto, em 1985, Tancredo adoece e falece em abril do mesmo ano, antes de tomar posse. Sua morte foi tema de diversas especulações e teorias conspiratórias, sendo que alguns acreditam que ele foi, na verdade, assassinado pelos militares, que teriam interesse em tornar Sarney presidente<sup>38</sup>.

É nesse contexto que a canção *Cowboy fora da lei* é composta. Conforme Blank e Santos (2013, p. 09)

A música *Cowboy Fora da Lei* foi escrita por Raul Seixas em 1985, após o final do movimento das Diretas Já. Seguindo a mesma linha de outras músicas anteriormente mencionadas, Raul adicionou à letra de *Cowboy Fora da Lei* uma severa crítica à situação em que o país chegou com a mobilização e situação praticamente de calamidade pública, relembrando o velho oeste americano. A música foi lançada apenas dois anos depois de ser composta, no álbum *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*, que começou a ser produzido pela gravadora Copacabana em 1986, mas devido às internações de Raul para o tratamento contra o alcoolismo, o álbum só ficou pronto em 1987.

Cabe salientar que Raul parecia acreditar na

---

<sup>38</sup> As especulações variam de envenenamento, atentado no dia da missa celebrativa de sua posse, que teria sido acobertado pela Rede Globo, a trabalhos de magia negra.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

hipótese de assassinato em relação a Tancredo Neves, conforme entrevista no *Programa do Bolinha*, em 1987, sobre a música *Cowboy Fora da Lei*: “Tancredo Neves, John Lennon, esse pessoal morre à toa. E eu não quero ser prefeito, não quero ser eleito, porque podem vir com o papo de exterminar a gente, dar um tiro na cabeça da gente.”

Desta forma, a música insere-se na luta contra o regime ditatorial, nos anos que a Ditadura perdia sua força, em um retorno à democracia; o que se percebe, porém, é um Raul cansado, descrente e, sobretudo desconfiado após a repentina morte do presidente eleito. Duras críticas a essa época podem ser encontradas a partir da letra da canção, mas não apenas; o clip da música, que integra som, texto e imagem, também aparece como fonte promissora de análise, conforme demonstraremos no tópico a seguir.

#### **4 ANÁLISE DO CLIP *COWBOY FORA DA LEI***

Antes de nos atermos ao videoclipe, é necessário compreender o título da canção. Conforme Blank e Santos (2013, p. 10):

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

O título da canção remete a um *cowboy*, figura que lembra os vaqueiros americanos que habitavam o velho oeste e eram conhecidos justamente por descumprirem as leis e serem perseguidos pelos xerifes das cidades. No caso da música, o *cowboy* seria o próprio Raul, considerado crítico severo do regime político vigente e perseguido pela Polícia Federal.

Concordamos com esta interpretação da palavra Cowboy, como um rebelde sempre avesso às leis estabelecidas pelo sistema político vigente – característica que se adequa bem à figura de Raul Seixas.

Em relação ao videoclipe, iniciamos aplicando o *Procedimento de observação* no clip *Cowboy fora da lei*. A estratégia foi dividida em três momentos:

- a) a clip exibido *sem som*: trouxe uma ideia de comicidade pela entrada de Raul Seixas bêbado, pelas cenas de luta em câmera acelerada e pelas façanhas absurdas realizadas pelos personagens (como fazer com que um tiro atinja um sino e só depois atinja o alvo). Não se pode deixar de notar que o *Saloon* foi retratado como local de “encontros amorosos”, transmitindo a imagem do macho bruto capaz de ter em seus braços qualquer mulher, mesmo que ela não o queira (pois a mulher, dançarina de Cabaré, não tem o *Direito* de dizer não) – o que

ocorre no clip;

- b) o clip exibido ao som da música *Tombstone City*, da banda Matanza. A escolha por esta música foi motivada pelo fato de que ela evoca um velho oeste envolto em caos, tanto na letra quanto na melodia – trata-se de uma banda de *hardcore*. Nesta música, o velho oeste é um lugar de caos e confusão, no qual é necessário lutar para sobreviver. Neste sentido, a entrada de Raul no bar tornou-se séria, emitindo uma ideia de reflexão existencialista. As lutas, embora continuassem cômicas pelo efeito de câmera, tornaram-se aparentemente mais violentas. É possível perceber uma sintonia entre a guitarra da música e as cenas em que Raul é focado, tocando seu violão; e
- c) o clip exibido com a música original reforçou o caráter cômico, mas mais que isso permitiu uma maior concentração em detalhes antes não observados, como o fato do final do clip revelar que tudo não passava de fruto da imaginação de um leitor de gibis, em um quarto moderno, e que este leitor não era Raul; além disso, chamou nossa atenção o fato do gibi ter a inscrição “Há 400 anos”, o que poderia significar que a história

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

ali contida realmente ocorreu.

Analisando o videoclipe, cena por cena, pudemos perceber a inexistência de diálogos entre os personagens – o que não quer dizer que há completa ausência do elemento voz. Entendemos que as vozes, neste caso, são substituídas em grande parte pela própria letra da música. Dessa forma, tentaremos demonstrar a articulação entre letra, som e imagem, especialmente no que se refere às representações de um Direito, chamado na obra de Lei.

O clip se inicia com uma trilha diferente da trilha principal (*Cowboy fora da lei*), que remete a um imaginário *western*, sério e sombrio. Trata-se da música de Enio Moricone para o filme *western Três homens em conflito*. Nas imagens, vemos Raul entrando em um *Saloon*, aparentemente embriagado, o que gera certa comicidade à cena, apesar da música. No *Saloon*, alguns jogam cartas e outros conversam, sem darem importância à presença de Raul. Ele aparece como um típico forasteiro, à procura de mais uma dose de *whisky*, e é apenas no momento em que sinaliza ao atendente do bar que deseja mais uma bebida, após uma sonora e enfática batida no balcão, que a música *Cowboy fora da lei* tem início, com sua tonalidade alegre, irreverente e com um tom cômico, completamente diferente da música anterior.

Durante a introdução da música, a bebida é servida

a Raul, que passa a observar as pessoas do *Saloon*. Como o primeiro personagem a aparecer é Raul, e como ele é o centro de atenção da câmera nestes momentos iniciais, gera-se uma expectativa de que ele seja o protagonista do enredo mostrado no clip, o que é desconstruído ao passar dos minutos, graças a articulação da letra, banda sonora e das imagens, como demonstraremos.

Raul logo nota uma bela dançarina no palco, e diversos casais se beijando. Em contraste, um idoso cospe no chão. O efeito sonoro que acompanha o ato, da a impressão de que a atitude é mais inconveniente e barulhenta do que seria sem o som, tornando-o mais denso e alterando a sua matéria e definição, como Chion (1993) preconiza que pode ocorrer. Na sequência, nos é mostrado parte do rosto de cavalo, acompanhado de um relinche. Não há como afirmar se o ruído vem do animal exibido (provavelmente não vem), mas o efeito que se tem no espectador é de que o próprio cavalo da cena relincha – ainda que só possamos ver parte de sua face. Trata-se de um ponto de sincronização, que torna nítido o princípio de *síncrese* delineado por Chion (1993) como o responsável por relacionarmos imediatamente o que vemos e o que ouvimos.

É apenas após o relinche que a letra da música

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

emerge. Simultaneamente aos três primeiros versos, temos um close no rosto de Raul Seixas, em um cenário externo ao *Saloon* antes apresentado. Ele canta:

Mamãe não quero ser prefeito

Pode ser que eu seja eleito

E alguém pode querer me assassinar

Logo após a palavra *assassinar*, a imagem mostra o interior do *Saloon*, no qual um homem a cavalo adentra, atirando. Este desejo de não ser prefeito, está diretamente ligado ao medo de ser assassinado. Apenas pessoas importantes são visadas por assassinos, e é exatamente disso que Raul foge. Note que ele está longe dos tiros disparados no Saloon, justamente porque ele não é um “prefeito”, ou uma figura importante. Blank e Santos (2013, p. 11) aprofundam essa interpretação:

[...] trocando a palavra prefeito pela palavra presidente fica clara a relação com a morte de Tancredo Neves que, segundo pessoas próximas do ex-Presidente, teria sido envenenado por membros da Ditadura para que não pudesse assumir a Presidência. Raul provavelmente optou pela palavra prefeito porque no velho oeste essa era a autoridade máxima da cidade. A conclusão que Raul chega nesses versos remete a terceiridade, algo tangível e decidido, ação e reação em relação à proposta conceituada, o fato de não querer ser Presidente porque poderia ser assassinado.

Levando em consideração que Tancredo Neves faleceu no mesmo ano em que a música foi composta, a interpretação parece verossímil. Raul repudia o poder político, por temor a própria vida, e, indiretamente, repudia o poder jurídico: em uma época na qual as leis emanavam de um Poder Executivo arbitrário, é o “prefeito” quem dita as regras a serem seguidas. Embora tal hipótese seja plausível, compreendemos que a palavra “prefeito” refere-se a todo cidadão disposto a assumir um cargo político, no qual terá de enfrentar as adversidades típicas do próprio sistema político.

Os barulhos de tiros aparecem novamente como *síncrese* e como som vazio, já que apesar do som não conseguimos ver as balas. As pessoas dentro do *Saloon* correm apavoradas, e há um efeito sonoro que evoca humor. A câmera volta a Raul em cenário externo, tocando um violão, caracterizado como *cowboy*, em meio a cavalos e currais. Ele canta:

Eu não preciso ler jornais

Mentir sozinho eu sou capaz

Não quero ir de encontro ao azar

Nesses versos é nítida a desconfiança do cantor em relação à imprensa. Interpretamos estes versos da seguinte forma: são os meios de comunicação que

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

elegem as figuras notórias, como prefeitos e heróis, como pessoas dignas de respeito e adoração. Mas Raul está ciente das implicações de ser alguém importante e por isso não acredita nessa construção de ídolos; ser um ícone é “ir de encontro ao azar”, ou seja, tornar-se alvo.

Blank e Santos (2013) propõe uma interpretação diferenciada, mas também relevante:

[...] a mídia tentou encobrir as manifestações [Diretas Já], mostrando pouca ou nenhuma referência a elas nos jornais e outros meios de comunicação. Também, na época da Ditadura Militar, colunistas de jornais tinham suas matérias censuradas e no lugar destinado a elas nos periódicos eram colocadas receitas de bolo. Nesse ponto merece destaque a palavra mentir, que não se refere a qual mentira em específico o autor seria capaz de contar, mas remete a um certo tipo de mentira (aquela contida nos jornais) [...].

Cantados os versos, a câmera novamente retorna ao interior do *Saloon*, onde uma bela dançarina chama a atenção da plateia masculina. Três homens são focados pela câmera; um deles faz um aceno de cabeça, de forma que outro sobe ao palco onde a dançarina se encontra e a tira de lá, à força. Trata-se do ator Wilson Grey, que se especializou em personagens marginais e sinistros, mas sempre com uma acentuada veia cômica. Notadamente, trata-se da representação de um imaginário machista,

segundo o qual uma dançarina não tem sequer o Direito subjetivo de negar uma companhia masculina, estando ali mais como objeto apto a conceder desejos do que sujeito de direito, capaz de emanar vontade e realizar suas próprias escolhas. Em outras palavras, a dançarina está fora do ordenamento jurídico.

Não há sons secundários, o que talvez faça com que esta cena passe como mais um elemento cômico ou mesmo sem importância. Mas a música trilha; prossegue, com Raul cantando:

Papai não quero provar nada

Eu já servi à Pátria amada

E todo mundo cobra minha luz

Novamente Raul repudia qualquer ato de notoriedade, dizendo que “já serviu à Pátria amada”, ou seja, já cumpriu com sua obrigação, embora as pessoas ainda continuem exigindo que ele assuma a posição de ídolo, herói ou figura importante. Blank e Santos (2013, p. 12) relacionam a palavra luz à sabedoria, como se os fãs exigissem que Raul continuasse compondo músicas de protesto, inteligentes, como forma de contestar o sistema político.

No *Saloon*, a dançarina é beijada por um de seus agressores, e rapidamente lançada ao chão, sob o olhar

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

de alguns espectadores encostados no bar. Novamente há a imagem de um objeto a ser descartado, após servir a sua finalidade, e não de um ser humano sujeito de direitos. Mais uma vez não há efeitos sonoros secundários.

Um dos homens no bar coloca a mão no coldre e saca a sua arma, cujo ruído emerge. Sua intenção é atingir um dos agressores da garota, mas este rapidamente percebe o movimento e atira primeiro em um sino, que reflete o disparo e atinge o homem que intencionava atirar e outro que estava próximo a ele. O homem tenta “banciar o herói” e é baleado; é este tipo de atitude que atrai infortúnios, conforme cantado por Raul. Interessante destacar que este é o único tiro cuja imagem aparece nítida ao espectador.

Raul continua não sendo mostrado, mas sua voz ressoa:

Oh, coitado, foi tão cedo

Deus me livre, eu tenho medo

Morrer dependurado numa cruz

Fazendo uma remissão direta à figura de Jesus Cristo, Raul revela que não pretende ser um mártir ou messias a ser seguido e idolatrado e que não está disposto a fazer sacrifícios. Blank e Santos (2013) relacionam a palavra coitado a Tancredo Neves,

esperança de democracia, que teria “ido tão cedo”. Em razão de sua morte, a esperança de modificar o cenário político e assim modificar a “Lei” imposta, se esvai.

Os homens baleados estão estirados no chão, ao lado de um pianista que toca, embora o som de seu instrumento não apareça. O piano e o pianista formam o que Chion (1993) denomina de imagem negativa, pois embora estejam presentes visualmente, não há registro sonoro.

Nesta cena inicia-se o refrão da canção, sendo que a câmera rapidamente para de filmar os homens caídos e passa a focar Raul, que toca o seu violão de forma entusiasmada em um palco. Logo, a câmera revela que Raul também está em uma mesa de carteados, apostando dinheiro com o homem que havia atirado nos outros dois. O rosto das pessoas em volta revela tensão e preocupação para com o jogo, como se algo importante estivesse para acontecer. A câmera, então, volta a mostrar Raul no palco, tocando o seu violão. Interessante destacar a presença de outro som vazio neste momento, pois a música continua tocando enquanto as mãos de Raul não dedilham o violão. Eis a letra do refrão que embala toda essa cena:

Eu não sou besta pra tirar onda de herói  
Sou vacinado, eu sou cowboy

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Cowboy fora da lei  
Durango Kid<sup>39</sup> só existe no gibi  
E quem quiser que fique aqui  
Entrar pra história é com vocês

E é aqui que se apresenta o elemento central da análise, a perspectiva de Direito – ou de Lei – cantada por Raul. Dando sequência ao seu pensamento, ele diz claramente “não ser besta pra tirar onda de herói”, justamente porque sabe as implicações e complicações envolvidas em tal ato. Ele é um “Cowboy fora da lei”: repudia tanto a lei moral que exige que nos arrisquemos pelo próximo, quanto a Lei em sentido jurídico, pois não quer compactuar com o sistema ditatorial, controlador das leis da época, sendo “prefeito.” Para Pereira (2010, p. 10), esse é um forte indício de sua identificação para com o anarquismo: “O desejo de ser político não faz parte da teoria anarquista, afinal, para estes, ‘Toda Propriedade é um roubo’. Os jovens que aderiram o movimento da contracultura não queriam o poder político, mas sim o poder individual”. Já para Blank e Santos (2013, p. 10).

A palavra lei apresentada no título deixa espaço para um conceito vago e divergente na sociedade para a qual foi composta. Visto que na época do Regime Militar, o real significado da palavra foi distorcido e

---

<sup>39</sup> *Cowboy*, personagem de cinema e história em quadrinhos.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

voltado para os interesses dos militares, como no Ato Institucional nº 5, conhecido como AI5, que permitia ao Presidente da República adotar medidas próprias ao Estado de Sítio.

Dessa forma, entendemos que Raul se declara como um fora da lei no sentido desta lei imposta pelo regime militar; este sistema com o qual não concordava e com o qual não queria compactuar, seja agindo como o herói “belo e moral”, seja obedecendo às leis impostas, contrárias à sua vontade e a seu pensamento anarquista de viver conforme sua vontade – e não de acordo com a vontade emanada pelo Estado, em forma de Lei.

Quando o verso “entrar pra história é com vocês” é cantado, Raul aponta para o pianista que está a seu lado, como se falasse diretamente com ele. É clara a sua posição de que não quer ser nem líder nem ícone, deixando este papel à terceiros interessados. Afinal, “entrar pra história é com vocês, não comigo”.

Blank e Santos (2013, p. 13) acrescentam perspectivas pertinentes à interpretação do refrão:

No final da música Raul reconhece que não pretende virar herói, mesmo sendo uma pessoa à margem das regras determinadas pelo Regime Militar, e ainda declara que heróis só existem em histórias em quadrinhos, deixando essa função para quem quiser. Tendo em vista que Raul escreveu essa música quando já estava em estado de depressão e

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

desacreditado de seus ideais, esse verso pode ser analisado como uma desistência. O cantor cansou de tentar ser herói e delegou essa função de tornar-se um personagem histórico a quem bem entendesse.

Cantado o refrão, a canção inicia um solo, mantendo o ritmo *country/western*. De volta à mesa de carteados, Grey que jogava contra Raul se levanta, exaltado; as pessoas em volta gritam e correm e Raul também se levanta. Na trilha principal, Raul fala, por cima do solo “*Vamo entrar pra história, pessoal*”. Esta frase mostra-se plenamente articulada com o que acontece em cena, já que é o único momento em que Raul “tira onda de herói”, enfrentando o rival de carteados: uma tentativa de mudar sua situação de vítima, revidar o ataque do tirano ou “fazer história bancando o herói”.

A cena mostra uma típica cena de duelo *western*, intercalada com um casal que se beija em outro local do *Saloon*. Grey dispara e seu tiro atinge justamente o chapéu do rapaz que beijava a moça; Raul também dispara, e seu tiro atinge o chapéu de um sujeito que bebia uma dose, tranquilo, no bar do *Saloon*. Diversos chapéus são atingidos por todo o local, pelos tiros disparados pelos duelistas, cada tiro acompanhado de um barulho cômico. Logo se inicia uma briga sem razão aparente, rodada em câmera acelerada, o que reforça o caráter humorístico da trama. Todos estão trocando socos e pontapés; cadeiras e

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

garrafas são quebradas, mulheres correm, homens são arremessados e na trilha principal Raul canta um significativo “*Irru*”, como se gostasse da confusão que ali se desenvolve.

A música recomeça, a partir da primeira estrofe, e novamente Raul é mostrado em um ambiente externo ao do *Saloon*, cantando tranquilo:

Mamãe não quero ser prefeito

Pode ser que eu seja eleito

E alguém pode querer me assassinar

Observe-se que Raul já se encontra longe do *Saloon*, longe da briga, afinal não tem intenção alguma de ser “herói”. Interessante que novamente o violão o acompanha, mas dessa vez ele não o dedilha, embora a música continue tocando – mais um som vazio. É como se ele já não se importasse com a música; tudo o que interessa é que ele não é ninguém importante, não está na mira de ninguém, e isso lhe trás algum conforto.

Suas imagens são alternadas com o *Saloon*, ainda envolto em caos; fora dali, no mesmo cenário externo, Raul prossegue cantando:

Eu não preciso ler jornais

Mentir sozinho eu sou capaz

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Não quero ir de encontro ao azar

Papai não quero provar nada

Eu já servi à Pátria amada

E todo mundo cobra minha luz

Oh, coitado, foi tão cedo

Deus me livre, eu tenho medo

Morrer dependurado numa cruz

Nos versos “Deus me livre, eu tenho medo / Morrer dependurado numa cruz”, Raul retira o seu chapéu de *cowboy* e o coloca sobre o peito, como que um sinal de respeito ao falar em divindades, mas ao mesmo tempo com um tom de voz irônico, o que enseja sarcasmo; lembremo-nos de que o “coitado” refere-se a Tancredo Neves, e por essa razão acreditamos que o tom irônico seja uma forma de debochar da “inocência” dele ou de quem realmente acreditou que ele chegaria ao poder.

No início do refrão, a câmera volta ao bar e descobrimos que ali, o único ainda de pé é o Wilson Grey que jogava cartas com Raul. Ele toma um gole de bebida em uma garrafa e abandona lentamente o *Saloon*. As imagens são alternadas com Raul no cenário externo,

desta vez fazendo poses e sorrisos irônicos, como se zombasse da vitória de Grey.

Afinal, ele se tornou “herói, líder, prefeito”: é dele toda a responsabilidade, e é ele quem terá de agir conforme a Lei, muitas vezes sacrificando interesses pessoais e se sujeitando à moral (pois um herói deve agir de acordo com determinadas normas de conduta), ao poder político e ao poder jurídico. Ele fará as leis, mas de nada adianta se não há quem obedecê-las (os demais personagens do *Saloon* estão aparentemente mortos e o próprio Raul já está longe dali). Raul canta:

Eu não sou besta pra tirar onda de herói  
Sou vacinado, eu sou cowboy  
Cowboy fora da lei  
Durango Kid só existe no gibi  
E quem quiser que fique aqui  
Entrar pra história é com vocês

Quando os versos “Durango Kid só existe no gibi / E quem quiser que fique aqui / Entrar pra história é com vocês” são cantados, percebemos que a imagem se altera e Raul é enquadrado dentro de uma revista em quadrinhos, que está sendo lida por alguém.

A música continua enquanto a câmera vai se

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

afastando, e descobrimos que na verdade tudo não passava de uma fantasia de Grey, que estava deitado em seu quarto, cuja decoração remete a uma época mais atual (provavelmente anos 1980), lendo um gibi de *Tex Willer*<sup>40</sup>. Pelo fato de ser ele quem estaria sonhando com as aventuras do gibi é ele, e não Raul, o protagonista da trama; isso aliado, é claro, ao fato de Raul repudiar o tempo inteiro a figura do herói, submetido à leis morais e jurídicas.

### 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme demonstrado ao longo deste trabalho, as produções midiáticas mantêm uma relação intrínseca com o contexto histórico, político e social em que são concebidas. Longe de constituírem expressões neutras ou meramente estéticas, tais obras podem operar tanto como instrumentos de conformação quanto como veículos de crítica social. Nesse sentido, elas incorporam, de forma explícita ou implícita, os debates, tensões e conflitos característicos de seu tempo. Entre esses elementos, destaca-se o Direito, entendido como construção social inseparável da experiência humana e profundamente

---

<sup>40</sup> Personagem de histórias em quadrinhos do gênero *western*.

atravessado pelas disputas políticas e simbólicas que estruturam a vida em sociedade.

Na primeira parte do texto, procedeu-se à apresentação da metodologia de análise adotada, fundamentada na teoria da Audiovisão, desenvolvida por Michel Chion. Essa abordagem permitiu compreender o videoclipe como uma unidade expressiva complexa, na qual som, palavra e imagem não se somam de maneira mecânica, mas se articulam na produção de sentidos específicos. A adoção dessa perspectiva mostrou-se especialmente relevante para evidenciar como a dimensão visual interfere na recepção da música e amplia as possibilidades interpretativas da obra, deslocando-a do plano exclusivamente sonoro para um campo audiovisual dotado de forte carga simbólica.

Em seguida, realizou-se a contextualização do artista, da canção e do momento histórico de sua produção. A trajetória de Raul Seixas, marcada por irreverência, contestação e crítica às formas instituídas de poder, revelou-se indissociável do cenário político brasileiro dos anos finais da Ditadura Militar. A música *Cowboy fora da lei*, lançada em 1985, insere-se nesse contexto de transição e esgotamento do regime autoritário, funcionando como expressão simbólica de um imaginário crítico em relação à autoridade, à

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

normatividade e às promessas frustradas de ordem e justiça.

Na etapa final, desenvolveu-se a análise do videoclipe propriamente dito, evidenciando como a articulação entre letra, imagem e som constrói uma representação específica do Direito. Observou-se que o Direito é figurado como algo imposto, exterior ao sujeito, associado à repressão da individualidade e à submissão a encargos que não produzem emancipação, mas exposição à violência, à ridicularização e ao controle. Nessa leitura, a violação da “lei” surge menos como transgressão moral e mais como gesto simbólico de resistência frente a uma ordem percebida como injusta ou destituída de legitimidade social.

A principal contribuição deste trabalho reside, assim, na demonstração de que o videoclipe, enquanto forma audiovisual, constitui espaço privilegiado para a análise crítica das representações do Direito e da política na cultura. Ao evidenciar como a música popular pode expressar percepções sociais sobre a normatividade jurídica, o texto reforça a importância de se pensar o Direito para além de seus discursos institucionais, reconhecendo-o também como fenômeno simbólico, cultural e historicamente situado.

Por fim, ao analisar *Cowboy fora da lei* sob a

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

perspectiva do Direito e da política, este trabalho reafirma a potência crítica da música como linguagem capaz de revelar tensões profundas entre norma, poder e experiência social. A partir dessa leitura, evidencia-se que a música não apenas reflete a realidade jurídica de seu tempo, mas também contribui para problematizá-la, abrindo espaço para interpretações críticas e para a reflexão sobre os limites, sentidos e possibilidades do Direito na vida social.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o sonho da sociedade alternativa**. São Paulo: Martin Claret, 1993.

BLANK, Júlia C. G.; SANTOS, Janaína dos. Raul Seixas e a situação militar: uma análise semiótica da música *Cowboy fora da lei*. **Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, 2013.

Disponível em:

<http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-0224-1.pdf>. Acesso em 19 jan. 2026.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

CHION, Michel. **La audiovisión**: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Buenos Aires: Paidós 1993.

MATANZA, Tombstone City. **Santa Madre Cassino**. Rio de Janeiro: Deckdisck, 2001.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. “Eu não sou besta pra tirar onda de herói”: representação do Direito no clip Cowboy Fora da Lei, de Raul Seixas, a partir da teoria da audiovisual. *In*: ROSAS, Maria Francisca Elgueta; GONZALES, Eric Palma; LUNELLI, Isabella Cristina (orgs.). **Conhecimento, iconografia e ensino do Direito**. São Leopoldo, RS: Casa Leiria, 2016. p. 209-233.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Utilizando a teoria da audiovisual para compreender o Direito e a Política: uma análise do clip Cowboy fora da lei, de Raul Seixas. **Revista Brasileira de Direito**, v. 14, n. 1, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://seer.atitus.edu.br/index.php/revistadedireito/article/view/2309> . Acesso em: 19 jan. 2026.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 2000.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

PASSOS, Sylvio (org.). **Raul Seixas por ele mesmo**.  
São Paulo: Martin Claret, 1990.

PEREIRA, Isaías Menezes. Raul Seixas: uma alternativa  
contra a cultura militar. *In*: **Anais do V Encontro  
Estadual de História ANPUH – BA**, 2010.

SEIXAS, Raul. **Cowboy fora da lei**. Vídeo clip disponível  
em: <https://www.youtube.com/watch?v=23EO7sDO9Lw>.  
Acesso em: 19 jan. 2026.

SEIXAS, Raul. A Lei. Intérprete: Raul Seixas. *In*:  
SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. Rio de Janeiro: EMI-  
Odeon, 1978.

SEIXAS, Raul. Cowboy fora da lei. Intérprete: Raul  
Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-  
Bum!** Rio de Janeiro: Copacabana, 1987.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Rock do Diabo.  
Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Krig-Ha,  
Bandolo!** Rio de Janeiro: Philips, 1973.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Gita. Intérprete: Raul  
Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Gita**. Rio de Janeiro: Philips,  
1974.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Sociedade alternativa.  
Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Gita**. Rio de  
Janeiro: Philips, 1974.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Rockixe. Intérprete:  
Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. Rio de  
Janeiro: EMI-Odeon, 1978.

## DIREITO À LIBERDADE: RAUL SEIXAS E A SOCIEDADE ALTERNATIVA <sup>41</sup>

### 1 INTRODUÇÃO

Mais do que uma fonte de entretenimento e diversão, a música, como produto da subjetividade humana, é capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a praticamente todos os que com ela têm contato. O simples fato de ouvir uma canção, ainda que

---

<sup>41</sup> Versão atualizada do artigo publicado, em diferentes versões, como: OLIVEIRA, Amanda Muniz; GRUBBA, Leilane Serratine. Por um Direito à liberdade: Raul Seixas e a Sociedade Alternativa. *Culturas Jurídicas*, v. 4, n. 7, 2017. p. 61-86. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/319280083\\_POR\\_UM\\_DIREITO\\_A\\_LIBERDADE\\_RAUL\\_SEIXAS\\_E\\_A\\_SOCIEDADE\\_ALTERNATIVA\\_THE\\_RIGHT\\_TO\\_FREEDOM\\_RAUL\\_SEIXAS\\_AND\\_THE\\_ALTERNATIVE\\_SOCIETY](https://www.researchgate.net/publication/319280083_POR_UM_DIREITO_A_LIBERDADE_RAUL_SEIXAS_E_A_SOCIEDADE_ALTERNATIVA_THE_RIGHT_TO_FREEDOM_RAUL_SEIXAS_AND_THE_ALTERNATIVE_SOCIETY).

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. Faça o que tu queres, pois é tudo da lei: as contribuições de Raul Seixas para o estudo do Direito. *Revista Brasileira de Estudos Jurídicos*, Montes Claros (MG), Faculdades Santo Agostinho, v. 13, n. 2, maio-ago. 2018, p. 235-258.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. Faça o que tu queres, pois é tudo da lei: as contribuições de Raul Seixas para o estudo do Direito. *Revista Quaestio Iuris*, v. 12, n. 1, p. 100-121, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/quaestioiuris/article/view/37020>.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

seu conteúdo não agrade, pode conduzir à sua repetição involuntária por dias, fixando-se na memória sem que se tenha intenção consciente de memorizá-la. Valendo-se da audição, a música alcança o inconsciente de maneira direta, constituindo-se como linguagem dotada de intenso poder comunicativo.

Essa capacidade de penetração social da música explica, em parte, por que não é por acaso que esquecemos a data do aniversário dos avós, mas nos lembramos do telefone da farmácia cantado em um *jingle*. Do mesmo modo, não é fortuito que regimes autoritários, como a própria Ditadura Militar no Brasil, demonstrem especial incômodo diante das canções, sobretudo das populares. A música veicula mensagens, inspira ideais e permite o contato rápido com determinados pontos de vista, sendo muito mais acessível do que outras produções culturais, como a literatura, bastando poucos minutos para que se tenha contato com uma determinada visão de mundo.

Nesse contexto, o objeto desta seção consiste na análise das relações entre Direito, liberdade e rock, tomando como eixo a obra e a atuação de Raul Seixas, especialmente no que se refere à noção de *Sociedade Alternativa*. O problema que orienta a investigação reside em compreender de que modo a música, enquanto

expressão cultural e política, pode veicular concepções críticas acerca do Direito, da autoridade e da liberdade individual, particularmente em contextos marcados pela repressão e pelo autoritarismo.

O objetivo central da seção é demonstrar como e por que a música — especificamente o rock — pode ser compreendida como instrumento legítimo para se pensar o Direito. Busca-se, de modo específico, evidenciar a importância da atitude contestatória de Raul Seixas, que, por meio do rock, difundiu ideais de autonomia, liberdade e resistência simbólica, tensionando concepções jurídicas tradicionais e discursos normativos associados à ordem instituída.

A justificativa do estudo encontra respaldo na importância de estudar as relações entre o direito e as manifestações culturais, neste caso entre o Direito e o rock. A proposta de relacionar essas duas dimensões não é inédita, podendo-se mencionar, entre outros, a obra de Salo de Carvalho (2011), que analisa a criminologia em diálogo com a contracultura do rock; o trabalho de Russell Pearce (2005), que traça analogias entre advogados e rockeiros; a pesquisa de Xavier Magnon (2011, p. 65–78), voltada à identificação de concepções de justiça nas músicas de Bob Dylan; a obra de Germano Schwartz (2014), dedicada ao Direito e ao rock brasileiro dos anos

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

1980; e, mais recentemente, a dissertação de mestrado de Amanda Oliveira (2016), que examina os conceitos de Direito presentes na obra de Raul Seixas. No encaixo dessas investigações, a presente seção busca aprofundar o debate, enfatizando a centralidade da liberdade como categoria articuladora entre música, política e Direito.

Do ponto de vista metodológico, a análise desenvolvida nesta seção orienta-se pela contextualização histórica e sociopolítica do rock, de sua vinculação à juventude e aos movimentos de contestação, bem como pela leitura crítica das letras e posturas públicas do artista. Inicialmente, examina-se o contexto de criação e produção do rock e sua inserção como forma de contestação cultural. Em seguida, apresentam-se considerações sobre a Ditadura Militar brasileira, como pano de fundo para a compreensão das estratégias simbólicas de resistência presentes na obra de Raul Seixas.

Ao articular música, liberdade e Direito, esta seção busca evidenciar que o rock não apenas reflete o contexto social em que surge, mas também atua como espaço de formulação crítica de ideais jurídicos e políticos. Desse modo, pretende-se contribuir para o fortalecimento do diálogo entre Direito e cultura, reafirmando a música como meio privilegiado de

expressão das lutas por autonomia e liberdade em contextos históricos marcados pela restrição de direitos.

## **2 ROCK, DIREITO E SOCIEDADE**

Segundo Paulo Chacon (1995, p. 18) “O rock não é [...] apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais”. Isso porque embora seja um gênero musical, ele possui certas particularidades. Chacon (1995, p. 12) elenca a dança, o ato de cantar (independentemente do idioma) e o apelo auditivo como características importantes, mas o que diferencia o rock dos demais estilos musicais seria o seu público. Nas palavras do autor (1995, p. 18):

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polímorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...). (Grifos no original).

A grande interação entre o rock e o seu público, e o possível papel transgressor atribuído ao rock, podem ser corroborados a partir de uma breve análise das condições sociais que permitiram a emergência deste ritmo musical. Segundo Chacon (1995, p. 24), o rock originou-se entre as décadas de 1950 e 1960, a partir três gêneros musicais: a *pop music*, defensora dos valores conservadores de então; o *rhythm and blues*, a vertente negra contestadora que quase exclusivamente deu forma ao rock; e a *country and western music*, que veiculava as mensagens de dor e sofrimento dos camponeses brancos.

A indústria cultural também teve um papel crucial na consolidação do rock. Conforme Alves (2002, p. 31-32), o ritmo teve suas origens fora do mercado, mas foi logo por ele absorvido.

Na medida em que os agentes dessa indústria cultural detectaram a popularidade rock, não apenas as gravadoras, mas também o rádio, o cinema e a televisão foram mobilizados, e em pouco tempo as canções ao mesmo tempo em que sintetizavam aspirações da juventude americana constituíam-se como uma excepcional mercadoria no âmbito do mercado cultural.

Todavia, conforme Douglas Kellner (2001), é preciso lembrar que antes de manipuladora ou fonte única

de entretenimento, a mídia e a indústria cultural veiculam seus produtos na tentativa de atrair o maior número de pessoas possível. Dessa forma, não é incomum encontrar simultaneamente discursos alienantes e emancipadores em várias produções culturais – inclusive o rock.

Simultaneamente ao surgimento do rock, Roszak (1972, p. 15-51) discorre sobre a emergência de uma chamada contracultura: uma cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela então cultura hegemônica, cujo objetivo seria contrapor “aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que por sua vez justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum”, ou seja, a tecnocracia.

E um dos principais veículos do pensamento contracultural, conforme Roszak (1972, p. 51) seria “a exuberância juvenil do clube de rock”. Embora o autor (1972, p. 270) não tenha apreço pelo estilo musical, concorda que os grupos de rock são “‘profetas’ da nova geração. [...] Provavelmente a expressão mais vívida e oportuna da rebeldia dos jovens (está) não só nas letras das canções como em todo o estilo gutural e rouquenho do som e da execução”.

Todavia, é preciso observar essa relação de

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

forma crítica, sob pena de impor ao rock um papel que não lhe cabe. Conforme Mugiatti (1973, p. 19), existe uma mitologia erguida em relação ao rock. Isso pode ser exemplificado pela trajetória de Bob Dylan, que em início de carreira compunha canções aparentemente engajadas, facilmente assimiladas pelo público em razão do desencanto americano que prevalecia na época. Entretanto, a partir de 1964 ele começa a se afastar da política. Bob Dylan, de certa forma, amadurece e começa a questionar a mitologia do rock como revolução em si.

No que se refere ao cenário nacional, Alves (2002, p. 35) afirma:

Foi enquanto mercadoria cultural que [o rock] aportou no Brasil por meio do cinema, que cumpriu importante papel em seu processo de internacionalização, não demorando muito para desencadear práticas culturais. Com grande penetração no país já na época, os filmes hollywoodianos foram os responsáveis pela divulgação dos primeiros 'rocks' no país. Sementes da Violência (Blackboard Jungle), filme de 1955, é considerado o primeiro a realizar esta divulgação, pois contava em sua trilha sonora com a canção Rock Around The Clock do grupo Bill Haley e seus Cometas, um dos destaques do então emergente estilo americano. A rebeldia juvenil contra a sociedade conservadora personificada no cinema em ídolos como James Dean encontrara seu representante musical.

Conforme Alves (2002, p. 36-37), é o sucesso do

filme *Sementes da Violência* em território nacional que possibilita a primeira gravação de uma música de *rock and roll* no país. A música *Rock around the clock* de Bill Haley and His Comets, trilha sonora do filme, foi regravada pela cantora de samba, Nora Ney.

Para Alves (2002, p. 37) a regravação foi uma forma de testar o ritmo que estourava nos Estados Unidos. A recepção foi positiva, e logo as lambretas, topetes e vestidos rodados foram incorporados à cultura jovem brasileira. Tal fato é explicado pelo autor (2002, p. 38-44) como consequência do vínculo econômico entre Estados Unidos e América Latina, especialmente com o início da Guerra Fria e propagação do *American way of life*. O processo de industrialização do país também gerou mudanças no que se refere às relações de trabalho e tempo livre; o consumo e o lazer passam a ser categorias complementares, de forma que o público jovem é também consumidor da indústria cultural.

Para Chacon (1995, p. 35) a chegada do *rock and roll* no país ocorreu tardiamente e apesar de alguns nomes terem alcançado relativo sucesso, como Cely Campello, Erasmo Carlos, Renato e seus Blue Caps e mesmo Roberto Carlos, “ninguém vai passar [...] de um nível razoável de composição”. É que segundo o autor (1995, p. 35) no Brasil: “Não teremos nem hippies, nem

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do *Sgt. Pepper's*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres.”

Tal fato é explicado por Napolitano (2007, p. 87-94), pois na década de 60 o ritmo de grande influência no Brasil era a Música Popular Brasileira - MPB, continuação do ritmo Bossa Nova. Popularizada sobretudo pelos programas televisivos, como O Fino da Bossa, exibido pela TV Record, e festivais de canções, que revelaram talentos como o próprio Raul Seixas, o ritmo prezava pela valorização do povo brasileiro, tendo o nacionalismo como característica marcante. Em 1966, porém, a jovem guarda passa a se apresentar como rival a altura, absorvendo os ritmos do *rock and roll* dos anos 1950 e produzindo o *iê-iê-iê*, que conquistou a juventude brasileira.

A rivalidade entre os gêneros musicais foi tamanha, que representantes da MPB, como Elis Regina, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, dentre outros, saíram às ruas em julho de 1967, já no período ditatorial, na passeata que ficou conhecida como passeata contra as guitarras elétricas, pois o instrumento seria um símbolo do imperialismo americano. No documentário *Uma Noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, tem-se o depoimento de Caetano Veloso, um dos artistas da

MPB, que era contra a rixa entre MPB e *iê-iê-iê* (28:04 – 28:53):

Eu fui contra [a passeata] e a Nara [Leão], ficamos eu e a Nara no hotel Danúbio comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara disse ‘Eu tô deprimida. Isso parece uma passeata fascista do Partido Integralista’. E era exatamente o que parecia, entendeu?. [...] Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, fazer... pra mim e pra [Gilberto] Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas.

Em resposta, Napolitano (2007, p. 98) afirma que “a jovem guarda fez publicar na imprensa o impagável ‘Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja’”. O autor (2007, p. 98) cita alguns trechos:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemos com ação. A prova disso é um sem-número de —shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando a vida do pobre e viver distante dele não é nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer — lhes uma ajuda substancial. [...] trata — se de um movimento otimista e não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

canções, de tristeza, de dos de cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra. [...] Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos que o povo cante conosco.

Entre os anos de 1967 e 1968, porém, tanto a Jovem Guarda quanto a MPB começam a mostrar sinais de esgotamento, sendo os programas televisivos encerrados. Conforme Napolitano (2007, p. 98), a MPB continuou seus caminhos, se reinventando, enquanto a Jovem Guarda diluiu-se em canções românticas e no brega dos anos 1970. Conforme Chacon (1995, p. 43) é nesta década que o rock ganha alguma expressão no país:

Aqui, se recomeçava a aceitar o rock como uma opção. Certo, passáramos a primeira metade da década cantando Apesar de você enquanto bolávamos um meio de derrubar a ditadura, mas o fracasso da guerrilha levou a sociedade civil a conquistar direitos de uma maneira menos radical. Por essa brecha entraram Os Mutantes, Raul Seixas e os Secos e Molhados. (Grifo nosso).

Desta forma, importante compreender o que ocorria no cenário político brasileiro dos anos 1970, década na qual o rock começa a ganhar alguma expressão, inclusive a partir da figura de Raul Seixas.

### **3 BRASIL DOS ANOS 1970**

Para entender melhor o clamor pelo Direito à liberdade no rock de Raul Seixas, devemos entender o que estava acontecendo no Brasil nos anos 1970, período em que o artista viveu os melhores anos de sua carreira. Esse é o propósito desta seção: apresentar e problematizar o período ditatorial brasileiro, época em que Raul Seixas compôs suas canções sociais.

O período ditatorial brasileiro ocorreu principalmente durante os anos 1970. Fausto (1995) diz que, na época mencionada, o presidente João Goulart realizou algumas reformas sociais que desagradaram a classe média alta e os setores mais conservadores da sociedade. Assim, de acordo com o autor, os atores políticos de direita passaram a acreditar que somente uma revolução purificaria a democracia, pondo fim à luta de classes, ao poder dos sindicatos e aos perigos do comunismo.

Dessa forma, José Murilo de Carvalho (2008) afirma que em 1964 o General Castelo Branco foi imposto como o novo presidente da República. Com isso, a Ditadura Militar começou como um governo transitório,

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

para ser repassado aos civis. Essa perspectiva foi adotada por Castelo Branco e pelos seus apoiantes - os *castelistas*. Mas mesmo na época, a perspectiva encontrou forte oposição da linha dura militar, que tinha como principal objetivo remover a ameaça externa (socialismo e comunismo) do país.

O período ditatorial é dividido por Carvalho (2008) em três fases: a primeira fase vai de 1964 a 1968 e corresponde ao governo de Castelo Branco e ao primeiro ano do governo do general Costa e Silva. Caracterizou-se por intensa atividade repressiva seguida de sinais de desaceleração. Na economia, foi um período de inflação, com queda acentuada do salário-mínimo e pequeno crescimento. Era o domínio dos setores mais liberais das forças armadas, representados pelo general Castelo Branco. No ano de 1968, a economia retomou as altas taxas de crescimento da década de 1950.

Estamos interessados, para os propósitos deste artigo, nos aspectos gerais da segunda fase da ditadura militar (entre 1968 e 1974), durante os quais Raul Seixas desenvolveu canções explícitas sobre o Direito à liberdade e outras questões políticas.

Segundo Carvalho (2008), a segunda fase do regime compreende os períodos mais sombrios da história do país, pois foi um período marcado pela

repressão dos direitos individuais e políticos. Inclusive, os presidentes desse período, os generais Costa e Silva e Médici, pertenciam à linha militar dura.

Mas não pensemos que a ditadura não sofreu oposição. Carvalho (2008) afirma que em 1968 o regime militar sofreu duras críticas, principalmente por parte de trabalhadores e estudantes. No entanto, quando a Câmara dos Deputados se recusou a permitir que um de seus membros fosse processado por fazer discurso ofensivo aos militares, o governo apresentou seu rosto autoritário ao instituir o que seria considerado o mais severo ato institucional de qualquer regime: o AI-5. Desde o início da ditadura, a figura dos Atos Institucionais estava presente: eles eram uma maneira de tornar as práticas autoritárias legalmente válidas. Esses atos, emanados dos chefes do executivo, tinham força de lei e fizeram grandes modificações políticas e jurídicas.

Entretanto, segundo Carvalho (2008), o Ato Institucional n.º 5 (AI-5) foi o mais radical de todos, pois restringiu os direitos políticos e civis. O congresso foi fechado e o presidente, General Costa e Silva, tornou-se um ditador. O Direito ao *Habeas Corpus* foi suspenso em caso de crimes contra a segurança nacional e todos os atos decorrentes da AI-5 não estavam sujeitos a revisão judicial.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Simultaneamente a essas mudanças, Carvalho (2008) afirma que os mandatos políticos foram anulados e vários deputados e vereadores perderam seus direitos políticos<sup>42</sup>. Em 1969, no entanto, o presidente Costa e Silva faleceu e seu vice, Pedro Aleixo, foi impedido de assumir. Para Fausto (1995), o impedimento pode ser explicado pelo fato de que Pedro Aleixo não era militar e, além disso, se opunha abertamente ao AI-5.

Assim, um grupo militar (junta) substituiu Costa e Silva, provisoriamente, até que o General Médici assumisse a presidência em outubro de 1969, concedendo uma nova Constituição. Segundo Carvalho (2008), o General Médici utilizou muitas medidas repressivas. Uma nova lei de segurança nacional foi introduzida, incluindo a pena de morte por pelotão de fuzilamento.

No início de 1970, a censura prévia foi introduzida em jornais, livros e outros meios de comunicação. Isso

<sup>42</sup> É importante mencionar, sobre Direitos Cívicos e Políticos, que, apesar da adoção do *Pacto Internacional sobre Direitos Cívicos e Políticos* pelas Nações Unidas e Estados membros, pela Resolução 2.200-A (XX), em 16 de dezembro de 1966, o Brasil somente ratificou em 24 de janeiro de 1992, muito depois do fim da ditadura militar. No Brasil, o Pacto foi aprovado pelo Decreto Legislativo nº 226, de 12 de dezembro de 1991, e promulgado pelo Decreto nº 592/1992. O mesmo ocorreu com o *Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*, adotado pela resolução 2.200-A (XXI) das Nações Unidas em 16 de dezembro de 1966 e ratificado somente pelo Brasil em 24 de janeiro de 1992 (aprovado pelo Decreto Legislativo 226 de 12 de dezembro de 1991) e promulgada pelo Decreto nº 591/1992).

significava que a publicação ou programa de rádio ou televisão deveria ser submetida aos censores do governo antes de ser levada ao público. Jornais, rádios e televisões foram obrigados a conviver com a presença do censor e muitas vezes o governo emitiu instruções sobre assuntos que não podiam ser mencionados.

Além da repressão do período, Fausto (1995) identifica a propaganda política como uma das armas mais eficazes usadas por Médici para o controle populacional. Neste momento, a TV Globo tornou-se referência no setor de telecomunicações, atuando, acima de tudo, como porta voz do governo. Como a oposição legal não foi permitida, até 1974, houve um confronto comum entre os guerrilheiros esquerdistas e os militares. Sequestros, ataques, prisões arbitrárias e tortura aconteceram.

Nesse contexto, o Direito à liberdade individual, tão valorizado por Raul Seixas, era inexistente. Segundo Carvalho (2008), a censura da imprensa eliminou a liberdade de opinião; não havia liberdade de reunião; os partidos eram regulamentados e controlados pelo governo; os sindicatos estavam sob constante ameaça de intervenção; greves foram proibidas; o Direito de defesa foi restringido por detenções arbitrárias; a justiça militar julgou crimes civis; a inviolabilidade do lar e da

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

correspondência eram inexistentes; a integridade física foi violada pela tortura nas prisões do governo; enfim, o próprio Direito à vida foi desrespeitado.

Foram anos de medo, em que os órgãos de informação e segurança agiram sem qualquer controle. Apesar de tudo isso, Carvalho (2008) afirma que o governo Médici gozava de popularidade. Esse fato é explicado pelo chamado milagre econômico que, conforme Fausto (1995) estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o crescimento econômico extraordinário com taxas de inflação relativamente baixas. O PIB cresceu a uma média anual de 11,2%, atingindo o pico em 1973, com um aumento de 13%. A inflação média anual não ultrapassou 18%. Isso realmente parecia um milagre.

Só que o fenômeno tinha uma explicação terrena e não poderia durar indefinidamente. Para Fausto (1995), as fraquezas do milagre foram: (a) dependência excessiva do sistema financeiro e do comércio internacional; e (b) necessidade crescente de confiar em certos produtos importados, dos quais o óleo era o mais importante. Essas vulnerabilidades vieram à tona em 1973, quando a comunidade internacional sofreu com a crise do petróleo, cujas consequências foram sentidas pelo Brasil. Além disso, Fausto (1995) explica que o milagre teve como aspecto negativo o fato de contribuir para a desigualdade

social, uma vez que a expansão da indústria favoreceu principalmente as classes média e alta. Houve também uma grande desproporção entre o progresso econômico e social, e o Brasil apareceu com indicadores baixos em relação à qualidade de vida de seus habitantes.

No entanto, segundo Carvalho (2008), o milagre econômico aliado à vitória da seleção brasileira de futebol no México, despertou na população um sentimento de exaltação patriótica e nacionalismo xenófobo e reacionário. Médici não conseguiu indicar um sucessor linha-dura, então os militares escolheram o general Ernesto Geisel para assumir a presidência. Tal candidato era simpático às ideias de Castelo Branco e, segundo Fausto (1995), pretendia criar uma abertura política lenta, gradual e segura, pois o poder tomado pelos órgãos repressores, produziu reflexos negativos na hierarquia das Forças Armadas. Um oficial de baixo escalão poderia controlar informações, decidir sobre a vida ou a morte de pessoas de acordo com sua inserção no aparato repressivo, sem que seu superior hierárquico pudesse contradizê-lo. As funções básicas e os princípios das Forças Armadas foram assim distorcidos, trazendo riscos para a integridade da corporação militar. A fim de restaurar a hierarquia, era necessário neutralizar a linha dura, retardar a repressão e ordenadamente, promover o retorno dos militares aos quartéis. Por outro lado,

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

lembramos que a *democracia relativa* foi uma meta buscada pelo grupo castelista desde 1964.

Dessa forma, Carvalho (2008) aponta 1974 como o ano inicial de abertura política, já que é o ano em que as restrições à propaganda eleitoral diminuem. Segundo Carvalho (2008), em 1973, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) assumiu uma oposição aberta contra o governo ditatorial, embora muitos advogados e juristas continuassem a apoiá-lo. Carvalho (2008) entende essa oposição com base no interesse profissional, já que o AI-5 excluiu da revisão judicial os atos praticados de acordo com suas disposições. Intervenções no Judiciário também desmoralizaram a justiça como um todo; os juízes foram diretamente atingidos, mas indiretamente também os advogados foram prejudicados.

Esse interesse, no entanto, não foi único e Carvalho (2008) aponta para a crença nos Direitos Humanos, tema da 5ª Conferência Anual da OAB, como um fator que tornaria a Ordem uma das mais importantes defensoras dos Direitos Humanos.

Em relação à cultura no Brasil da década de 1970, Marcelo Ridenti (2009) afirma que o governo Geisel, de 1974, soube dar lugar aos intelectuais e artistas da oposição. Ao contrário dos confrontos entre artistas e o governo de Médici, o governo Geisel estimulou um

crescimento real das telecomunicações, que resultou na criação de uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial, agências de publicidade, dentre outras. Esse fato, no entanto, não impediu a censura de agir repressivamente, limitando a circulação de obras que foram entendidas como inadequadas.

Para Riderti (2009), esse incentivo às produções culturais foi uma tentativa bem-sucedida de absorver os oponentes do regime militar, diluindo a contestação artística que produziram na lógica mercantil.

No que se refere especificamente à música, Jairo Severiano (2008) afirma que nos anos 1970 há uma expansão dos regionalismos musicais, em um nível nunca antes visto. Vários artistas nordestinos (como Alceu Valença), mineiros (como Beto Guedes) e gaúchos (como Kleiton e Kledir), dentre outros, são apontados como os maiores sucessos da época. Além disso, *soul music*, samba, choro e brega são apontados como estilos musicais predominantes.

Ainda não era a década do rock brasileiro, como Severiano explica (2008): apenas as estrelas de Raul Seixas, Rita Lee, Erasmo Carlos e do trio Secos & Molhados pareciam brilhar. Note-se que os quatro artistas de rock mais populares dos anos 70 têm a contestação e

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

rebelião<sup>43</sup> como características importantes: Erasmo Carlos provoca polêmica com a música *Maria Joana*, cujo tema principal é uma apologia à *maconha*<sup>44</sup>; Secos & Molhados usaram os diferentes apelos visuais para se destacar, além de fazer fortes críticas à opressão em canções como *Sangue Latino*<sup>45</sup>, e Rita Lee faz fortes críticas à cena musical da época, em a música *Arrombaram a Festa*.

Apesar da ausência de um forte movimento no rock brasileiro, Raul e outros artistas introduziram o ritmo, que será popularizado nos anos 80. Agora nos voltamos para as peculiaridades de Raul Seixas e seu clamor por um Direito à liberdade.

---

<sup>43</sup> A crítica social, na época, também foi ocultada por meio de signos linguísticos ambíguos, como no caso específico da canção *Debaixo dos Caracóis de Seus Cabelos*, de Roberto Carlos, dedicada ao exílio ditatorial do músico Caetano Veloso.

<sup>44</sup> Trecho da música: “Eu quero Maria Joana / Eu quero Maria Joana / Eu sei (eu sei) / Que na vida tudo passa / O amor (o amor) / Vem como nuvem de fumaça (fumaça)”.

<sup>45</sup> Trecho da música: “Minha vida, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu Sangue Latino / Minh ‘alma cativa”.

#### **4 DIREITO À LIBERDADE NA “SOCIEDADE ALTERNATIVA” DE RAUL SEIXAS**

Raul Seixas nasceu em Salvador, em 28 de junho de 1945, filho de uma família de classe média. Seu fascínio pela Literatura e Filosofia e seu interesse em questões metafísicas e filosóficas fundamentaram toda a sua carreira musical. Se durante um certo período da vida de Raul ele percebeu a música como secundária, quando finalmente entrou em contato com o *rock and roll*, através de seus vizinhos americanos, descobriu que poderia deixar uma mensagem para o mundo a partir desse veículo. Em uma entrevista, ele comenta que viu a literatura como uma coisa muito difícil de se fazer aqui, de comunicar tão rápido quanto a música. (SEIXAS, 1990, p. 87).

Para ele, o rock era muito mais que uma dança, pois estava diretamente ligado ao comportamento (BAHIANA, 1990, p. 14) e rapidamente explica a razão para tal admiração: o que o pegou não foi apenas a música. Foi todo o comportamento rock. Porque antes, as crianças não eram crianças, elas seguiam um padrão adulto, a imitação de um pequeno homem sem identidade.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Quando Bill Halley chegou com *Rock Around the Clock* (a música do filme *Sementes de Violência*), foi uma loucura: Raul e alguns amigos quebraram o cinema inteiro, pois sentiam-se mais livres. O rock apareceu como uma rota de escape: era a vez de ele falar. Na época, ele achava que os jovens iriam conquistar o mundo. (BAHIANA, 1990, p. 14).

O desejo de ser escritor nunca foi abandonado por Raul, mas seu desempenho na escola não foi dos melhores. A escola não lhe dizia nada que ele quisesse saber; tudo o que ele aprendeu foi em livros, em casa ou na rua. (BAHIANA, 1990, p. 15).

Apesar disso, Raul tinha uma grande necessidade de falar sobre vários assuntos. Essa necessidade foi amenizada pela criação da banda *Relâmpagos do Rock*, posteriormente batizada de *The Panters* e, finalmente, *Os Panteras*. Segundo Raul, o grupo durou oito anos. No começo, eles pagavam para aparecer na TV e apresentavam suas músicas como *música de cowboy*. (BAHIANA, 1990, p. 19). Além de se apresentar na TV local, a banda ganhou prestígio no cenário baiano, sendo considerado o conjunto mais caro da cidade de Salvador e até dividindo o palco com estrelas da Jovem Guarda (os primeiros artistas do *rock and roll* no Brasil), como Roberto Carlos e Wanderléa.

É interessante destacar que, ao fazer da música uma forma de comunicação para transmitir suas mensagens, Raul tratava de temas como a teoria de Freud no meio de seus shows com *Os Panteras*. Para ele, era incrível falar de ego e superego para as pessoas; se ele não estivesse em cima do palco, certamente seria um professor. (BAHIANA, 1990, p. 20).

Embora educado e interessado em assuntos como Filosofia e Psicologia, ele não integrou o ambiente acadêmico - o que não o impediu de desenvolver suas ideias. Através de suas músicas, Raul conseguiu problematizar e realizar fortes críticas à sociedade. Se os acadêmicos publicam livros e artigos científicos, Raul Seixas tinha suas letras, melodias e performances, às vezes ainda mais marcantes e certamente com maior alcance na população. Mauro (1990) registra as palavras do artista, depois de já ter sucesso musicalmente: Raul costumava falar que ele, que estudou História, Filosofia, Literatura, Latim, tinha algo a dizer. Ele não trás uma coisa imposta, um rótulo – ele não estava enrolando. Ele enfatiza que tinha uma base sólida para suas ações, porque ele leu diversos tratados. Sua intenção era mostrar que ele fazia pesquisa para dizer o que dizia.

Raul precisava legitimar seu trabalho como resultado de pesquisa e não mero acaso. Para ele, não se

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

tratava apenas de comunicar seus sentimentos, mas de comunicar uma mensagem crítica e clara da sociedade de seu tempo. Essa necessidade de legitimar sua mensagem nos faz lembrar da discussão entre arte e cultura de massa: é como se apenas um tipo de artefato cultural merecesse importância. No entanto, em entrevista, é o próprio Raul que irá rever essa atitude simplista em uma entrevista para uma emissora de rádio na cidade de *Joaçaba*, Santa Catarina, em 1976, às 03:51', dizendo que a arte é o espelho social de uma era, porque o que um cantor faz reflete o momento social em que ele está inserido.

É importante ressaltar que, antes de se lançar como cantor, Raul Seixas conheceu aquele que se tornaria um de seus vários sócios compositores, Paulo Coelho. Seu irmão Plínio, no documentário *O início, o fim e o meio* (25:14'), relata que os dois não se encontraram: na verdade, Raul é quem foi atrás de Paulo. O motivo dessa busca foi um artigo sobre discos voadores, escrito por Paulo na revista *A Pomba*, que muito intrigou Raul. A partir desse contato inicial, os dois começaram a se relacionar e a travar uma amizade turbulenta. O mais famoso parceiro de composição de Raul, Paulo Coelho comenta sobre o processo de composição dos dois, no

documento de vídeo *Volume 2*<sup>46</sup> (07:00'), dizendo que Raul foi muito importante para ele, porque o ensinou a escrever.

Se, por um lado Raul ensinou Paulo a transmitir suas mensagens de maneira fácil e acessível ao público em geral, por outro lado, Paulo apresentou a Raul algo que, juntamente com suas leituras filosóficas e políticas, seria um elemento presente em todo o seu trabalho de vida: o ocultismo, especialmente a *Lei de Thelema*, filosofia esotérica criada por Aleister Crowley, famoso mago inglês. Segundo Luiz Lima (2007), o cantor afirmou ser anarquista como Proudhon, e ao mesmo tempo, adorar Aleister Crowley.

Através de Paulo, Raul entrou em contato com Marcelo Motta, principal promotor das ideias de Crowley no Brasil, tornando-se parte da *Astrum Argentum* (Estrela de Prata em latim, mais conhecida como A.·A.·.), uma sociedade criada por Crowley e parte da *Ordo Templi Orientis* (Ordem do Templo do Oriente, em latim, mais conhecida como O.T.O.), uma sociedade reformulada pelo mesmo mago, também baseada nos princípios telêmicos. Segundo Lima (2007), Raul atingiu o posto de neófito em ambas as sociedades (p. 36).

---

<sup>46</sup> Trata-se de uma coleção de treze vídeos editados pelo fã-clubes oficial de Raul Seixas.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Foi a partir dos ensinamentos de Crowley que Raul concebeu a ideia de Direito com base na liberdade individual. Segundo a O.T.O., mais do que um postulado religioso, a Lei de Thelema pode ser vista como uma filosofia, uma proposta social ou a soma de tudo isso. Segundo a A.·A.·., Thelema significa vontade, em grego, o que explica os axiomas que o resumem: *faça o que tu queres, há de ser toda a Lei e o amor é a lei, mas amor sob vontade.*

Segundo a O.T.O., essa pregação pela Lei de Thelema está longe de estar ligada a simples desejos e caprichos humanos: pelo contrário, refere-se à estrita missão de descobrir e realizar a verdadeira natureza humana, que é equivalente à divindade dentro de cada indivíduo.

A valorização de cada indivíduo é também evidente nos axiomas, *todo homem e toda mulher é uma estrela e não há Deus senão o homem*, no sentido de valorizar a apreciação e respeito por cada indivíduo como uma única divindade, cujo dever é realizar sua verdadeira vontade. É interessante notar que o sistema Thelêmico tem sua própria declaração de Direitos Humanos, escrita no ano de 1941 por Crowley, a fim de tornar sua filosofia mais acessível. Essa declaração começou a ser lida por Raul em seus shows, quando ele cantava a música

*Sociedade Alternativa*, uma canção inspirada nos princípios thelêmicos.

É necessário levar em conta, no entanto, a advertência de Lima (2007): Raul era um agnóstico que estava apenas curioso sobre os ensinamentos ocultos; ele ressignifica as doutrinas de Crowley, dando-lhes dimensão social e política, como se percebeu, por exemplo, na música *Sociedade Alternativa* (p. 49).

Presente no álbum mais vendido do cantor, *Gita*, lançado em 1974, a música *Sociedade Alternativa* marca uma transição. Segundo Rada Neto (2012), desde 1973, Paulo Coelho e Raul Seixas afirmaram estar envolvidos na criação de um movimento capaz de fornecer novos valores comportamentais e ajudar na libertação das pessoas. Sua proposta incluía a transformação radical da sociedade, incluindo seu modo tradicional de pensar e explicar o mundo. E sua principal arma de combate era o uso sistemático da ironia. (p. 248)

Assim, antes do lançamento de *Gita*, Raul e Paulo sintetizaram essas ideias em um manifesto cômico chamado *A Fundação de Krig-Ha*, material que foi distribuído durante os shows. Segundo Rada Neto (2012), o quadrinho é permeado de simbologias esotéricas e religiosas, convocando as pessoas, não para instituir um novo governo, mas para combater todas as formas de

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

opressão (pp. 248-254).

Ao mesmo tempo, Rada Neto (2012) nos conta que Paulo Coelho escreve em maio de 1974 um artigo para a *Revista Planeta*, intitulado *As Sociedades Alternativas*, no qual ele afirma que ele, Raul e suas mulheres criaram em setembro de 1973, a *Sociedade Alternativa no Brasil*, com 3.000 membros. (RADA NETO, 2012, p. 256-257).

Além disso, Raul tenta legitimar essa chamada sociedade alternativa, ligando-a a nomes como John Lennon, cujo envolvimento com Raul nunca foi provado. Algum tempo depois, Raul muda sua perspectiva sobre a Sociedade Alternativa: ele advertiu que não se tratava de um clube ou um partido político, mas uma ideia. (SEIXAS, 1996, p. 22).

No entanto, em 1974, essas ideias desagradaram o governo militar, que não apenas apreendeu todas as histórias em quadrinhos, mas também aprisionou e interrogou Paulo Coelho e Raul Seixas<sup>47</sup>. Com medo, eles

---

<sup>47</sup> Sobre isso, é necessário fazer algumas considerações. Rada Neto (2012, p. 260) afirma que apesar de ter encontrado documentos comprovando que Raul havia sido chamado para depor, ele não encontrou a transcrição desses depoimentos. Afirma também que não há provas de que Raul tenha sido preso, embora tenha tido sua residência revistada e sofrido assaltos. Quanto a Paulo e Adalgisa, o autor (2012, p. 263) conseguiu localizar a transcrição dos depoimentos de cada um, bem como as fichas de controle, segundo as quais os dois eram militantes de partidos de esquerda.

optaram por um autoexílio<sup>48</sup> nos Estados Unidos.

De lá, voltarão alguns meses depois, em julho de 1974, graças às vendas bem-sucedidas do disco *Gita*, que havia sido lançado antes do exílio. De acordo com Raul, o pessoal do Consulado Brasileiro veio à sua casa para dizer que *Gita* estava fazendo o maior sucesso e que ele precisava voltar ao Brasil como patrimônio nacional. (SEIXAS, 1996, p. 22).

É em *Gita*, no qual a maioria das músicas também é assinada por Paulo Coelho, que está gravada a música *Sociedade Alternativa*, mais um fruto da parceria de ambos. Para Frans (2000), o disco trouxe as investigações de dois artistas envolvidos com estudos esotéricos e preocupados com a construção da utopia de ambos – a *Sociedade Alternativa* (p. 104).

A música *Sociedade Alternativa*, cujo tema principal é uma síntese dos preceitos teológicos, acolhe a vinda de uma nova era e afirma o Direito à liberdade como lei primordial. Marcado pela bateria acentuada, este rock acelerado traz citações diretas de passagens do *Liber AL vel Legis*, *O Livro da Lei*, um trabalho crucial da doutrina

---

<sup>48</sup> Esse assunto também está cercado de controvérsias, já que, em várias entrevistas, Raul afirma que foi convidado a deixar o país, isto é, exilado. No entanto, Rada Neto (2012, p. 259) transcreve o discurso de Roberto Mescal, afirmando que não houve exílio imposto, mas sim problemas diante dos quais Raul e Paulo decidiram deixar o país.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

*Thelêmica*, bem como referências a Crowley.

A primeira dessas referências são os versos "Faça o que tu queres, há de ser toda a Lei", que aparece no capítulo 1, versículo 40. Ao cantá-los, a música para de repente, de modo que a voz é realçada, dando maior destaque a essa mensagem que é o núcleo do pensamento thelêmico: descobrir e realizar sua verdadeira vontade. Porém, mais do que isso, entendemos que Raul, nessa música, também convida os indivíduos a realizarem seus desejos, por mais incomuns que sejam, sem medo de repressão. Esse fato é fornecido pelos versos "Se eu quero e você quer / Tomar banho de chapéu / Ou esperar Papai Noel / Ou discutir Carlos Gardel / Então vá! / Faça o que tu queres / Pois é tudo da Lei!".

Em outro momento da canção, os seguintes versos aparecem: "Todo homem e toda mulher é uma estrela", que também estão presentes no *Livro da Lei* (Capítulo 1, versículo 3). Esses versos não são cantados, mas falados: ou melhor, gritados. Essa é uma referência à valorização do humano. No sistema thelêmico, cada indivíduo é uma divindade, um universo, uma estrela própria. Todos devem ser valorizados como tal. Ao cantar esses versos, Raul reitera essa visão thelêmica da liberdade individual.

Há na canção uma menção a Crowley e seus postulados nos versos gritados: "- O número 666 / chama-se Aleister Crowley" e "- Lei de Thelema". Crowley adotou o número 666 e a nomenclatura *A Grande Besta*, como forma de se contrapor aos valores conservadores de seu tempo. A *Lei de Thelema* não é outra senão a *Lei da Vontade*: "Faça o que tu queres".

A última citação direta está presente nos versos, também gritados: "- A Lei do forte / Essa é a nossa lei / E alegria do mundo", uma referência ao capítulo 2, versículo 21 do *Livro da Lei*: "esta é a lei do forte: esta é a nossa lei e a alegria do mundo". Esse é um aviso claro para o fato de que a *Lei de Thelema* é feita apenas para poucos, para os fortes; também entendemos que a Lei da Sociedade Alternativa de Raul é voltada apenas para pessoas não conformistas e de mente aberta.

Assim, com a clara influência thelêmica, Paulo Coelho e Raul Seixas representam, na *Sociedade Alternativa*, um Direito extraterrestre: um Direito metafísico, segundo o qual a única lei seria a liberdade. Podemos observar a transposição que Raul e seu parceiro fazem da *Lei de Thelema* para a música. Baseada na dualidade da sociedade repressiva *versus* sociedade alternativa, a ideia de ter uma alternativa à opressão e imposição à individualidade humana, uma vez confinada a

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

um círculo ocultista hermético e disponível apenas aos iniciados, é ressignificada, mesclada a outros elementos e assim acessível ao público através da mídia.

No que diz respeito aos parâmetros musicais e à escuta, é uma música que a qualquer momento evoca o sentimento de protesto; as paradas estratégicas na melodia e os versos gritados acentuam a mensagem principal da canção, isto é, a propagação de um Direito à liberdade. O desempenho de Raul também se encaixa perfeitamente nesse cenário: em seus shows, no final da música, ele se retirava do palco e retornava com um papel, no qual estava escrito o *Liber Oz*, a declaração dos direitos thelêmicos.

A leitura de *Liber Oz* reforça a ideia de inconformismo e a necessidade de lutar pela liberdade não apenas política, mas também moral e social. Parece possível perceber, portanto, o uso do espaço de Raul na mídia para desafiar e reivindicar o Direito à liberdade, retirado pela ditadura.

Quanto à recepção, a música foi considerada um verdadeiro hino de contestação, embora não tenha sido criada com essa intenção específica. Buda (2000), por exemplo, afirma que durante uma greve no ABC paulista, os grevistas cantaram justamente a música Sociedade Alternativa. Além disso, o autor também revela o desejo

do candidato presidencial Luís Inácio Lula da Silva, anos depois, de regravar a canção como um jingle de campanha na voz de um cover de Raul (p. 33). Toninho Buda lhe teria explicado os ideais anárquicos de Raul presentes na canção, que não foi regravada como *jingle* justamente por essa razão.

Com os ideais da *Sociedade Alternativa*, Raul Seixas ocupou um espaço polarizado, cantando abertamente contra o regime ditatorial estabelecido. Inspirado pela *Lei de Thelema* e transpondo-a para a situação política no Brasil, o cantor conseguiu mobilizar e conscientizar seus fãs e admiradores sobre a importância do pleno Direito à liberdade. O fato de ter ganho quatro discos de ouro em sua carreira sugere muito a aceitação de Raul pelo público. Teixeira (2008) analisa em profundidade a questão da recepção do trabalho do cantor, identificando a existência de diversos leques e redes de sociabilidade criadas para discutir informações sobre o artista (p. 112-173).

Tudo isso parece levar a crer que, em termos de recepção, Raul não foi apenas bem aceito pelo público popular, mas também permaneceu presente no cenário musical brasileiro mesmo após sua morte: o desfile anual realizado em São Paulo pelos fãs na data de sua morte; os concertos anuais em que vários artistas interpretam suas

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

canções; os vários *covers*<sup>49</sup>, todos são elementos que apontam para uma permanência e valorização da figura do cantor, sugerindo que a mensagem do Direito à liberdade e a busca por uma *Sociedade Alternativa* ainda permanecem.

### 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além da dimensão estética, a arte constitui-se como forma de comunicação social. Como afirmou Raul, "a arte é o espelho social de uma época, de um momento". (PASSOS, 1990, p. 107). Partindo dessa premissa, diferentes áreas do conhecimento passaram a identificar e analisar as conexões entre as produções culturais — eruditas ou populares — e a sociedade em que surgiram, reconhecendo que tais produções não são neutras e que, ao mesmo tempo, influenciam e são influenciadas pelas opiniões, valores e visões de mundo dos indivíduos.

Ao longo deste trabalho, evidenciou-se que essa constatação também se aplica de modo particular à música e, especificamente, ao rock. Inicialmente concebido como um ritmo associado à juventude, o rock rapidamente se transformou em um movimento cultural

---

<sup>49</sup> Este é o projeto chamado *O Baú do Raul*.

mais amplo, capaz de expressar inconformismo, contestação e demandas por mudança social. Diversos artistas exemplificam esse processo ao influenciar gerações inteiras por meio de letras que tensionavam valores consolidados. Ainda que o rock não se configure como uma revolução em sentido estrito, mostrou-se uma fonte privilegiada para a compreensão das rupturas simbólicas e culturais presentes em determinados contextos históricos.

No âmbito dos estudos jurídicos, a aproximação entre Direito e música permanece relativamente pouco explorada. Diante desse panorama, a seção buscou estabelecer uma conexão entre o Direito e o rock, demonstrando como a música pode ser utilizada como forma de reivindicação simbólica de direitos, especialmente quando relacionada ao contexto histórico e à trajetória de seus intérpretes. A análise da obra de Raul Seixas e de sua proposta de Sociedade Alternativa permitiu evidenciar como a música pode expressar concepções críticas acerca do Direito, da autoridade e da liberdade individual.

Para tanto, após explicitar as razões pelas quais o rock pode ser considerado uma fonte relevante de investigação, procedeu-se à contextualização do período histórico em que o exemplo analisado se insere. Em

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

seguida, desenvolveu-se uma análise mais ampla, valendo-se de entrevistas, apresentações públicas e da própria música *Sociedade Alternativa*, de modo a compreender a articulação entre discurso artístico, contexto político e reivindicação de direitos.

A principal contribuição desta seção reside na demonstração de que a música — e, em especial, o rock — pode ser compreendida como espaço legítimo de formulação crítica sobre o Direito. Influenciado pelo misticismo de Crowley e pelo anarquismo contracultural, e em oposição a todas as formas de opressão, Raul Seixas defende a eficácia de um Direito metafísico. A partir da *Lei de Thelema* de Crowley, à qual confere nova interpretação e significado, o artista reivindica o Direito de fazer o que quiser, quando e como quiser, convertendo a liberdade individual em núcleo normativo de sua proposta simbólica.

Por fim, ao contrapor a *Sociedade Alternativa* à sociedade autoritária e conservadora do Brasil dos anos 1970, Raul Seixas explicita uma concepção de Direito à liberdade que se afirma como resistência simbólica à repressão política e moral de seu tempo. Desse modo, a análise reforça a potência da música como linguagem crítica capaz de revelar tensões profundas entre norma, poder e experiência social, contribuindo para o aprofundamento do diálogo entre Direito, cultura e

liberdade.

## REFERÊNCIAS

ABAD, Manuel D. Las conciencias del rock. Um largo trayeto del inconformismo a la integración. **Ábaco**, 2 Epoca, n. 9/10, Tolerância frente a exclusión (1996). Published por Centro de Iniciativas culturales y estudios economicos y sociales (CICESS). p. 111-118.

ALVES, Luciano. **Flores no deserto**: a Legião Urbana em seu próprio tempo. 2002. 151 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

BAHIANA, Ana. Eu em noites de sol. *In*: PASSOS, Sívio (org.). **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990. p. 11-39.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. 2006. 258 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

BUDA, Toninho. Os movimentos alternativos. *In*: PASSOS, Sylvio (org). **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo, SP: Martin Claret, 2000. p. 22.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

CARVALHO, Salo de. Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano (Itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk). *In*: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. **Criminologia cultural e rock**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 149-223.

CARVALHO, Walter. **Raul**: o início, o fim e o meio. 2012, 100 min.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 23, p.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

36-61, ago. 2003. Disponível em:

[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1413-24782003000200004&lng=es&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782003000200004&lng=es&nrm=iso).

Acesso em: 19 jan. 2026.

CROWLEY, Aleister. **Liber AL vel Legis**: o livro da lei.

Disponível em: <https://www.hadnu.org/publicacoes/liberal-vel-legis-o-livro-da-lei/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. *In*: HOHLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 151170.

ESSINGER, Silvio. **O Baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

FERREIRA, Bianca Márcia. **A Sociologia de Raul Seixas** – a arte como espelho social de sua época. 96 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

FRANS, Elton. **Raul Seixas**: a história que não foi contada. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da Mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LIMA, Luiz. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no seu tempo. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

MAGNON, Xavier. La vision de la justice dans les chansons de Bob Dylan (1962-2001). *In*: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). **Droit et rock**. Paris: Dalloz, p. 65-78, 2011.

MAURO, André. O último anarquista. *In*: PASSOS, Sílvio (org.). **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990. 41-61.

MUGIATTI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. **Faça o que tu queres, pois é tudo da lei**: representações do Direito no rock de Raul Seixas a partir dos estudos de Douglas Kellner. 252 f. Dissertação (Mestrado em Direito) Centro de Ciências Jurídicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2016.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; GRUBBA, Leilane Serratime. Por um Direito à liberdade: Raul Seixas e a Sociedade Alternativa. **Culturas Jurídicas**, v. 4, n. 7, 2017. p. 61-86. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/319280083\\_PO\\_R\\_UM\\_DIREITO\\_A\\_LIBERDADE\\_RAUL\\_SEIXAS\\_E\\_A\\_SOCIEDADE\\_ALTERNATIVA\\_THE\\_RIGHT\\_TO\\_FREEDOM\\_RAUL\\_SEIXAS\\_AND\\_THE\\_ALTERNATIVE\\_SOCIE\\_TY](https://www.researchgate.net/publication/319280083_PO_R_UM_DIREITO_A_LIBERDADE_RAUL_SEIXAS_E_A_SOCIEDADE_ALTERNATIVA_THE_RIGHT_TO_FREEDOM_RAUL_SEIXAS_AND_THE_ALTERNATIVE_SOCIE_TY). Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. “Let me sing my rock and roll”: notas sobre direito, rock e sociedade. **Redes** – Revista Eletrônica Direito e Sociedade, Canoas, UnilaSalle, v. 6, n. 1, maio 2018. p. 11-31. Disponível em:

<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/redes/article/view/3408/pdf>. Acesso em: 16 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. **Faça o que tu**

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

queres, pois é tudo da lei: as contribuições de Raul Seixas para o estudo do Direito. **Revista Brasileira de Estudos Jurídicos**, Montes Claros (MG), Faculdades Santo Agostinho, v. 13, n. 2, maio-ago. 2018, p. 235-258.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; OLIVEIRA, Amanda Muniz; GRUBBA, Leilane Serratine. Faça o que tu queres, pois é tudo da lei: as contribuições de Raul Seixas para o estudo do Direito. **Revista Quaestio Iuris**, v. 12, n. 1, p. 100-121, 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/rqi.2019.37020>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/quaestioiuris/article/view/37020>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 119-127, June 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/C7ycvjMMTCRVFY99PTFrj3h/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 19 jan. 2026.

PEARCE, Russel G. Revitalizing the Lawyer-Poet: what lawyers can learn from rock and roll. **Widener Law Journal**, v. 14, 2005, p. 907-922. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=908897](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=908897). Acesso em: 19 jan. 2026.

RADA NETO, José. **As aventuras de Raul Seixas no campo musical**: trajetória artística e relações com a

indústria fonográfica (1967-1974). 2012. 347 f.  
Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro  
de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal  
de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970  
e sua herança. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília  
de Almeida Neves. **O Brasil Republicano – o tempo da  
ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do  
século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.  
135-166.

ROSAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes,  
1972.

SCHWARTZ, Germano. **Direito & Rock**: o rock e as  
expectativas normativas da Constituição de 1988 e do  
Junho de 2013. Porto Alegre: Livraria do Advogado,  
2014.

SEIXAS, Kika (org). **Raul Rock Seixas**. São Paulo:  
Globo, 1996.

SEIXAS, Raul. Krig-Ha, Bandolo! (O Grito de Guerra). *In*:  
PASSOS, Sylvio (org.). **Raul Seixas por ele mesmo**.  
São Paulo: Martin Claret, 1990. p. 7-10.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

SEIXAS, Raul. A Lei. Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.

SEIXAS, Raul. Só pra variar. Intérprete: Raul Seixas. *In*: **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment, 1980.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Sociedade alternativa. Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Gita**. Rio de Janeiro: Philips, 1974.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Novo Aeon. Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. Rio de Janeiro: Philips, 1975.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Tárík de. (org). **Baú do Raul**. São Paulo: Globo, 1992.

TEIXEIRA, Rosana Câmara. **KRIG-HA, BANDOLO!** Cuidado, aí vem Raul Seixas!. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo, ACCIOLY, Beth. **Uma noite em 67**. [Filme-vídeo]. Produção de Beth Accioly,

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Record  
Entretenimento. 2010, 93 min. Color. Son. Disponível  
em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lJe3NaxMNw>.  
Acesso em: 19 jan. 2026.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma  
teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

UEHLEIN, Joel. **Na overture into the future**: the music  
of social justice. **Labor Forum**, n. 9. United States: Sage  
Publications, 2001. p. 24-34. Disponível em:  
<https://unionsong.com/reviews/overture.html>. Acesso em:  
19 jan. 2026.

## ROCK E DIREITOS HUMANOS: “SYSTEM OF A DOWN” E O GENOCÍDIO ARMÊNIO <sup>50</sup>

### 1 INTRODUÇÃO

A chuva caía na fria noite de Yerevan, na Armênia. Ainda assim, uma multidão de aproximadamente 50 mil pessoas aguardava na Praça Central. Antes de qualquer acorde, a imagem em preto e branco de uma criança com as mãos nos olhos é transmitida nos telões, logo acompanhada por uma melodia suave, étnica... Armênia. Logo a imagem é alterada e um emaranhado de palavras, imagens e vozes começa a narrar a triste história daquele considerado por muitos o primeiro genocídio do século XX. E então, a banda *System of a Down* sobe ao palco, entoando a

---

<sup>50</sup> Versão atualizada do artigo publicado como:

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Rock e Direitos humanos: System of a Down e o genocídio armênio. *Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 9, n. 3, 2018. p. 1196-1220. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/27436>.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Rock e Relações Internacionais: System of a Down e reconhecimento do genocídio armênio. *In: MARCHIORI NETO, Daniel Lena. Reflexões sobre o Sistema Internacional a partir dos Campos Neutrais*. Rio Grande, RS: FURG, 2021. p. 102-127. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/9588>.

significativa *Holy Mountains* (Montanhas Sagradas) – uma de suas várias canções sobre conflitos internacionais, referência às montanhas tomadas da Armênia durante o genocídio.

Nesse contexto, o objeto desta seção consiste na análise da relação entre rock e Direitos Humanos a partir da atuação artística e política da banda *System of a Down*, tomando como eixo central a denúncia do genocídio armênio. O problema que orienta a investigação reside na possibilidade de o rock atuar como meio legítimo de denúncia e de visibilização de graves violações de direitos, especialmente em situações marcadas pela negação histórica e pelo silenciamento institucional.

Fundada em 1992 por dois americanos descendentes de armênios (Serj Tankian e Daron Malakian), a banda *System of a Down* alcançou projeção internacional a partir de 2001, tornando-se uma das mais conhecidas do rock americano, com letras marcadas por denúncias e críticas políticas. Utilizando seu espaço privilegiado nos meios de comunicação, a banda passou a militar de forma incisiva pelo reconhecimento do genocídio armênio: a tentativa do Império Otomano, atual Turquia, de eliminar esse povo habitante de suas terras, com o objetivo de preservar suas fronteiras geográficas. A escolha desse recorte justifica-se, portanto, pela

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

centralidade do tema dos Direitos Humanos na obra da banda e pela utilização consciente da música como instrumento de denúncia e mobilização política.

Para a adequada compreensão do objeto, faz-se necessário situar o conceito jurídico de genocídio. Conforme o site do Museu Memorial do Holocausto nos EUA, a palavra genocídio foi criada pelo advogado polonês Raphael Lemkin em 1944, quando este procurava traduzir em palavras o horror do holocausto judeu na Alemanha. Assim, a combinação das palavras *geno* (do grego, raça) e *cídio* (do latim, matar) foi incorporada em 1948 na Convenção para a prevenção e repressão do crime de genocídio, sendo definida no artigo 2º do documento como:

[...] os atos abaixo indicados, cometidos com a intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, tais como: a) Assassinato de membros do grupo; b) Atentado grave à integridade física e mental de membros do grupo; c) Submissão deliberada do grupo a condições de existência que acarretarão a sua destruição física, total ou parcial; d) Medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo; e) Transferência forçada das crianças do grupo para outro grupo.

Apesar de existirem elementos que permitem enquadrar o massacre dos armênios pelos otomanos como genocídio, tal posicionamento não é pacífico.

Autores como Standford Shaw e Bernard Lewis negam que tenha havido genocídio<sup>51</sup>, buscando eximir o governo turco de qualquer responsabilidade<sup>52</sup>. A própria posição oficial da Turquia, ao negar o ocorrido, contribui para a manutenção dessa controvérsia, sustentando acusações de falsificação documental e invenção de fatos por parte dos armênios e classificando o massacre como consequência trágica da guerra, e não como genocídio premeditado<sup>53</sup>.

Diante desse cenário, o objetivo desta seção é demonstrar de que forma a banda *System of a Down* tem contribuído para a visibilidade do genocídio armênio, evidenciando o potencial do rock como meio de denúncia em casos de transgressão de direitos. Mais do que uma fonte de entretenimento e diversão, a música revela-se capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a um público amplo e heterogêneo, rompendo silêncios históricos e tensionando narrativas oficiais.

Do ponto de vista metodológico, as fontes foram selecionadas em razão de seus conteúdos. O

---

<sup>51</sup> Para maiores informações, checar: "There Was No Genocide: interview with Prof. Bernard Lewis," by Dalia Karpel.

<sup>52</sup> Para maiores informações checar: SHAW, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey 1808 – 1975 v. II*. New York, Cambridge University Press, 1977, p. 203.

<sup>53</sup> Para maiores informações checar o site do Ministério das Relações Internacionais da Turquia.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

documentário *Screamers*, lançado em 2006, apresenta amostras empíricas relativas à recepção do público da banda sobre a questão do genocídio armênio, reunindo entrevistas com integrantes da banda, acadêmicos, ativistas, políticos e fãs. Além disso, foram analisadas entrevistas concedidas pela banda a outros meios de comunicação, selecionadas tematicamente e utilizadas na medida em que contribuiriam para esclarecer aspectos não abordados no documentário.

Por fim, a seção encontra-se estruturada em três momentos articulados: inicialmente, discorre-se sobre o genocídio armênio sob uma perspectiva histórica e jurídica; em seguida, demonstra-se como o rock pode ser compreendido como uma fonte relevante de estudos para os juristas; e, por fim, analisam-se as ações e produções da banda *System of a Down*, evidenciando a música como instrumento de denúncia, memória e afirmação dos Direitos Humanos.

## 2 GENOCÍDIO ARMÊNIO

Para melhor compreender a militância da banda *System of a down*, formada por descendentes de armênios, faz-se necessário entender o que de fato foi o evento

posteriormente conhecido como genocídio armênio.

Após séculos de convivência nem sempre pacífica dentro dos limites de um mesmo espaço geográfico, a ascensão do sultão Abdul-Hamid II, ao trono do então Império Otomano, trará novos contornos para as relações entre cristãos armênios e turcos muçulmanos. Para Loureiro (2015, p. 4), será este déspota entusiasta da centralização Otomana que irá desencadear os primeiros ataques aos povos armênios, com sua política panislâmica. Após a construção de um cenário maniqueísta de *nós* muçulmanos *versus eles*, infiéis, inicia-se uma onda de ataques aos não muçulmanos por parte do próprio governo, sob o argumento de uma possível rebelião interna por parte dos armênios.

Mas o pior ainda estava por vir. A situação econômica do Império Otomano estava insustentável. Segundo Loureiro (2015, p. 5), a dívida externa alcançava números alarmantes. É neste contexto que um grupo de jovens, que haviam sido educados no ocidente e, assim, postos em contato com ideais liberais e positivistas, passa a questionar a política do sultão. Aliados a um grupo de também jovens membros do exército, formam então o Comitê União e Progresso, mais conhecido pela alcunha de Jovens Turcos. Entusiastas de uma política inclusiva, o Comitê ganhou a simpatia e o apoio das minorias

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

ameaçadas pelo sultanato, principalmente no que se refere aos armênios. Após uma série de acontecimentos que irá culminar com o exílio do então líder Abdul-Hamid II, os Jovens Turcos assumem o controle do Império Otomano.

Conforme Loureiro (2015, p. 6), os armênios comemoraram essa vitória, esperançosos com o discurso inclusivo proferido pelo Comitê. Mas na prática, a situação armênia não sofreu alterações significativas. A falta de fiscalização governamental contribuiu para que os ataques e violências sofridos pelos armênios, habitantes de territórios distantes do centro, persistissem. Em 1909, o assassinato de dois turcos por um armênio desencadeia uma onda de violência, amparada por agentes estatais otomanos. O discurso de inclusão otomana propagado pelo Comitê rapidamente converte-se em um discurso de exclusão, anticristão e anti-armênio. De acordo com Loureiro (2015, p. 7):

[...] 1909 constitui o elo genocida entre os anos de 1890 e 1915, elo esse que nos permite concluir que os planos de expurgo do elemento armênio de dentro do Império Otomano nunca deixaram de existir na cúpula dos Jovens Turcos. A aniquilação dos armênios sempre esteve em pauta, esperando apenas o momento ideal para tomar formas de solução final.

Segundo com Ternon (1996, p. 190-191), a

política nacionalista ganha força a partir de 1910, ano da derrota otomana na Guerra dos Balcãs. É nesta época que o Império perderá 25% de seu território, ação apoiada pelo Império Russo. Cumpre destacar que a Rússia gozava de certa influência nos territórios habitados por armênios, o que só fazia aumentar os temores do governo em relação à ocorrência de uma revolta armênia que esfacelasse ainda mais o Império Otomano. Segundo Loureiro (2015, p. 8):

Como uma entidade paraestatal, o Comitê União e Progresso criou em sua estrutura grandes objetivos a serem alcançados a qualquer preço. A pauta panturquista estava na ordem do dia. Com esse discurso, a legitimação do genocídio armênio seria feita assim que os Jovens Turcos elegessem os armênios como o mal a ser extirpado do império. A partir daí, coube ao Comitê montar o aparelho genocida utilizando o controle do Estado. Nomeando secretários, delegados, governadores e inspetores, os arquitetos do genocídio conseguiram ter capilaridade em todo o império para atingir os seus fins.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, surge a oportunidade perfeita para que os otomanos acertassem as contas com as nações vencedoras da Guerra dos Balcãs. Para Balakian (2003, p. 166), o estado de guerra também permitiu que todo o ódio otomano contra o Império Russo viesse à tona, pois ambos tomaram lados opostos na contenda; além disso, o

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

sentimento de perigo iminente e aversão aos estrangeiros, também permitirá que o genocídio armênio não apenas aconteça, mas que posteriormente seja justificado como uma triste consequência da guerra. Os dois principais motivos que embasaram os massacres contra a população armênia são apontados por Loureiro (2015, p. 8): (a) uma possível revolta separatista; e (b) O suposto apoio que este povo estaria oferecendo aos russos. Para o referido autor, ambos os motivos são infundados. Todavia, Almeida (2013, p. 73-75) cita trechos de documentos que afirmam a relação entre armênios e russos, concluindo que “É fato que muitos armênios desertaram das fileiras otomanas e fugiram para o front russo. Com certeza o início da guerra foi uma excelente oportunidade, tanto para revolucionários armênios como para os adeptos da turquificação completa do país.”

É no dia 24 de abril de 1915, que se tem o início do genocídio armênio. Conforme Loureiro (2015, p. 8) cerca de 250 armênios, habitantes da capital Constantinopla, são presos. Eram intelectuais, líderes das comunidades, e suas mortes serviriam como uma forma de silenciar os armênios. O governo ordenou, ainda, o desarmamento de todo cidadão armênio, e os realocou em campos de trabalho forçado, sendo que os que não pereciam frente as condições do labor, eram assassinados. Loureiro (2015, p. 9) complementa:

A chegada dos grupos armados nas cidades e vilas era apenas o primeiro passo. A partir daí, os armênios eram destituídos de suas casas e posses, organizados em colunas que marchariam até “colônias agrícolas”, afastadas das áreas que estavam ameaçadas por causa da Guerra. Obviamente, tais colônias não existiam e eram apenas um eufemismo para grandes campos de concentrações de deportados, como o da cidade de Aleppo. Depois de reunidos na cidade, os armênios marchavam rumo ao deserto de Der-el-Zor, ou seja, rumo à morte. O fato é que a maioria dos armênios deportados sequer chegava aos campos de refugiados. As colunas de mulheres, crianças e idosos iam se desintegrando pelo caminho, com muitos de seus componentes morrendo por inanição e maus-tratos. Muitas mulheres e crianças eram raptadas e levadas para haréns, como parte do espólio conquistado. Outras tantas eram estupradas e mortas. Em algumas regiões, a deportação dos armênios era feita por ferrovias, inaugurando assim o uso das estradas de ferro para transportar a população civil com propósitos genocidas.

Conforme Lara e Kahwage (2015, p. 61), “Entre 1918 e 1920, constituiu-se a República Armênia, formalmente independente e incorporada à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, encerrando-se a questão armênia”. Não concordamos com as autoras de que a questão armênia esteja, de forma alguma, encerrada. Juridicamente nenhuma medida foi tomada contra a Turquia, sucessora do Império Otomano, em

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

virtude das particularidades inerentes ao Direito Internacional: não há como impor pena a um Estado nacional soberano, a menos que esta seja sua vontade. Ademais, a comunidade internacional como um todo mantém-se inerte, não demonstrando interesse na condenação da Turquia pelos graves crimes cometidos contra a diversidade humana, sendo apontada por Casella (2015, p. 581) como corresponsável pelo genocídio armênio:

Há também a responsabilidade indireta, esta decorrente de conivência e de omissão, cometida pelas demais potências da época: falhou fragorosamente o sistema então vigente, primeiro, em prevenir, e caso vencida esta barreira, depois, em coibir e pôr cobro ao crime cometido em escala que supera mais de um milhão e meio de vítimas, de população que vivia há séculos integrada em sociedade, majoritariamente turca e muçulmana, mas tinha a sua identidade como povo, como cultura, como língua e como religião, e forma perseguidos e mortos, enquanto tais: em decorrência de sua confissão cristã e sua condição de integrantes do grupo étnico, cultural e linguístico armênio.

Tal fato, porém, não impede de caracterizarmos as ações do Império Otomano como crime de genocídio, nos termos do artigo segundo da *Convenção para a prevenção e repressão do crime de genocídio*.

Neste sentido, importante destacar a atuação do

Tribunal Permanente dos Povos que mesmo sem força coercitiva e atuando como um tribunal de opinião, sem concentração de poderes políticos e/ou jurídicos, debruçou-se sobre a causa armênia em 1984, reconhecendo a responsabilidade dos Jovens Turcos e da Turquia pelo genocídio armênio<sup>54</sup>. Conforme Lara e Kahwage (2015, p. 62-63):

O veredito teve como base a Declaração Universal dos Direitos dos Povos (Argel, 4 de julho de 1976), que entre outras coisas prevê que: Artigo 1 - Todo povo tem Direito à existência. Artigo 2 - Todo povo tem Direito ao respeito por sua identidade nacional e cultural. Artigo 3 - Todo povo tem Direito de conservar a posse pacífica do seu território e de retornar a ele em caso de expulsão. Artigo 4 - Nenhuma pessoa pode ser submetida, por causa de sua identidade nacional ou cultural, ao massacre, à tortura, à perseguição, à deportação, à expulsão ou a condições de vida que possam comprometer a identidade ou à integridade do povo ao qual pertence. No veredito do Tribunal Permanente dos Povos, consta que o crime de genocídio pode ser reconhecido mesmo em relação a fatos anteriores à Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio de 1948, uma vez que o massacre de um grupo étnico não pode ser tolerado legalmente, ainda que inexistam leis escritas que o proíba explicitamente. [...] Ainda, concluiu-se no veredito que os armênios constituem um grupo

---

<sup>54</sup> Para maiores informações checar: VEREDITO em o Crime do Silêncio: genocídio Armênio. Trad. Sossi Amiralian. São Paulo, 2011.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

nacional com Direito à autodeterminação, tendo restado comprovada a sujeição deste grupo a condições que irão conduzi-lo à morte. Desta forma, confirmou-se a intenção de destruir o grupo, que é a principal característica do genocídio, e foram afastadas todas as alegações do governo turco para justificar o massacre

Todavia, conforme salientado anteriormente, o Tribunal Permanente dos Povos não possui poder coercitivo, tratando-se de um simples tribunal de opinião, que, conforme Moita (2015, p. 39), são:

[...] iniciativas de cidadãos, sem qualquer mandato oficial, [que] têm assumido a forma de processo judicial para enunciarem pronunciamentos relativos a questões onde estão em causa Direitos Humanos fundamentais. Eles constituem assim uma espécie de jurisdições internacionais informais, oriundas da sociedade civil e não dos poderes estabelecidos, desprovidas de força coercitiva, mas ambicionando sensibilizar a opinião internacional e os poderes públicos graças ao valor moral das suas sentenças, aliás fundadas elas próprias no Direito internacional vigente.

Desta forma, a intenção maior é pressionar e sensibilizar os agentes internacionais para que medidas jurídicas efetivas sejam tomadas. Tal atuação assemelha-se ao que a banda *System of a Down* tem feito nos últimos anos: conquistar a atenção de cidadãos diversos para uma causa cujo Direito por si só se mostra incapaz de

resolver, principalmente por razões políticas.

A militância do *System of a Down* assume um papel de suma importância no sentido de que não apenas dissemina o assunto e o torna acessível às massas, mas procura preservar a memória do ocorrido, que aos poucos se esvai. Isso porque a Turquia, sucessora do antigo Império Otomano, nega o ocorrido, tendo apoio significativo da comunidade internacional.

O fim da Guerra, em 1918, não trouxe fim às deportações de armênios, que só irá cessar em 1923, quando da criação da República da Turquia. Estima-se que entre 600 mil (segundo os turcos) e 1,5 milhões (segundo os armênios) de armênios foram mortos. Apesar disso, a comunidade internacional guarda um silêncio ensurdecedor sobre o caso. Conforme Almeida (2013, p. 121), com o fim do império e a emergência de uma república, a história turca foi recontada, de forma a eliminar vestígios não louváveis de seu passado. Apesar da luta de armênios e ativistas para que tais eventos sejam esclarecidos e responsáveis sejam culpados, nações como os Estados Unidos<sup>55</sup> e Inglaterra desconversam sobre o assunto. Na Turquia, a simples

---

<sup>55</sup> Ocorre que a Turquia é uma aliada importante para a Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN, pois possui a base aérea de Incirlik, localizada perto de países conflituosos, como por exemplo o Iraque.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

menção ao genocídio armênio pode configurar crime<sup>56</sup>.

Assim, o não reconhecimento do genocídio não apenas contribui para que o assunto caia no esquecimento, mas impossibilita a punição dos possíveis responsáveis e também abre brechas para que extermínios desta magnitude ocorram novamente.

Nesse sentido, tem-se o Direito à memória e à verdade, compreendido por Emilio Meyer (2017, p. 213) como: “busca pela reconstrução da memória e da verdade histórica dos países que passaram por regimes autoritários”. Em casos nos quais um Estado aparece como perpetrador de abusos, é comum que versões históricas sejam alteradas, testemunhos sejam desmerecidos e fatos sejam recontados. Para Marijane Lisboa (2014, p. 7)

Em boa parte dos casos de países que viveram regimes de exceção onde foram praticados sistematicamente crimes contra a humanidade é patente uma mesma constatação: há um enorme

---

<sup>56</sup> Almeida (2013, p. 137) transcreve o dispositivo legal: “1. Uma pessoa que publicamente denigra a Turquicidade, a República ou a Grande Assembleia Nacional da Turquia, deve ser sentenciada a pena de prisão de 6 meses a 3 anos. 2. Uma pessoa que publicamente denigra o Governo da República da Turquia, o corpo judiciário do Estado, as organizações militares ou de segurança, deve ser sentenciada a pena de prisão de 6 meses a 2 anos. 3. Se a ofensa à Turquicidade for cometida por um cidadão turco em outro país, a pena imposta deve ser aumentada em um terço. 4. Expressões de pensamento com a intenção de crítica não constituem crime”.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

esforço de suas sociedades para esquecer o que se passou. O caso mais chocante é o da negação do genocídio armênio pela Turquia, ocorrido em 1915-1919, que embora fartamente reconhecido à época por diplomatas, religiosos e testemunhas, até hoje não foi assumido pelo Estado Turco.

O Direito à memória e à verdade, assim, aparecem como dimensões fundamentais “para o processo de construção coletiva e oficial de uma memória capaz de revelar não somente as formas de exercício do poder autoritário, mas também enaltecer o papel da resistência de setores da sociedade civil” (QUINALHA, 2012, p. 98). Afinal, antes de se cogitar a hipótese de sanções jurídicas, é necessário que o acontecimento seja investigado e reconhecido. Sobre o Direito à memória e à verdade, o baterista da banda *System of a down*, John Dolmayan, no documentário *Screamers*, acrescenta (56:38):

Você conhece a história. Quanto mais tempo passa, mais se esquece. Quando ocorreu pela primeira vez, pensavam ‘como você pode esquecer?’ Bom, alguém se importa com os índios massacrados? 25 milhões mortos nos Estados Unidos. Nós todos dizemos ‘que vergonha’. Há idiotas na Alemanha que dizem que o holocausto não aconteceu. Eu acho inacreditável dizer algo assim. Fico muito irritado, me dá raiva sobre o genocídio, mas também por nos chamar de mentirosos e dizer que nós inventamos. Como diabos vocês tem ensinado seu povo, os pobres turcos que

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

vivem na ignorância de seu passado?

Desta forma, procuraremos, no próximo tópico, demonstrar como solos de guitarra e gritos exaltados em refrãos podem auxiliar na preservação da memória, conscientização e na visibilidade de vozes silenciadas e despidas de qualquer direito, sobretudo humano, como no caso do massacre armênio pelo Império Otomano.

### **3 ROCK: MUITO MAIS QUE UM PRODUTO MIDIÁTICO**

Para compreender o alcance e a relevância dos discursos propagados pela banda *System of a Down*, é necessário compreender a relação entre as diversas mídias, inclusive a música, e a sociedade. A música é produto da subjetividade humana, e, portanto, capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a praticamente todos os que com ela tem contato. O simples fato de ouvir uma canção, ainda que seu conteúdo não nos agrade, pode nos levar a assobiá-la por dias, de forma que a memorizamos sem sequer termos tal intenção.

Não é por acaso que os regimes ditatoriais, como a própria Ditadura Militar no Brasil, se incomodem tanto com as canções. A música veicula mensagens e inspira ideais, sendo até mais acessível que outras produções

culturais, como a literatura: basta ouvir dois ou três minutos para se tenha contato com determinado ponto de vista.

A conexão entre a cultura popular<sup>57</sup> e/ou midiática (como o rock, o cinema e as novelas) e sociedade é um assunto central para os chamados *estudos culturais*, que conforme Escosteguy (2001, p. 156) são “*uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade*”. É que de acordo com Ortiz (2004, p. 123):

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a discussão estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações [...].

Os estudos culturais procuram complementar essas visões tradicionais. Segundo Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 36), o gosto das multidões é incorporado, passando a ser também objeto de estudo. O cinema, os quadrinhos, a literatura popular, novelas e seriados televisivos são exemplos de produções estudadas. Para Storey (*apud* Escosteguy, 2001, p. 153) a partir da análise dessas produções, “[...] é possível

---

<sup>57</sup> Cultura popular no sentido de cultura feita para o povo, para as *massas*, apesar de não concordarmos com a conotação negativa do termo *massas*.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

*reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade”*. Desta forma, conforme Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 38):

Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de *rock*, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas.

De acordo com Turner (2005, p. 3) existem diversas tradições relativas aos estudos culturais, como os trabalhos dos sociólogos Pierre Bourdieu e Michel de Certeau, na França, e dos antropólogos James Carey e Clifford Geertz nos Estados Unidos. Apesar disso, acreditamos que a percepção do filósofo Douglas Kellner se apresenta como mais abrangente no que se refere às produções midiáticas em especial, como por exemplo o *rock*.

Partindo de uma síntese entre uma visão pessimista sobre as produções midiáticas, que serviriam

para bestialização do público<sup>58</sup>, e uma superestimação do senso crítico das audiências<sup>59</sup>, Kellner apresenta importantes contribuições para os estudos culturais. Em sua obra *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Kellner (2003, p. 3) procura estudar “some of the consequences for a society and culture colonized by media culture.”<sup>60</sup> Entendendo por *media culture* ou *cultura da mídia* uma cultura constituída pelos mais diversos meios audiovisuais – TV, cinema, rádio, música, etc. – e impressos – jornais, revistas, quadrinhos, etc. – Kellner (2003, p. 3) não nega o potencial de doutrinação e alienação inerente a tal cultura; todavia, o autor salienta a possibilidade de resistência e resignificação dos discursos por ela veiculados. Nas palavras de Kellner (2003, p. 03):

[...] audiences may resist the dominant meanings and messages, create their own readings and appropriations of mass-produced culture, and use their culture as resources to empower themselves and

---

<sup>58</sup> Nos referimos à visão de Theodor Adorno sobre a mídia e a indústria cultural. Para maiores informações checar: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das massas*. In: ADORNO, Theodor; Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99-138.

<sup>59</sup> Para maiores informações, checar: HALL, Stuart; WHANNEL, Paddy. *The popular arts*. Pantheon Books, 1965.

<sup>60</sup> “Algumas das consequências do domínio da cultura veiculada pela mídia sobre a sociedade e a cultura em geral.” (KELLNER, 2001, p. 11).

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

to invent their own meanings, identities, and forms of life. Moreover, media culture itself provides resources which individuals can appropriate, or reject, in forming their own identities against dominant models. Media culture thus induces individuals to conform to the established organization of society, but it also provides resources that can empower individuals against that society<sup>61</sup>.

Isto porque Kellner (2003, p. 90) não entende o público como uma massa passiva, que absorve as mensagens veiculadas de uma forma acrítica. Os espectadores seriam, antes, uma “*sphinx*”, ou seja, uma esfinge; os efeitos dos produtos midiáticos no público são imprecisos e inexatos, justamente porque presente a variável humana.

Neste sentido, Kellner (2003, p. 93) entende que a grande preocupação da mídia é o lucro; mas como este depende do consumo por parte dos espectadores, pessoas cujas reações são imprecisas, os produtos midiáticos precisam ser atrativos para o maior número de pessoas possíveis – ou seja, também precisam ser

---

<sup>61</sup> “[...] o público pode resistir aos seus significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade.” (KELLNER, 2011, p. 11-12).

diversificados em seus conteúdos. Assim, a mídia torna-se um verdadeiro campo de batalha, no qual temas diversos são apresentados a partir de variadas perspectivas. Diz Kellner (2003, p. 93):

[...] cultural texts are not intrinsically 'conservative' or 'liberal'. Rather, many texts try to go both ways to maximize their audiences, while others advance specific ideological positions, but they are often undercut by other aspects of the text. The texts of media culture incorporate a variety of discourses, ideological positions, narrative strategies, image construction, and effects (i.e., cinematic, televisual, musical, and so on) which rarely coalesce into a pure and coherent ideological position. They attempt to provide something for everyone to attract as large an audience as possible and thus often incorporate a wide range of ideological positions. Still, as I have argued, certain media cultural texts advance specific ideological positions which can be ascertained by relating the texts to the political discourses and debates of their era, to other artifacts concerned with similar themes, and to ideological motifs in the culture that are active in a given text<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> “[...]os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como [...] [argumentamos], certos textos dessa cultura propõe pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

É por isso que há uma íntima conexão entre mídia e sociedade, sendo que uma exerce influência sobre a outra. Kellner (2003, p. 116) afirma inclusive que é possível “uses history to read [media] texts and [media] texts to read history”.<sup>63</sup>

A possibilidade de se vislumbrar um público não alienado e a necessidade da mídia veicular mensagens diferenciadas aos espectadores tornam os estudos culturais uma fonte valiosa para se analisar as relações entre música (rock) e demandas sociais, jurídicas e políticas.

Especificamente em relação à área do Direito, esta ainda não possui uma tradição de pesquisa voltada ao estudo específico da relação entre cultura de massas e sociedade. Em relação ao rock, especificamente, tem-se como exceção os trabalhos de Amanda Muniz Oliveira e Salo de Carvalho.

Oliveira (2016), seguindo a perspectiva dos estudos culturais, procurou identificar de que forma a ideia de Direito era percebida e ressignificada no rock de Raul Seixas, especificamente no contexto da Ditadura Militar

---

debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto.” (KELLNER, 2001, p. 123).

<sup>63</sup> “Usar a história para se ler os textos [midiáticos] e os textos [midiáticos] para se ler história” (Tradução nossa).

no Brasil. Mais que mero entretenimento, a autora (2016, p. 113) afirma que Raul, um pensador sem formação acadêmica, utilizava o rock como instrumento de veiculação de suas ideias contestadoras:

[...] apesar de instruído e interessado em assuntos como filosofia e psicologia, [Raul Seixas] não integra o ambiente acadêmico – o que não impede que ele desenvolva suas ideias. Apesar da experiência negativa no curso de Direito, por meio de suas canções Raul consegue problematizar e realizar críticas contundentes e embasadas a sociedade. Se os acadêmicos publicam livros e artigos científicos, Raul Seixas tinha suas letras, melodias e performances [...].

Neste mesmo sentido, Carvalho (2011, p. 197) resgata o movimento punk, que mais que um subgênero do rock, pode ser compreendido como “movimento social”. Além de possuírem um viés anarquista, contrário a toda e qualquer forma de autoridade e opressão, apostando uma estética visual agressiva e em um modo de vista anticonsumista, os punks também utilizam a música, no caso o *punk rock*, como uma forma de se protestar contra o conservadorismo. Segundo Carvalho (2011, p. 198):

A vida em ambientes degradados, a forma agressiva de vestir, a expressão através de músicas simples, com sonoridade pesada, marcada por letras com denso conteúdo contestatório aos

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

tradicionais modos de viver, são elementos que possibilitam identificar no *punk* uma das primeiras manifestações pós-modernas. Sobretudo porque ao contestar, relativizar e transvalorar valores fundacionais da Modernidade, especialmente o valor estético do belo (e os éticos do bom e do justo), permite afirmar um modo trágico de existência mundana.

Assim como no caso de Raul Seixas ou dos *punks*, analisar os discursos da banda *System of a Down*, é buscar compreender como o rock, as performances e as atitudes da banda tem contribuído para fazer emergir as vozes de sujeitos, até então, negligenciados: nesse caso, os armênios. Apesar de inseridos no contexto de uma indústria cultural capitalista, preocupada principalmente com o fator monetário, a banda utiliza seu posicionamento crítico e ácido para vender suas canções e, ao mesmo tempo, lançar ao centro dos debates, questões cruciais sobre os Direitos Humanos, como críticas ao sistema penitenciário americano<sup>64</sup>, referências ao massacre na praça da paz celestial<sup>65</sup> e, especialmente, ao não

---

<sup>64</sup> Como na música *Prision Song*: “All research and sucessful drug policy shows / That treatment should be increased / And law enforcement decreased” (Todas as pesquisas e políticas de drogas bem-sucedidas mostram /que os tratamentos deveriam aumentar/ e as leis punitivas, diminuir). (Tradução nossa.)

<sup>65</sup> Como na música *Hypnotize*: “Why don’t you ask for kids at tiananmen square / Was fashion the reason why they were there?” (Por que você não pergunta para as crianças na Praça da Paz Celestial / se elas estavam lá por causa da moda?). (Tradução nossa).

reconhecimento do genocídio armênio<sup>66</sup>.

#### **4 SYSTEM OF A DOWN E A QUESTÃO ARMÊNIA**

Em um show de 2005, o guitarrista Daron Malakian diz as seguintes palavras para um público enlouquecido: “Escutem! Essa banda não começou a mudar o mundo, essa banda não começou a mudar sua mentalidade. Essa banda só começou a fazer você questionar!”. Sem dúvidas concordamos com tais palavras. É preciso se ter em mente que o rock não tem o mágico poder de alterar a realidade social em que vivemos, ou de por si só tonar as pessoas mais críticas. Mas o que ele pode fazer é lançar perguntas, descortinar assuntos intencionalmente encobertos ou evitados e assim contribuir para uma conscientização e mobilização para mudanças sociais.

Neste sentido, necessário destacar que desde a gravação de seus primeiros álbuns a banda *System of a Down* apresenta em suas músicas ferrenhas críticas sociais. Em seu primeiro disco de estúdio, lançado em

---

<sup>66</sup> Como nas músicas P.L.U.C.K: “A whole race Genocide/Taken away all of our pride” (O genocídio de uma raça inteira / levou embora nosso orgulho). (Tradução nossa).

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

1998 e nomeado *System of a Down*, pode-se encontrar a música *P.L.U.C.K.*, que conforme Neil (2016, p. 16) “is referring to the American government’s refusal to officially acknowledge the Armenian Genocide of 1915<sup>67</sup>”. Um trecho da canção corrobora essa afirmativa: “A whole race Genocide / Taken away all of our pride / A whole race Genocide / Taken away, watch them all fall down<sup>68</sup>”.

No que se refere a performatividade desta canção, em um show comemorativo dos noventa anos do genocídio em 2005 (terceira edição do show beneficente denominado *Souls*) a canção é introduzida por uma breve fala do vocalista Serj Tankian: “Essa noite não é apenas o aniversário de 90 anos do genocídio armênio. É também o momento de derrubar os muros de hipocrisia no mundo com todos os genocídios, conhecidos e desconhecidos, aceitos ou negados. É hora de fazer o governo turco pagar por seus crimes!”. Dez anos depois, em um show realizado na Armênia por ocasião do centenário do genocídio (cuja turnê foi denominada *Wake up the souls*), a mesma canção é precedida por um vídeo sobre a Segunda Guerra Mundial veiculado nos telões, no qual é possível ver uma representação de Hitler indagando

---

<sup>67</sup> “Está se referindo à recusa do governo americano em reconhecer o genocídio armênio em 1915.” (Tradução nossa).

<sup>68</sup> “O genocídio de uma raça inteira / levou embora todo nosso orgulho / O genocídio de uma raça inteira / levou embora, assista-os cair.” (Tradução nossa).

“Quem agora se lembra dos armênios?”, disseminando a ideia de que holocausto judeu foi inspirado no genocídio armênio e que a falta de punição deste crime influencia os massacres ocorridos, por exemplo, em Ruanda e no Camboja, até os dias atuais. Ambas as introduções criadas para a música, reforçam seu caráter político de conscientização, crítica e disseminação de informações até então negligenciadas pelo grande público. A música P.L.U.C.K., assim, torna-se uma verdadeira porta voz das angústias e anseios de um povo que até hoje sente-se silenciado e injustiçado.

Em 2000, a banda realizou a primeira edição do show beneficente *Souls*, dedicado às vítimas do genocídio armênio. Em um vídeo de divulgação do evento, Tankian menciona o fato de que um grande número de jovens americanos começa a escrever para a banda a respeito do genocídio, o que o leva a crer que graças ao engajamento artístico, o assunto passa a ganhar visibilidade. O evento ganhou uma segunda versão em 2004 e uma terceira em 2005. É possível ver a mobilização política tanto da banda quanto de seus fãs nesta terceira edição, em trechos reproduzidos no documentário *Screamers*. No início do show, são exibidas imagens e narrações que explicam o que foi o genocídio armênio e é nesta ocasião que Tankian discursa na introdução da música P.L.U.C.K., como mencionado anteriormente.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Ainda no documentário, fora dos palcos (07:31) podemos ver alguém assinando uma série de documentos, enquanto a voz de Tankian diz “São cartas ao congresso para que reconheçam o genocídio”. Na sequência, uma série de pessoas, ativistas e fãs não identificados, deixam seus depoimentos, que merecem ser transcritos na íntegra:

[Ativista 1]: A música atrai. E uma vez que acontece, [os fãs] são introduzidos para temas e questões políticas.

[Ativista 2]: Eles [System of a Down] nos ajudam de uma forma inimaginável. Eles atingem um público que nunca poderíamos atingir.

[Fã 1]: Hoje se completam 90 anos do genocídio armênio. System of a Down tem uma obrigação não apenas como seres humanos, mas também como armênios, de mostrar quem são os armênios.

[Fã 2]: Nós não aprendemos essas coisas na escola. Precisamos de gente como o System of a Down para mostrar isso ao mundo. Acho que fazem um bom trabalho. Sem eles, ninguém saberia nada sobre isso.

[Fã 3]: Sou turco. System foi quem me informou, pois não está nos livros de história e eu acho que deveria estar. Deveriam ensinar isso nas escolas e reconhecer isso como um genocídio. Acham uma besteira. Mas eu não acho. O governo turco nega, diz que não aconteceu. Não são melhores que Hitler.

[Fã 4]: Eu sou judeu e eu digo aos meus filhos o que aconteceu na segunda guerra mundial. Hitler aprendeu com os turcos. Deveriam ensinar isso nas

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

escolas. Ou vai voltar a acontecer o que aconteceu 4 ou 5 anos atrás, mais genocídio.

[Fã 5]: Noventa anos passam num piscar de olhos. E não podemos nunca esquecer.

Três pontos merecem ser analisados com maior atenção. Primeiramente, o fato de ativistas que lutam pela causa armênia ressaltarem a importância da banda reforça a nossa hipótese de que o rock, como produto midiático veiculado para as massas tem a capacidade de atingir um grande número de pessoas com suas mensagens, discursos e ideologias. É preciso ter em mente que o público-alvo deste ritmo é a geração mais jovem, que segundo relato do Ativista 2, dificilmente seria atingida de outra forma. Desta forma, a banda contribui para que o tema genocídio armênio adquira certa visibilidade entre jovens de todas as nacionalidades, não apenas armênios, uma vez que suas músicas são veiculadas por todo o mundo, inclusive no Brasil.

Em segundo lugar, três dos cinco fãs entrevistados afirmam que o tema não é abordado nas escolas, o que explicaria o desconhecimento do assunto por grande parte da população. Um deles é turco, o que explica sua fala, já que a Turquia não apenas nega a ocorrência de um genocídio como também pune quem fala sobre o assunto, como mencionado anteriormente. Outros dois parecem ser estadunidenses, já que o show

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

seria realizado nos EUA. Todavia, verificar se é como o assunto é abordado no ensino americano, extrapola em muito os objetivos deste trabalho.

Por fim, merece destaque o fato de que um dos entrevistados é um cidadão turco, o que só corrobora a abrangência mundial da banda e de seus discursos veiculados pelas mídias sonoras, pois eles nunca tocaram ao vivo na Turquia. Segundo Malakian, no documentário *Screamers* (1:00:25):

Nós não vamos tocar na Turquia, porque incorporamos este assunto. Temos muitos fãs por lá, enviam-nos muitas cartas da Turquia. Então mesmo que o governo não reconheça, chegamos a geração mais jovem e esperamos que, eventualmente, alguma coisa aconteça por causa disso. Eu sou paciente. Não espero resultados imediatos, nunca pensei que com o *System of a Down* poderíamos dizer que algumas coisas deveriam mudar. Acho que devemos dar tempo. Temos uma cultura muito antiga, muito antiga. Grande parte dessa história foi esquecida porque o genocídio ocupa um lugar importante na nossa história. Muitas crianças armênias vêm de escolas públicas e não conhecem uma simples oração em armênio, não sabem o alfabeto armênio. São coisas especiais na nossa cultura, temos nosso próprio alfabeto. Se deixarmos que essas coisas existam[...], é assim que lutamos contra o genocídio. Porque essa é a nossa cultura, é o que tentaram apagar.

Em 2015, Tankian falou sobre o assunto em uma

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

entrevista para a rádio *NPR Music*. Indagado se o *System of a Down* já havia tocado na Turquia, o vocalista responde:

Nós nunca tocamos. Nós, na verdade, tentamos fazer um show para essa turnê na Turquia através de um promotor que nosso agente trabalhou junto, e fomos informados de que por sermos o *System of a Down*, nós iríamos precisar de uma permissão especial do gabinete do primeiro-ministro. Nós apenas deveríamos ter dito que éramos o Metallica. Esperamos por pelo menos um mês ou dois, se eu estou lembrando corretamente, e nós nunca ouvimos nada de volta.

Ou seja, mesmo com certa censura por parte do governo turco, no que se refere a possíveis apresentações ao vivo, a banda consegue extrapolar barreiras ao ter suas canções e posições políticas conhecidas pelo povo turco. Inclusive no ano de 2014, Tankian escreveu uma carta aberta aos turcos, no intuito de conscientizá-los sobre a luta armênia, esclarecendo a importância de se buscar uma resposta justa do governo.

Ainda sobre o impacto político da banda na geração mais jovens, ouvintes de suas músicas, podemos citar a fala de Aram Hamparian, o diretor executivo do Comitê armênio dos EUA (Armenian National Committee of America - ANCA) registrada no documentário *Screamers* (13:58):

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Mais pessoas sabem do genocídio por meio do System of a Down do que em qualquer outra campanha. Eles vêm através da música, da arte, com uma mensagem persuasiva e isso é uma questão importante, porque o genocídio não é uma coisa do passado, mas sim do futuro.

O depoimento de alguns fãs ingleses, entrevistados no aludido documentário (22:52), também corroboram essa concepção:

[Fã 1]: Nós damos nossa opinião. A expressamos na política, mas eles fazem música e mostram ao mundo. São uma fonte de inspiração para as pessoas, capaz de dizer que nós queremos fazer alguma coisa.

[Fã 2]: Muitas pessoas da nossa idade não entendem sobre política, só gostam de se divertir. Eu acho que [só se divertir] é melhor.

[Fã 3]: Eu gosto do tema de B.Y.O.B. Causa uma grande impressão. Eu sou anti-Bush, anti-Blair, genuinamente. Eu posso entender que eles são contra a guerra. É indiscutível que são contrários à guerra.

Importante destacar aqui o comentário do Fã 2, que assume que as pessoas de sua faixa etária são desinteressadas em política e preferem a diversão, como ele próprio. Tal depoimento é crucial para compreendermos que o simples fato de uma banda de rock utilizar suas músicas como ferramentas de protesto não irá mudar o mundo ou a mentalidade das pessoas, como concordamos com Malakian no início desta seção.

Obviamente não são todos os fãs que serão atingidos por estas mensagens e que despertarão algum interesse sobre o tema, mas o simples fato de já terem ouvido falar em genocídio armênio por meio do *System of a Down* nos parece algo importante, já que se trata de um assunto raramente abordado nas grandes mídias. Mesmo que não concorde com a militância da banda ou que não ache o tema atraente, o Fã 2 já ouviu falar sobre tal evento histórico, o que para nós parece melhor do que jamais ter contato com a temática.

Sobre a questão do ensino, na fila deste mesmo show, um cidadão identificado como Greg Topalian aparece, distribuindo alguns panfletos, e explica:

São panfletos que as pessoas podem dar a seus professores. Os professores podem obter materiais educativos sobre o genocídio. O governo britânico não o reconhece. Eles gostam de usar a base aérea de Incirlik, se a Grã-Bretanha reconhecer, a Turquia não permitirá que use a base.

É novamente levantada a questão do genocídio armênio estar fora dos parâmetros curriculares de ensino, desta vez na Inglaterra. Trata-se uma informação interessante, mas averiguar sua veracidade, assim como no caso americano, ultrapassa nossos objetivos.

A referência armênia também apareceu no segundo disco da banda, *Toxicity*, lançado em 2001, dias

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

antes do atentado de 11 de setembro. Uma das canções de maior sucesso do disco, *Aerials*, é emendada em uma faixa oculta chamada *Arto*, que possui fortes referências à cultura armênia. Neil (2016, p. 34) explica:

The song appears last on the album and is followed by a bonus track unofficially titled “Arto” for the participation of Armenian musician Arto Tunçboyacıyan. After the “Fade to Black paradigm” style of “Aerials”, “Arto” is all traditional flutes, drums, and chanting set to the melody of Armenian church song “Der Vorghormia” (Lord have mercy). Although many mainstream listeners are unaware of the band’s Armenian heritage and may misinterpret these sounds as “exotic” or “tribal”, I argue that this bonus track encourages listeners to learn more about the band’s cultural background.<sup>69</sup>

Concordamos com a autora de que a veiculação desta música étnica, completamente destoante do som característico da banda, é capaz de contribuir para a disseminação e resgate da cultura armênia, que sofreu duros golpes na época do genocídio.

---

<sup>69</sup> “A música aparece por último no álbum e é seguida de uma faixa bônus chamada ‘Arto’ de forma não oficial, graças a participação do músico armênio Arto Tunçboyacıyan. Após o estilo ‘fade to black paradigm’ de ‘Aerials’, ‘Arto’ é toda flautas tradicionais, tambores e se aproxima de uma melodia tradicional da igreja armênia, ‘Der Vorghormia’ (Deus tenha misericórdia). Embora muitos ouvintes modinha desconheçam a herança armênia da banda e podem interpretar erroneamente esses sons como ‘exóticos’ ou ‘tribais’, eu acredito que esta faixa bônus encoraja os ouvintes a aprender mais sobre o background cultural da banda.” (Tradução nossa).

No ano de 2006, a banda fez uma longa pausa, apenas retomando suas atividades em 2011, sem gravar nenhum material novo, mas continuando a rodar o mundo com suas turnês. Em 2015, por ocasião do centenário do genocídio armênio, a banda realizou uma turnê temática, denominada *Wake up the souls*, tocando em diversos países, inclusive no Brasil. Nesta época, a banda disponibilizou em seu site oficial diversas informações sobre o genocídio armênio, além de pedir aos seus fãs auxílio nos pedidos de reconhecimento encaminhados ao governo turco.

O ápice deste ano, porém, foi o show da banda na Armênia, exatamente na data de 24 de abril de 2015, aniversário de cem anos do ocorrido. Indagado pela revista *Rolling Stone* sobre os motivos a fazer a apresentação, em local e data tão significativos, Tankian respondeu:

Parte disso serve para chamar a atenção para o fato de que os genocídios ainda estão acontecendo, quer você use a palavra 'genocídio', 'holocausto' ou 'catástrofe humanitária'. Nada disso está mudando. Nós queremos ser parte dessa mudança. Queremos que reconhecimento do primeiro genocídio do século XX seja como uma espécie de renovação da confiança de que a humanidade pode parar de matar a si mesma.

Mesmo sob a forte chuva, uma plateia numerosa

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

compareceu ao evento, totalmente gratuito, que muito mais que uma apresentação de rock, nas palavras de Malakian proferidas nos minutos iniciais: “Aos nossos assassinos, isso é vingança”. Com mais de duas horas de show, o espetáculo foi dividido em três partes, cada qual sendo introduzida por vídeos exibidos nos telões, com informações relevantes sobre o genocídio armênio como a postura negacionista da Turquia, a inefetividade de tratados e legislações internacionais no que se refere aos crimes de genocídio em geral, dentre outros, sendo exibido ao vivo por canais televisivos e pela internet. Discursos sobre os cidadãos turcos que agiram em prol dos armênios durante o genocídio, falas em armênio e interpretações de músicas folclóricas tradicionais daquela nação complementaram a apresentação.

Assim, levando em consideração o fato de que a banda americana possui um lugar de fala privilegiado no que se refere a mídia americana, sendo veiculada por todo o mundo e trazendo a questão armênia ao centro do debate, entendemos suas ações dentro e fora dos palcos e estúdios, como uma forma de dar voz e visibilidade a uma nação que desde 1915 tem sido tratada com negligência pela história e pelo Direito internacional.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme a fala de Samantha Power, professora de Harvard, no documentário *Screamers* (1:15:10), “As únicas vezes que as questões humanitárias captaram a atenção da política, foram quando houve grande pressão popular”. À luz dessa afirmação, a atuação da banda americana *System of a Down* pode ser compreendida como uma forma de incitar a mobilização social em torno do reconhecimento do genocídio armênio, utilizando a visibilidade proporcionada pelo campo musical para tensionar a inércia política diante de uma injustiça historicamente negada.

Ao longo desta seção, buscou-se, inicialmente, contextualizar o genocídio armênio a partir de uma perspectiva histórica e jurídica, evidenciando os elementos que permitem sua caracterização como crime internacional, bem como as controvérsias políticas e acadêmicas que ainda cercam seu reconhecimento oficial. Em seguida, discutiu-se o potencial do rock como fonte relevante de análise para os juristas, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de veicular denúncias, construir memória e mobilizar consciências.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Por fim, analisaram-se as ações e produções da banda *System of a Down*, destacando sua atuação sistemática na denúncia do genocídio armênio por meio da música, dos shows e de intervenções públicas.

Nesse percurso, evidenciou-se que, por meio de suas canções, apresentações e discursos, a banda tem contribuído para a conscientização de um número cada vez maior de pessoas acerca da questão armênia. Além disso, seus integrantes dialogaram diretamente com líderes políticos, como o político Dennis Hastert, que chegou a prometer apoio à pauta antes de recuar, e o presidente da Armênia, Serzh Sargsyan, chegando inclusive a solicitar ao então presidente norte-americano Barack Obama o reconhecimento formal do genocídio. Tais iniciativas revelam que a atuação da banda extrapola o campo simbólico da produção artística, alcançando o espaço institucional e o debate político internacional.

A principal contribuição desta seção reside, assim, na demonstração de que a música — e, em particular, o rock — pode assumir papel relevante na visibilização de graves violações de Direitos Humanos. Ao superar a visão simplista que reduz a mídia e as produções musicais a meras formas de entretenimento ou alienação, torna-se possível identificar discursos capazes de romper silêncios históricos e de estimular processos de

conscientização coletiva. O fato de tais temas passarem a circular, serem conhecidos e debatidos por um público mais amplo contribui para a formação de pressões sociais que podem exigir respostas mais justas por parte dos governos.

Por fim, o rock da banda *System of a Down* revela-se como um grito de protesto intenso e persistente, que ecoa e ganha força à medida que é consumido e compartilhado. Se medidas jurídicas concretas decorrerão desse processo, apenas o tempo poderá indicar. Contudo, o simples fato de romper mordanças, trazer o tema à esfera pública e mantê-lo em circulação já constitui um passo fundamental para a construção de memória, para a afirmação dos Direitos Humanos e para a exigência de responsabilidades diante de crimes que não podem ser esquecidos.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lívia Cristina Sanchez de. **Armênios e gregos otomanos**: a polêmica de um genocídio. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

BALAKIAN, Peter. **The burning tigris**: the armenian

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

genocide and america's response. New York: Perennial Ed., 2003

CARVALHO, Salo de. Das subculturas desviantes ao tribalismo urbano (itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk). *In*: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. **Criminologia cultural e rock**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 149-223.

CASELLA, Paulo Borba. O genocídio armênio. *In*: CICCIO FILHO, Alceu José; VELLOSO, Ana Flávia Penna; ROCHA, Maria Elizabeth Guimarães (Org.). **Direito Internacional na Constituição**. estudos em homenagem a Francisco Resek. São Paulo: Saraiva, 2014. p. 565-604.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, ago. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/FPTpjZfwdKbY7qWXgBpLNCN/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 19 jan. 2026.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. *In*: HOHLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 151170.

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

GARAPEDIAN, Carla. **Screamers**. [Documentário] DVD. U.S.A.: Maya Releasing, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. **Media culture**: culture studies, identity and politics between the modern and the postmodern. New York: Routledge, 2003.

LARA, Mariana Alves; KAHWAGE, Yasmin. A abrangência do conceito de genocídio à luz do Direito internacional. **Ciência e Humanidades**, v. VI, p. 47-76, 2015. Disponível em: <https://facnopar.com.br/conteudo-arquivos/arquivo-2019-08-28-15670112430029.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2026.

LISBOA, Marijane Vieira. Memória e Justiça nas transições políticas. **Ponto-e-Vírgula** (PUCSP), v. 15, p. 1-17, 2014. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=LISBOA%2C+Marijane+Vieira.+Mem%C3%B3ria+e+Justi%C3%A7a+nas+transi%C3%A7%C3%B5es+pol%C3%ADticas&oq=LISBOA%2C+Marijane+Vieira.+Mem%C3%B3ria+e+Justi%C3%A7a+nas+transi%C3%A7%C3%B5es+pol%C3%ADticas&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDIwODhqMGo0qAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=LISBOA%2C+Marijane+Vieira.+Mem%C3%B3ria+e+Justi%C3%A7a+nas+transi%C3%A7%C3%B5es+pol%C3%ADticas&oq=LISBOA%2C+Marijane+Vieira.+Mem%C3%B3ria+e+Justi%C3%A7a+nas+transi%C3%A7%C3%B5es+pol%C3%ADticas&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDIwODhqMGo0qAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8). Acesso em: 19 jan. 2026.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

LOUREIRO, Heitor. Genocídio armênio: uma introdução histórica. **Política Externa**, v. 23, p. 1-20, 2015.

LOUREIRO, Heitor. **Genocídio Armênio** – História e Disputas Políticas no Presente. Curitiba: Juruá, 2025.

MEYER, Emilio Peluso Neder (coord.). **Justiça de transição em perspectiva transnacional**. Belo Horizonte: Centro de Estudos sobre Justiça de Transição da UFMG, Secretaria da Rede Latino-Americana de Justiça de Transição, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/comissao-de-anistia/anexos/emilio-meyer-jt-perspectiva-transnacional-2017-final.pdf> . Acesso em: 19 jan. 2026.

MOITA, Luís. Os tribunais de opinião e o Tribunal Permanente dos Povos. **JANUS.NET**: e-journal of International Relations, v. 6, n. 1, p. 33-55, 2015. Disponível em: <https://observare.autonoma.pt/janus-net/janusnet/os-tribunais-de-opiniao-e-o-tribunal-permanente-dos-povos/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MUSEU MEMORIAL DO HOLOCAUSTO. Disponível em: <https://www.ushmm.org/pt-BR>. Acesso em: 19 jan. 2025.

NEIL, Claire. **Free thinkers are dangerous!** Millennial counterculture and the music of System of a Down. Dissertação (Mestrado). Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, Canadá. 2016.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. **“Faça o que tu queres pois é tudo da Lei.”** representações do Direito no rock de Raul Seixas. 252p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167804>. Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Rock e Direitos humanos: *System of a Down* e o genocídio armênio. **Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, UERJ, v. 9, n. 3, 2018. p. 1196-1220. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/27436>. Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Rock e Relações Internacionais: *System of a Down* e reconhecimento do genocídio armênio. In: MARCHIORI NETO, Daniel Lena. **Reflexões sobre o sistema internacional a partir dos campos neutrais**. Rio Grande, RS: FURG, 2021. p. 102-127. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/9588>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS [ONU]. **Convenção para a prevenção e repressão do crime de genocídio**. 1948. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/1948%20Conven%C3%A7%C3%A3o%20sobre%20a%20Preven>

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

[%C3%A7%C3%A3o%20e%20Puni%C3%A7%C3%A3o%20do%20Crime%20de%20Genoc%C3%ADdio.pdf](#).

Acesso em: 19 jun. 2026.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 119-127, June 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/C7ycvjMMTCRVFY99PTFrj3h/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 19 jan. 2026.

QUINALHA, Renan Honório. **Justiça de transição:** contornos do conceito. 173 p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Departamento de Filosofia e Teoria do Direito, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo. 2012.

SITE OF A DOWN. Em entrevista para a ‘RollingStone’ Serj Tankian fala sobre o genocídio armênio, turnê e novo álbum. Disponível em: <https://siteofadown.com/noticias/em-entrevista-para-a-rollingstone-serj-tankian-fala-sobre-o-genocidio-armenio-turnstile-e-novo-album/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

SITE OF A DOWN. Serj Tankian fala sobre o show do System of a Down na Armênia e critica Obama. Disponível em: <https://siteofadown.com/noticias/serj-tankian-fala-sobre-o-show-do-system-of-a-down-na-armenia-e-critica-obama/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

SITE OF A DOWN. Serj Tankian fala sobre o System of a Down e histórias pessoais. Disponível em: <https://siteofadown.com/noticias/serj-tankian-fala-sobre->

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

[o-system-of-a-down-e-historias-pessoais/](#). Acesso em: 19  
jan. 2026.

SYSTEM OF A DOWN. P.L.U.C.K. Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **System of a Down**. New York: Columbia Records, 1998.

SYSTEM OF A DOWN. Aerials (contém a faixa oculta Arto). Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Toxicity**. New York: Columbia Records, 2001.

SYSTEM OF A DOWN. Prison Song. Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Toxicity**. New York: Columbia Records, 2001.

SYSTEM OF A DOWN. A.D.D. (American Dream Denial). Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Steal This Album!** New York: Columbia Records, 2002.

SYSTEM OF A DOWN. Boom! Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Steal This Album!** New York: Columbia Records, 2002.

SYSTEM OF A DOWN. B.Y.O.B. Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Mezmerize**. New York: Columbia Records, 2005.

SYSTEM OF A DOWN. Hypnotize. Intérprete: System of a Down. *In*: SYSTEM OF A DOWN. **Hypnotize**. New York: Columbia Records, 2005.

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

TERNON, Yves. **Les arméniens**: histoire d'un génocide. Paris: Seuil, 1996.

TURNER, Graeme. **British cultural studies**: an introduction. New York: Routledge, 2005.

## EFETIVIDADE DOS DIREITOS HUMANOS: UMA CRÍTICA ATRAVÉS DA MÚSICA <sup>70</sup>

### 1 INTRODUÇÃO

A relação entre o Direito e a música não é recente. Ao longo da história, ambas as formas de expressão estiveram profundamente vinculadas às experiências humanas, aos conflitos sociais e às formas de organização da vida coletiva. Não existe, entretanto, uma teoria sistematizada que vincule diretamente essas duas esferas do conhecimento, subsistindo apenas aproximações pontuais, convergências parciais e zonas de contato ainda pouco exploradas. O que se encontra são, em geral, análises pontuais que, partindo de

<sup>70</sup> Texto que tem como ponto de partida um artigo anterior, cujas referências seguem abaixo. A versão atual teve uma seção do trabalho original eliminada. Além disso, foi reordenada e parcialmente reescrita utilizando IA, especificamente o ChatGPT.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. O ser dos Direitos Humanos na ponte entre o Direito e a música. Revista Opinião Jurídica, Fortaleza, Faculdade Christus, v.13, 2011. p. 70-92. Disponível em: <https://periodicos.unichristus.edu.br/opiniaojuridica/article/view/783>.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. A eficácia dos Direitos Humanos: intersecção entre o Direito e a música. In: WOLKMER, Antonio Carlos; CORREAS, Oscar. Crítica Jurídica na América Latina. Aguascalientes, México: CENEJUS; Florianópolis: UFSC; 2013. p. 369-390.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

pesquisadores do campo jurídico, dedicam-se principalmente à identificação e à interpretação de referências jurídicas presentes em letras e composições musicais. Tratam-se, portanto, de estudos que buscam compreender o Direito na música, isto é, as manifestações do Direito ou da Teoria Jurídica nas representações musicais, sem avançar para uma reflexão mais ampla sobre os fundamentos teóricos dessa relação. Este trabalho não foge desse espectro, inclusive pela ausência de espaço suficiente para fazê-lo em um único artigo.

A relação entre Direito e música pode ser observada, inicialmente, a partir de duas perspectivas distintas. Em primeiro lugar, o Direito regula juridicamente a atividade musical, sobretudo por meio das normas de Direito Autoral e de proteção da produção artística, ainda que esse conjunto normativo não dialogue com a Teoria Musical enquanto campo autônomo de conhecimento. Em segundo lugar, a música, enquanto expressão artística e manifestação cultural do ser humano, dialoga com o Direito quando este é compreendido como fenômeno social, para além de sua dimensão estritamente normativa, exercendo, inclusive, função crítica em relação ao mundo jurídico e às formas institucionais de organização da vida social. O objeto deste trabalho situa-se na segunda dessas perspectivas.

Se tanto o Direito quanto a música se desenvolvem no mesmo campo — o campo das relações humanas —, pode-se afirmar que, assim como o Direito influencia o contexto social e, conseqüentemente, as manifestações artísticas, a música, por sua vez, enquanto expressão do corpo individual e social, oferece elementos relevantes para a compreensão do próprio Direito. Ao expressar percepções, sensibilidades, conflitos e expectativas coletivas, a música revela uma determinada visão de sociedade, da qual o Direito emerge e na qual atua, permitindo acessar dimensões do fenômeno jurídico que escapam à normatividade formal.

Essa relação entre o Direito e a música, portanto, é essencialmente dialética. A música não apenas reproduz valores culturais e práticas sociais de uma determinada sociedade, mas também os critica e exerce influência na formação de novos valores e formas de agir. O Direito, por sua vez, enquanto regulador estatal das relações humanas, institucionaliza práticas e valores sociais, mas também é por eles constantemente tensionado e transformado ao longo do tempo. Ambos se encontram em permanente movimento, refletindo e intervindo nas dinâmicas sociais que os constituem.

A música, sobretudo em sua dimensão popular, detém a capacidade singular de influenciar amplos

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

contingentes sociais. Ao circular intensamente pelos meios de comunicação, pelas redes sociais e pelas plataformas digitais, pode promover mudanças significativas nos valores sociais, nas práticas coletivas e, de modo indireto, no próprio Direito.

Nesse contexto, ela revela-se particularmente potente como instrumento de crítica social e jurídica. Raul Seixas, por exemplo, expressou de maneira direta essa relação ao afirmar, na canção *A Lei*: “Todo homem tem Direito de pensar o que quiser [...] todo homem tem Direito de pensar, de dizer e de escrever”. Trata-se de uma formulação que, ao mesmo tempo em que ecoa princípios jurídicos fundamentais, evidencia as tensões existentes entre os direitos formalmente reconhecidos e suas possibilidades reais de exercício, expondo os limites entre norma, poder e liberdade.

Não raras vezes, as críticas ao ordenamento jurídico e à organização social manifestam-se de forma velada, oculta em metáforas, ambiguidades e signos linguísticos que permitem a circulação da mensagem mesmo em contextos de censura ou repressão política. Foi dessa maneira que Roberto Carlos conseguiu promover uma crítica ao regime militar brasileiro, nos anos 1970, especialmente ao exílio de Caetano Veloso, na canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, cuja letra

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

afirma:

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Uma história pra contar de um mundo tão  
distante  
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Um soluço e a vontade de ficar mais um  
instante

As luzes e o colorido  
Que você vê agora  
Nas ruas por onde anda  
Na casa onde mora  
Você olha tudo e nada  
Lhe faz ficar contente  
Você só deseja agora  
Voltar pra sua gente

Dependendo da época, as críticas sociais manifestam-se de forma explícita nos nas letras musicais. Nesse sentido, a Legião Urbana em *Que país é esse?*:

Nas favelas, no senado  
Sujeira pra todo lado  
Ninguém respeita a constituição  
Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é esse?  
Que país é esse?  
Que país é esse?

Quanto aos objetivos, o presente trabalho tem por finalidade identificar, a partir da análise de letras de cantores brasileiros, possíveis intersecções entre os

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

campos cognitivos do Direito e da música, de modo a compreender a luta pelos Direitos Humanos e pela dignidade humana a partir da expressão musical. Busca-se, assim, contribuir para a consolidação de um campo de reflexão ainda incipiente, capaz de articular crítica jurídica, sensibilidade estética e análise das práticas sociais.

Do ponto de vista metodológico e teórico, para que essa relação dialética entre Direito e música possa ser adequadamente compreendida no campo dos Direitos Humanos, impõe-se a adoção de um referencial que os conceba para além de sua redução normativa. Nesse sentido, a obra de Joaquín Herrera Flores mostra-se particularmente adequada, ao compreender os Direitos Humanos como processos históricos de luta pela dignidade, enraizados nas práticas sociais e nas experiências concretas dos sujeitos. Ao deslocar o foco das normas para os conflitos e para as condições materiais e imateriais da vida, esse marco teórico possibilita articular o Direito e a música como expressões culturais capazes de tensionar o instituído e de abrir espaços de crítica, resistência e reivindicação por dignidade humana.

Importa destacar, para finalizar, que a análise proposta pretende localizar referências jurídico-sociais em composições musicais para compreender de que modo a

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

música, enquanto prática cultural situada, pode operar como linguagem de denúncia, resistência e mobilização em torno da dignidade humana. Ao assumir os Direitos Humanos como processos históricos e não como mero catálogo normativo, o trabalho desloca o foco para as condições concretas de vida, para os conflitos e para as experiências sociais que atravessam tanto o Direito quanto a criação musical. Com isso, busca-se estabelecer um terreno interpretativo comum em que a crítica jurídica e a sensibilidade estética se iluminem reciprocamente, permitindo examinar, com maior densidade teórica, as tensões entre reconhecimento formal, efetividade e luta social.

## **2 DIREITOS HUMANOS: A LUTA POR UMA VIDA DIGNA**

Para que se possa avançar na análise da relação entre Direito, música e Direitos Humanos, torna-se necessário deslocar o olhar da apresentação geral do tema, desenvolvida nos trabalhos anteriores, para o exame conceitual que sustenta esta aproximação. Se, ao longo do livro, demonstrou-se que a música pode ser compreendida como prática cultural, produto da indústria

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

cultural e, simultaneamente, espaço de contestação e resistência, impõe-se, neste momento, explicitar o referencial teórico a partir do qual ela pode ser entendida como instrumento de luta por dignidade e por Direitos Humanos. É nesse movimento de aprofundamento conceitual que se insere o presente texto, funcionando como base articuladora das análises musicais que serão desenvolvidas na sequência.

No intuito de compreender a música como instrumento na luta por dignidade e por Direitos Humanos, devemos delimitar nosso campo de atuação, isto é, o que entendemos por Direitos Humanos. No decorrer da história, movimentos culturais diversos modificaram visões de mundo e filosofias, acarretando mudanças no padrão de comportamento das sociedades. Em face desse fato é que Heller e Fehér (2002, p. 195) apontam que foi nos próprios “[...] movimentos que se mudaram padrões de vida e que se começou lentamente a criar um novo grupo de culturas no cotidiano”.

Quer dizer, vivemos em um mundo aberto e plural, marcado por transformações constantes nas práticas sociais, culturais e jurídicas. Justamente nessa ordem contemporânea do século XXI em movimento, na qual nada é ontologicamente fixo, mas pode *vir-a-ser* algo diverso, Herrera Flores (2009a) percebeu os Direitos

Humanos como o principal desafio teórico e prático. Para compreender o que são os Direitos Humanos, sua necessidade e sua finalidade, o autor propôs uma teoria crítica e realista capaz de apreendê-los em sua complexidade e em sua natureza impura e híbrida.

Assim, nessa perspectiva — coerente com a concepção de Direito como fenômeno histórico, social e cultural trabalhada ao longo do livro —, os Direitos Humanos passam a ser vistos como processos que possibilitam a abertura e a consolidação de espaços de luta pela dignidade humana. Isso porque o humano não tem necessidade de direitos em si, mas de dignidade, isto é, de uma vida digna na qual possa satisfazer e lutar pela satisfação de seus desejos e necessidades, sejam elas materiais ou imateriais.

Nesse sentido, afirmamos, de modo preliminar, a existência de uma relação entre o Direito e a música na medida em que esta se volta à luta pela dignidade humana (Direitos Humanos). Assim compreendida, a música, enquanto prática social e produção cultural situada, pode ser entendida como um processo específico de abertura e consolidação de espaços de reivindicação da dignidade, operando como um dos meios pelos quais se constroem Direitos Humanos no plano da vida cotidiana.

É justamente nesse sentido que falamos da

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

melodia dos Direitos Humanos, isto é, da utilização da música como linguagem crítica na luta por dignidade e por uma vida digna. Isso porque, num sentido social, os Direitos Humanos são “[...] o resultado de lutas sociais e coletivas que tendem à construção de espaços sociais, econômicos, políticos e jurídicos que permitam o empoderamento de todas e todos para poder lutar plural e diferenciadamente por uma vida digna de ser vivida.” (HERRERA FLORES, 2009b, p. 193).

Tal compreensão dialoga diretamente com a ideia, desenvolvida nos trabalhos anteriores, de que tanto o Direito quanto a música emergem do mesmo campo das relações humanas e se influenciam mutuamente. A igualdade perante a lei, nessa perspectiva, não se esgota na formalidade normativa, mas adquire potencial emancipatório ao se orientar para a construção de um espaço de igualdade material (imanente), dependente de condições sociais, econômicas e culturais que tornem efetiva a luta por alternativas.

Daí que, apesar da importância das normas legais, os Direitos Humanos não se reduzem às normas. Se a noção de Direitos Humanos fosse sinônima de lei, pressupor-se-ia uma concepção equivocada da natureza do jurídico, confundindo o sistema de garantias com os processos sociais que lhe dão sentido e legitimidade.

Por conseguinte, torna-se urgente a reformulação dos limites historicamente impostos aos Direitos Humanos pelas propostas do liberalismo político e econômico — marcadas pelo individualismo, pela competitividade e pela exploração, legitimadas por uma racionalidade jurídica formalista e abstrata —, a fim de que o Direito possa ser compreendido como meio de garantia dos resultados das lutas sociais, e não como seu substituto.

Reconhecendo-se a importância das normas legais de garantia, como a *Declaração Universal de Direitos Humanos*, a observação da vida cotidiana evidencia a distância persistente entre o discurso jurídico-normativo e as condições concretas de existência. Se, por um lado, existem normas, por outro, elas frequentemente não são exigíveis ou se mostram insuficientes para satisfazer as carências materiais e imateriais que atravessam a vida social.

Dentro de uma ética dos Direitos Humanos, Herrera Flores (2009a, p. 36) propõe a subversão do instituído. Ao considerar desiguais os processos de divisão do fazer humano (divisão social, sexual, étnica, territorial), que condicionam o acesso diferenciado aos bens necessários à vida digna, a luta por Direitos Humanos passa a ser compreendida como luta pelo acesso aos meios de lutar e aos próprios bens materiais e

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

imateriais que tornam possível uma vida digna.

É nesse contexto que Herrera Flores (2009a, p. 36) formula a questão central: quais são os objetivos das lutas por Direitos Humanos? A resposta desloca o foco da mera sobrevivência para a realização concreta da dignidade humana, concebida não como abstração, mas como fim material.

Rechaçam-se, assim, todas as teorias que se pretendem neutras, por desconsiderarem as condições reais nas quais os sujeitos vivem. “Para nós, o conteúdo básico dos Direitos Humanos será o conjunto de lutas pela dignidade, cujos resultados, se é que temos o poder necessário para isso, deverão ser garantidos por normas jurídicas, por políticas públicas e por uma economia aberta às exigências da dignidade.” (HERRERA FLORES, 2009a, p. 39). E, como qualquer produção cultural, “[...] os Direitos Humanos devem ser entendidos e colocados em prática em seus contextos históricos concretos.” (HERRERA FLORES, 2009a, p. 40).

Ao propor a reinvenção dos Direitos Humanos, Herrera Flores (2009a, p. 34) reforça sua condição de processos em constante transformação, que não se confundem com os direitos juridicamente postos. Estão no mundo da prática cotidiana, tal como a expressão musical, e manifestam-se como lutas pelo acesso igualitário aos

bens materiais e imateriais indispensáveis à dignidade humana (HERRERA FLORES, 2009a, p. 34).

### **3 DIREITO E MÚSICA: UMA APROXIMAÇÃO**

O Direito aproxima-se da música, enquanto forma de arte, de múltiplas maneiras, sendo a primeira delas o fato de ambos se desenvolverem no mesmo horizonte fundamental: o das relações humanas. Tanto o Direito quanto a música são produções culturais situadas, constituídas no interior da vida social e inseparáveis das experiências, conflitos e expectativas que marcam determinado tempo histórico. Não se trata, portanto, de sistemas autônomos ou neutros, mas de manifestações humanas enraizadas na imanência do mundo social, atravessadas por disputas simbólicas, materiais e políticas que conformam a vida coletiva.

Essa característica comum permite compreender que tanto o Direito quanto a música não apenas refletem a realidade social, mas participam ativamente de sua constituição. O Direito, ao normatizar condutas e institucionalizar valores, interfere diretamente nas formas de organização da vida social. A música, por sua vez, ao expressar sensibilidades, sofrimentos e resistências, atua

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

na conformação das consciências individuais e coletivas. Ambos, assim, produzem sentidos sobre o que é justo, legítimo, aceitável ou intolerável em determinado contexto histórico.

As consequências sociais da aplicação do Direito repercutem diretamente na produção musical. Letras e composições podem tanto celebrar determinados resultados sociais quanto denunciar políticas públicas, legislações e práticas institucionais que aprofundam desigualdades e negam dignidade. A música não se limita a espelhar essas dinâmicas; ela as interpreta, tensiona e devolve à sociedade sob a forma de crítica estética. Nessa relação dialética, a música funciona como termômetro social, permitindo aos pesquisadores do Direito captar percepções, experiências e conflitos que frequentemente permanecem invisíveis nos discursos jurídicos formais.

É precisamente a partir dessa imanência crítica da música que se torna possível distinguir, como propõe Herrera Flores (2007), entre produções culturais que apenas reproduzem o já dado e aquelas que operam como forças de deslocamento e ruptura. As pequenas obras de arte tendem a oferecer uma fuga temporal da realidade, reiterando esquemas conceituais prévios e contribuindo para a estabilização simbólica da ordem existente. As grandes obras, ao contrário, carregam em si

uma potência criadora: não suspendem o real, mas o enfrentam, deslocando sentidos, questionando dogmas e abrindo espaço para novas possibilidades de vida digna, compreendida como fim material das lutas sociais.

Quando se afirma como grande obra de arte, a música opera como descrição crítica da realidade social. Em vez de oferecer compensação simbólica ou evasão, conduz o ouvinte a se situar na própria realidade, favorecendo uma leitura crítica das condições históricas, políticas, econômicas e jurídicas que moldam a vida em sociedade. Toda grande obra artística é produto de seu tempo: nasce das formas de vida vigentes, das narrativas dominantes, das teorias em circulação e das condições sociais concretas que informam o processo criativo. O mundo das ideias e das criações humanas encontra-se, assim, em permanente interação com o mundo material e com as formas de consciência que dele emergem, razão pela qual todo texto se insere necessariamente em um contexto histórico e social determinado.

No campo dos Direitos Humanos e da emancipação da cidadania, essa dimensão crítica da arte adquire especial relevância. A diferença entre grandes obras de arte e produções culturais de menor alcance não reside na sofisticação técnica, na erudição do artista ou na harmonia formal, mas na capacidade de colocar em

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

questão o instituído e de mobilizar a luta por dignidade. A música comprometida com a dignidade humana desestabiliza consensos aparentes, denuncia a naturalização das desigualdades e promove abertura para novas formas de compreensão e de ação social.

Nesse mesmo sentido, no âmbito dos Direitos Humanos e da emancipação da cidadania, a distinção entre grandes obras de arte e produções meramente estéticas vincula-se diretamente à centralidade da luta por dignidade. A grande obra não se define pela excelência formal ou técnica, mas pela capacidade de provocar incômodo, expor as fissuras morais, jurídicas e políticas da sociedade e tensionar os limites do discurso dominante. A arte, nesse registro, cumpre função crítica ao recusar a neutralização do sofrimento social e ao afirmar-se como instrumento de consciência e resistência, conforme também destacado por Adorno (2018).

A partir da relação entre a melodia e quem a escuta, torna-se possível uma compreensão sensível da dignidade humana. A arte assume, assim, a função de consciência (*est*)*ética*, enquanto o Direito se apresenta como código regulamentador da conduta humana voltado à convivência social. Essa compreensão afasta a imagem do Direito como sistema fechado, completo e autorreferente, permitindo concebê-lo como prática social

situada, permeável à crítica e às transformações históricas. O próprio Direito pode ser compreendido, em sentido amplo, como manifestação cultural, igualmente subordinada à *(est)ética* das relações humanas.

Nessa perspectiva, tanto o Direito quanto a arte — e, neste gênero, a música — são produções ficcionais dos seres humanos, mas ficções fundadas na imanência do mundo social. São produtos culturais que emergem dos contextos práticos de produção do conhecimento e que, dialeticamente, influenciam as transformações conjunturais da sociedade. Essa posição evidencia o caráter fronteiro e periférico dessas manifestações, permitindo compreender o Direito por meio da arte e a arte como forma legítima de leitura crítica do Direito vivido.

A luta por dignidade humana, nesse quadro, também se expressa como luta pela liberdade, pela descarga do reprimido e pela vinculação do Direito instituído à arte instituinte. Trata-se de exercitar a capacidade humana de fazer e desfazer o real, em oposição à postura passiva diante de uma realidade apresentada como transcendental, universal e imutável. A música e o Direito, enquanto manifestações linguísticas, são polissêmicos e comportam múltiplas interpretações, o que afasta tanto o absolutismo dogmático quanto o relativismo indiferenciado. Nem tudo vale igual, mas tudo

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

deve ser compreendido em um marco relacional, situado historicamente (Herrera Flores, 2007).

A criatividade cumpre, então, papel emancipador quando percebida como arte de criar vida, isto é, como abertura permanente ao novo. Esse novo não deve ser entendido como utopia inalcançável ou como não-lugar, mas como horizonte normativo, como dever ser de dignidade capaz de orientar ações concretas no presente. A arte recupera, assim, a criatividade humana enjaulada, permitindo imaginar e construir mundos possíveis comprometidos com a vida e com a pluralidade das formas de existência.

É nesse contexto que Herrera Flores propõe a metáfora da *lógica do vulcão*, entendida como aposta na erupção do novo, frequentemente comprimido sob a rigidez do convencional e do normatizado. No campo dos Direitos Humanos, essa metáfora expressa a luta permanente não apenas por novos direitos formalmente reconhecidos, mas por bens materiais e imateriais que tornam possível uma vida digna. Toda produção cultural — seja artística, teórica ou jurídica — transforma-se ao longo da história, reagindo às condições sociais e aos sistemas de relações nos quais os seres humanos estão inseridos (HERRERA FLORES, 2007).

Por fim, a música não atua apenas por meio de

suas letras e conteúdos semânticos. Sua dimensão melódica e harmônica exerce papel decisivo na transformação da sensibilidade humana. A música, ao estruturar estética e harmonia, possibilita experiências que ampliam a percepção e favorecem uma compreensão intersubjetiva da realidade. Essa dimensão sensível reforça a música como espaço privilegiado de crítica, consciência e luta pela dignidade humana, completando sua função estética, política e emancipatória.

É precisamente a partir dessa concepção — já anunciada teoricamente e agora retomada de forma articulada — que se torna possível avançar para a análise das manifestações musicais concretas. Se os Direitos Humanos são processos históricos de luta por dignidade, e se a música, como prática cultural situada, pode operar como linguagem crítica e forma de conscientização social, determinadas produções musicais revelam-se espaços privilegiados de expressão dessas lutas. Assim, na sequência deste trabalho, os recortes de letras musicais serão analisados como manifestações culturais que evidenciam, em contextos históricos específicos, a crítica ao instituído, a denúncia de violações e a afirmação de demandas por dignidade e Direitos Humanos.

#### **4 RECORTES DA APROXIMAÇÃO ENTRE DIREITOS HUMANOS E MÚSICA**

A seção que se inicia parte do pressuposto, já desenvolvido ao longo do trabalho, de que a música pode ser compreendida como forma legítima de leitura crítica da realidade social e, nesse sentido, como espaço privilegiado de expressão das lutas por dignidade humana. Ao situar os Direitos Humanos como processos históricos, materialmente enraizados nas práticas sociais e nas experiências concretas dos sujeitos, torna-se possível compreender as manifestações musicais não como mero entretenimento ou ilustração cultural, mas como produções simbólicas capazes de revelar conflitos, desigualdades e contradições que atravessam o Direito e suas formas de aplicação. A música, enquanto linguagem estética, permite acessar dimensões do sofrimento social e da resistência cotidiana que frequentemente escapam ao discurso jurídico formal.

Nessa perspectiva, a análise das letras selecionadas não se orienta por critérios musicais estritamente técnicos, tampouco por juízos de valor estéticos no sentido tradicional. O critério que orienta a

escolha e a leitura dessas obras é a sua vinculação com a luta por dignidade humana, entendida como acesso efetivo aos bens materiais e imateriais necessários a uma vida digna. As letras analisadas são tomadas como expressões do Direito vivido, isto é, como narrativas que evidenciam os efeitos concretos das escolhas políticas, jurídicas e institucionais sobre a vida cotidiana, seja por meio da precarização do trabalho, da exclusão social, da repressão estatal ou da negação sistemática de reconhecimento.

Assim, ao examinar letras de diferentes gêneros musicais e contextos históricos, esta seção busca demonstrar como a música opera simultaneamente como denúncia, consciência crítica e possibilidade de abertura ao novo. As análises que seguem não pretendem esgotar o sentido das obras, mas evidenciar aquilo que têm em comum: a capacidade de desestabilizar o instituído, de tensionar a normatividade jurídica e de afirmar a dignidade humana como horizonte material de luta. Trata-se, portanto, de um exercício de aproximação entre Direito e música que visa compreender, a partir da arte, as contradições do mundo social e as possibilidades de sua transformação.

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Nesse sentido, com a conjugação entre forma e conteúdo, a música alcança sua potência expressiva e crítica, podendo levar a luta por dignidade humana, como na letra de *Mun-Rá*, de Sabotage:

[...]

Um branco e um preto unido  
Resposta que cala o ridículo

Vejo assim confisco, mundo submisso  
Eu adquiro, alívio, paz para os meus filhos  
Na decente, atenciosamente eu sigo em frente  
tipo assim

Regenerado delinquente lá do Brooklyn

[...]

Nada bobo, não brigo pelo jogo, sou fogo  
contra fogo

Mais vale uma família e um qualquer no bolso

Medo, talvez desemprego, sofrimento, lamento

Vai ser demais, vou viver sem paz

Pagar veneno, nas ruas falcatura zé povinho

Um isqueiro, o itinerário de um puteiro é o

Brasil

[...]

A letra de *Mun-Rá*, interpretada por Sabotage, constitui expressão artística de uma luta concreta por dignidade humana ao narrar, a partir da experiência periférica, os efeitos cotidianos da desigualdade social estrutural. O sujeito que fala na canção não reivindica dignidade em termos abstratos ou formais, mas desde a

vivência material de insegurança, instabilidade econômica, estigmatização social e exclusão racial. A dignidade aparece associada à sobrevivência, à família e à tentativa de reconstrução de trajetórias marcadas pela violência estrutural, revelando, de modo contundente, a distância persistente entre os direitos proclamados no plano normativo e sua efetivação concreta no plano social. Nesse sentido, a música traduz, em linguagem estética, aquilo que frequentemente permanece silenciado na produção jurídica tradicional: o sofrimento social produzido por estruturas institucionais excludentes, tal como criticado por Warat (1985).

Essa leitura encontra correspondência direta na concepção de Direitos Humanos desenvolvida por Herrera Flores (2007, 2009), para quem eles não se reduzem a normas ou declarações abstratas, mas devem ser compreendidos como processos históricos de luta pelo acesso aos bens materiais e imateriais necessários a uma vida digna. A canção evidencia precisamente esse ponto: a dignidade humana não se realiza no plano formal do reconhecimento jurídico, mas no plano das condições concretas de existência. Ao expor o cotidiano marcado pelo medo, pelo desemprego e pela informalidade, a letra revela um contexto no qual o Direito, ainda que formalmente presente, mostra-se insuficiente para garantir os resultados das lutas sociais, convertendo-se,

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

muitas vezes, em instrumento de reprodução da desigualdade.

Nesse sentido, a canção expõe, ainda que de forma não técnica, as consequências práticas das escolhas políticas e jurídicas que moldam o espaço urbano e as condições de vida nas periferias. A recorrência da precariedade e da instabilidade revela como políticas públicas insuficientes e um Direito seletivamente aplicado contribuem para a manutenção de um padrão estrutural de exclusão. Trata-se de uma crítica social que coincide com o diagnóstico de Warat (1985) acerca do caráter abstrato, autorreferente e frequentemente impermeável da dogmática jurídica, incapaz de ouvir as vozes que emergem fora de seus códigos e categorias tradicionais, bem como com a análise de Santos (2007) sobre os efeitos concretos de um modelo jurídico-político que promete igualdade, mas convive estruturalmente com a desigualdade.

Como obra artística, a canção transforma experiência social em denúncia simbólica e cumpre função cognitiva relevante para o campo do Direito. Ao tornar audível o que o discurso jurídico tende a neutralizar, a música opera como expressão do Direito vivido, evidenciando as tensões entre normatividade e realidade social. À luz do marco teórico de Herrera Flores (2007,

2009), essa operação estética pode ser compreendida como forma legítima de leitura crítica dos Direitos Humanos, na medida em que revela que a luta por dignidade humana não se esgota em declarações normativas, mas se manifesta em trajetórias concretas marcadas por desigualdade, resistência e busca cotidiana por reconhecimento e por condições materiais mínimas de vida digna.

Continuando, que melhor descrição de uma grande obra de arte, no que tange à análise social e a luta por bens materiais e imateriais para uma vida digna, assim como a luta por democracia e cidadania ativa e participativa, do que a música *Só Deus pode me julgar*, de MV Bill? Assim diz a música:

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar  
Minha autoestima não é fácil de abaixar  
Olhos abertos fixados no céu  
Perguntando a Deus, qual será o meu papel?

Fechar a boca e não expor meus pensamentos  
Com receio que eles possam causar  
constrangimentos?  
Será que é isso? Não cumprir compromisso  
Abaixar a cabeça e se manter omissos?  
A hipocrisia, a demagogia se entregue à orgia

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Sem ideologia  
A maioria fala de amor no singular  
Se eu falo de amor é de uma forma impopular  
Quem não tem amor pelo povo brasileiro  
Não me representa aqui nem no estrangeiro  
Uma das piores distribuições de renda  
Antes de morrer, talvez você entenda  
Confesso para ti que é difícil de entender  
No país do carnaval o povo nem tem o que  
comer  
Ser artista pop star pra mim, é pouco  
Não sou nada disso, sou apenas mais um  
louco  
Clamando por justiça e igualdade racial

Preto, pobre é parecido, mas não é igual  
É natural o que fazem no senado  
Quem engana o povo simplesmente renuncia o  
cargo  
Não é cassado, abre mão do seu mandato  
Nas próximas eleições, bota a cara como  
candidato  
Povo sem memória, caso esquecido  
Não foi assim comigo, fiquei como bandido  
Se quiser reclamar de mim, que reclame  
Mas falem das novelas e dos filmes do Van  
Damme  
Que teve no Brasil, no Programa do Gugu  
Rebolou, vacilou, agachou e mostro o cu  
Volta pra América e avisa pra Madonna  
Que aqui não tem censura, meu país é uma  
zona  
Não tem dono, não tem dona, nosso povo tá

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

em coma  
Erga sua cabeça que a verdade vem à tona

É, mantenho minha cabeça em pé  
Fale o que quiser, pode vir que já é  
Junto com a ralé, sem dar marcha ré  
Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé

Soldado da guerra a favor da justiça  
Igualdade por aqui é coisa fictícia  
Você ri da minha roupa, ri do meu cabelo  
Mas tenta me imitar se olhando no espelho  
Preconceito sem conceito que apodrece a  
nação  
Filhos do descaso mesmo pós-abolição  
Mais de 500 anos de angústia e sofrimentos  
Me acorrentaram, mas não meus pensamentos  
Me fale quem (quem?)  
Tem o poder (quem?)  
Pra condenar (quem?)  
Pra censurar (alguém)  
Então me diga o que causa mais estrago  
100 gramas de maconha ou um maço de  
cigarros?  
O povo rebelado ou polícia na favela?  
A música do Bill ou a próxima novela?

Na tela, sequela, no poder corrupção  
Entramos pela porta de serviço  
Nossa grana não  
Tá bom só pra quem manda bater  
Pisando nos humildes e fazendo nosso bonde  
crescer  
(CV) MST, CUT, UNE, CUFA (PCC)

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

O mundo se organiza, cada um a sua maneira  
Continuam ironizando  
Vendo como brincadeira (besteira)  
Coisa de moleque revoltado  
Ninguém mais quer ser boneco  
Ninguém quer ser controlado  
Vigiado, programado, calado, ameaçado  
Se for filho de bacana, o caso é abafado  
A gente é que é caçado, tratados como réu  
As armas que eu uso é microfone, caneta e papel  
A socialite assiste a tudo calada

Salve! Salve! Salve!  
Oh! Pátria amada, mãe gentil  
Poderosos do Brasil  
Que distribuem para as crianças cocaína e fuzil  
Me calar, me censurar porque não pode falar nada  
É como se fosse o rabo sujo falando da bunda mal lavada  
Sem investimento, no esquecimento, explode o pensamento  
Mais um homem violento  
Que pega no canhão e age inconsequente  
Eu pego o microfone com discurso contundente  
(Que te assusta)  
Uma atitude brusca  
Dignificando e brigando por uma vida justa  
Fui transformado no bandido do milênio  
O sensacionalismo por aqui merece um prêmio  
Eu tava armado, mas não sou da sua laia

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

Quem é mais bandido: Beira-Mar ou Sérgio  
Naya?

Quem será que irá responder  
Governador, senador, prefeito, ministro ou  
você?

Que é caçado e sempre paga o pato  
Erga a sua cabeça para não ser decepado

É, mantenho minha cabeça em pé  
Fale o que quiser, pode vir que já é  
Junto com a ralé, sem dar marcha ré  
Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé

Como pode ser tragédia a morte de um artista?  
E a morte de milhões, apenas uma estatística?

Fato realista de dentro do Brasil  
Você que chorava lá no gueto ninguém te viu  
Sem fantasiar, realidade dói

Segregação, menosprezo é o que destrói

A maioria é esquecida no barraco  
Que ainda é algemado, extorquido e  
assassinado

Não é moda, quem pensa incomoda

Não morre pela droga, não vira massa de  
manobra

Não me idolatra, mauricinho da TV

Não deixa se envolver porque tem proceder

Pra quê? Por quê?

Só tem paqueta loira

Aqui não tem preta como apresentadora

Novela de escravo, a emissora gosta

Mostra os pretos chibatadas pelas costas

Faz confusão na cabeça de um moleque que  
não gosta de escola

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

E admira uma intratec, click-clack, mão na  
cabeça  
Quando for roubar dinheiro público  
Vê se não esqueça  
Que na sua conta tem a honra de um homem  
envergonhado  
Ao ter que ver sua família passando fome  
Ordem e progresso e perdão  
Na terra onde quem rouba muito não tem  
punição

É, mantenho minha cabeça em pé  
Fale o que quiser, pode vir que já é  
Junto com a ralé, sem dar marcha ré  
Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé

Por meio dessa letra, MV Bill analisa criticamente os valores que regem a sociedade brasileira do século XXI. Dentre outras denúncias, questiona por que a morte de um artista se converte em comoção pública, enquanto a morte cotidiana de milhares de sujeitos socialmente excluídos é reduzida a mera estatística. A partir dessa assimetria moral, a letra explicita uma crítica profunda à hierarquização das vidas e à naturalização do sofrimento social. Trata-se de uma denúncia direta da seletividade do reconhecimento público e institucional, revelando como determinados corpos e trajetórias são considerados dignos de luto, enquanto outros permanecem invisíveis. Nesse contexto, a luta por dignidade emerge não como abstração ética, mas como exigência concreta de

reconhecimento social e político, vinculada às condições reais de existência no Brasil contemporâneo (SANTOS, 2007).

Essa leitura dialoga diretamente com a concepção de Direitos Humanos desenvolvida por Herrera Flores (2007, 2009), segundo a qual a dignidade humana constitui o fim material das lutas sociais, e não um atributo meramente formal garantido pelo reconhecimento normativo. A canção evidencia que o problema central não reside na ausência de discursos jurídicos sobre direitos, mas na desigual distribuição dos bens materiais e imateriais que tornam possível uma vida digna. Ao revelar a indiferença social diante da morte cotidiana de sujeitos periféricos, a música expõe a distância entre o universalismo abstrato dos Direitos Humanos e sua realização concreta, mostrando que o reconhecimento jurídico, quando dissociado das condições materiais de existência, torna-se insuficiente e seletivo (RODRIGUES, 1989).

Além disso, a canção projeta uma suposição crítica de futuro ao apontar a possibilidade de ruptura com o modelo social vigente. Essa abertura não se apresenta como utopia ingênua ou como *não-lugar*, mas como horizonte normativo construído a partir da recusa da submissão, da omissão e do silêncio historicamente

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

impostos às populações marginalizadas. Nessa perspectiva, a dignidade humana assume o sentido proposto por Herrera Flores (2007, 2009): um dever ser imanente, orientado à transformação das condições concretas de vida, e não à mera reprodução do instituído. A letra articula emancipação, liberdade, igualdade, democracia e cidadania ativa como dimensões inseparáveis da dignidade, evidenciando que não há cidadania efetiva sem participação, nem democracia substantiva sem enfrentamento das desigualdades estruturais.

O empoderamento cidadão proposto pela música manifesta-se como tomada de consciência crítica, na qual o sujeito se reconhece como agente político capaz de interpelar o Estado, as instituições e o próprio Direito, especialmente no campo penal, historicamente marcado pela seletividade, pelo controle social e pela criminalização da pobreza. Essa crítica coincide com o diagnóstico de Warat (1985) acerca do caráter autorreferente da dogmática jurídica, que tende a naturalizar práticas excludentes ao se afastar das experiências concretas dos sujeitos atingidos por suas decisões.

Trata-se, portanto, de uma letra que induz ao empoderamento cidadão ao criticar não apenas valores

sociais difusos, mas também políticas públicas, legislações e práticas institucionais que reproduzem exclusões históricas. A crítica ao Direito não é externa ou abstrata, mas nasce da vivência concreta de quem experimenta seus efeitos mais severos, sobretudo no âmbito do sistema penal e da segurança pública. A música evidencia como o discurso jurídico da ordem, da legalidade e da punição convive com práticas de violência institucional, racismo estrutural e negação sistemática de direitos fundamentais, funcionando como forma sensível de revelação do Direito vivido (SANTOS, 2007; WARAT, 1985).

Outro exemplo de como podemos utilizar a música como instrumento de crítica e de luta pela dignidade humana pode ser encontrada na letra da música *Rodo Cotidiano*, do Rappa? Diz ela:

[...]  
É, a ideia lá comia solta  
Subia a manga amarrotada social  
No calor alumínio  
Não tinha caneta, nem papel  
E uma ideia fugia  
Era o rodo cotidiano  
Era o rodo cotidiano  
Espaço é curto, quase um curral  
Na mochila amassada, uma quentinha abafada

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Meu troco é pouco, é quase nada  
Meu troco é pouco, é quase nada  
[...]  
Não se anda por onde gosta  
Mas por aqui não tem jeito  
Todo mundo se encosta  
Ela some é lá no ralo de gente  
Ela é linda mas não tem nome  
É comum e é normal

Sou mais um no Brasil da Central  
Da minhoca de metal que corta as ruas  
Da minhoca de metal  
É, como um concorde apressado cheio de  
força  
Que voa, voa mais pesado que o ar  
E o avião, o avião, o avião do trabalhador  
[...]

A letra de *Rodo Cotidiano*, de O Rappa, constitui uma poderosa descrição artística do cotidiano de um trabalhador brasileiro anônimo, “um mais um no Brasil da Central”, cuja existência se organiza em torno da repetição, da escassez e da necessidade. A imagem do deslocamento diário pelo metrô — quente, lotado e comparado a um curral — funciona como metáfora precisa das condições materiais e simbólicas que moldam essa vida ordinária. O sujeito não circula por onde deseja, mas por onde é possível, orientado pela lógica da sobrevivência e não pela liberdade de escolha. O “troco pouco, quase nada” indica que o trabalho realizado

garante apenas o mínimo para a manutenção da vida, sem abrir espaço para projetos, expectativas ou reconhecimento social. Nesse cenário, a pergunta sobre vida digna e Direitos Humanos deixa de ser retórica e assume caráter material, emergindo da constatação de que a normatividade jurídica convive com formas de existência sistematicamente reduzidas ao limiar da subsistência.

Essa representação dialoga diretamente com a concepção de Direitos Humanos proposta por Herrera Flores (2007, 2009), segundo a qual a dignidade humana não se confunde com a proclamação formal de direitos, mas se concretiza no acesso efetivo aos bens materiais e imateriais necessários a uma vida digna. A canção evidencia que a precariedade do trabalho e da mobilidade urbana não constitui mera contingência individual, mas resultado de processos sociais e institucionais que limitam, de forma estrutural, as possibilidades de vida. Nessa perspectiva, a música revela a distância entre o discurso jurídico da dignidade e sua realização concreta, mostrando que a ausência de condições materiais mínimas esvazia o próprio sentido dos Direitos Humanos enquanto promessa normativa.

A música evidencia, assim, o distanciamento entre o discurso jurídico da dignidade humana e a experiência

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

concreta do trabalho precarizado e da mobilidade urbana excludente. O trabalhador aparece como parte de uma massa indistinta, que “some no ralo de gente”, expressão que revela a invisibilização social produzida por estruturas econômicas, políticas e jurídicas que naturalizam a desigualdade. Trata-se de uma crítica silenciosa, porém incisiva, às escolhas institucionais que organizam o espaço urbano, o transporte público e o valor social do trabalho, produzindo rotinas exaustivas e vidas funcionalizadas. A canção torna visível aquilo que o Direito tende a abstrair: os efeitos cotidianos de um modelo de desenvolvimento que promete inclusão, mas opera por meio da compressão material e simbólica de amplos setores da população (SANTOS, 2007).

Nesse ponto, a letra permite identificar um critério estético-político que distingue a grande obra de arte das produções meramente descritivas. A obra artística relevante não se limita a reproduzir o real, mas promove uma modificação do olhar, abrindo espaço para a consciência crítica. Ao retratar o cotidiano do trabalhador sem idealização, a música não nos aprisiona à repetição do passado, mas nos convida a reconhecer a historicidade dessas condições e, portanto, sua possibilidade de transformação. A arte, nesse registro, não consola nem normaliza a precariedade; ao contrário, desestabiliza o instituído e questiona a naturalização da

desigualdade, cumprindo função crítica semelhante àquela atribuída às Ciências Sociais, conforme apontado por Warat (1985).

À luz do marco teórico de Herrera Flores (2007, 2009), essa operação estética pode ser compreendida como forma de luta simbólica por dignidade humana. Ao converter a experiência cotidiana do trabalhador em linguagem estética, a música amplia os espaços de visibilidade do sofrimento social e contribui para a abertura de processos de conscientização e resistência. *Rodo Cotidiano*, portanto, insere-se no conjunto das obras musicais que, ao falar da vida comum, revelam estruturas profundas de exclusão e negação de dignidade, reafirmando que os Direitos Humanos não se realizam na abstração normativa, mas se constroem historicamente nas práticas sociais e nas lutas por condições concretas de existência.

Nesse sentido, a canção não serve apenas para ser ouvida, mas para ser pensada, funcionando como instrumento crítico de leitura da realidade social e como forma legítima de aproximação entre Direito, música e Direitos Humanos.

Do mesmo modo com que a letra de *Rodo Cotidiano* grita por dignidade, a letra de *Hino da*

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

*Repressão*, de Chico Buarque, também promove uma crítica à ausência de dignidade, promovendo uma luta por direitos.

Se atiras mendigos no imundo xadrez  
Com teus inimigos  
E amigos, talvez

A lei tem motivos  
Pra te confinar  
Nas grades do teu próprio lar

Se no teu distrito  
Tem farta sessão  
De afogamento, chicote

Garrote e punção  
A lei tem caprichos  
O que hoje é banal  
Um dia vai dar no jornal

Se manchas as praças  
Com teus esquadrões  
Sangrando ativistas

Cambistas, turistas, peões  
A lei abre os olhos  
A lei tem pudor  
E espeta o seu próprio inspetor

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

E se definitivamente a sociedade só te tem  
desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo, és um  
estorvo, és um tumor  
Que Deus te proteja  
És preso comum  
Na cela faltava esse um

A letra *Hino da Repressão*, de Chico Buarque, constitui uma crítica direta e contundente ao uso autoritário do Direito como instrumento de controle, punição e supressão da dignidade humana. Ao retratar a aplicação seletiva da lei, a canção revela um cenário no qual a normatividade jurídica deixa de operar como garantia de direitos e passa a funcionar como mecanismo de repressão institucionalizada. A referência à prisão de mendigos, ativistas e sujeitos ordinários, colocados indistintamente no “imundo xadrez”, evidencia a banalização da violência estatal e a naturalização da exceção. A dignidade humana, nesse contexto, não é negada por ausência normativa, mas pela forma concreta como o Direito é aplicado, convertendo-se em instrumento de humilhação, confinamento e silenciamento social.

Essa constatação dialoga diretamente com a concepção de Direitos Humanos desenvolvida por Herrera Flores (2007, 2009), segundo a qual a existência de normas jurídicas não garante, por si só, a efetivação da dignidade humana. Quando o Direito se afasta das

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

práticas sociais concretas e se coloca a serviço da manutenção de relações desiguais de poder, ele deixa de assegurar os resultados das lutas sociais e passa a operar como tecnologia de controle. A canção evidencia, assim, a dissociação entre legalidade e justiça, mostrando que a violação da dignidade não decorre da ausência de Direito, mas de sua instrumentalização autoritária.

A música explicita, ainda, o caráter arbitrário e caprichoso da lei quando submetida a lógicas repressivas. Tortura, afogamento, garrote e punições ilegítimas aparecem não como desvios isolados, mas como práticas toleradas, normalizadas e, em certa medida, administradas pelo próprio sistema jurídico-político. O que “hoje é banal” e “amanhã vai dar no jornal” revela a oscilação entre invisibilidade e escândalo público, indicando uma hipocrisia institucional que só reconhece a violência quando ela ultrapassa certos limites de tolerância simbólica. Essa crítica converge com a reflexão de Warat (1985) sobre a incapacidade da dogmática jurídica tradicional de enfrentar o sofrimento social que o próprio Direito ajuda a produzir ao se fechar em sua racionalidade formal e autorreferente.

Como obra de arte, *Hino da Repressão* cumpre função essencial de desestabilização do instituído ao revelar que a repressão não se limita aos alvos diretos do

poder punitivo, mas compromete a própria legitimidade do sistema jurídico. Quando a lei “espeta o seu próprio inspetor”, a música sugere que a violência institucional corrói suas próprias bases normativas e simbólicas, produzindo descrédito social, ruptura do pacto jurídico e esvaziamento da autoridade do Direito. A figura final do “preso comum” explicita a circularidade da repressão: o sistema que criminaliza e exclui termina por capturar a si mesmo.

À luz do marco teórico de Herrera Flores (2007, 2009), a luta por dignidade humana manifesta-se aqui como resistência à normalização da violência legal e como exigência material de limites éticos ao exercício do poder punitivo do Estado. A música transforma experiência histórica e política em crítica simbólica, funcionando como forma legítima de consciência jurídica e social, ao evidenciar que não há democracia possível nem Direitos Humanos efetivos quando o Direito se converte em instrumento de repressão e silenciamento. Nesse sentido, a canção reafirma que a dignidade humana não se protege apenas por meio de normas, mas pela permanente vigilância crítica sobre as práticas institucionais que as concretizam ou as negam (SANTOS, 2007).

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

O exame conjunto das quatro letras analisadas evidencia que, apesar das diferenças de gênero musical, de contexto histórico imediato e de estratégias estéticas, todas convergem para um mesmo núcleo crítico: a denúncia da distância estrutural entre os valores normativamente afirmados — dignidade humana, igualdade, liberdade, cidadania e Direitos Humanos — e as condições concretas de existência produzidas pelas escolhas políticas, jurídicas e institucionais no Brasil. Em Sabotage, MV Bill, O Rappa e Chico Buarque, a música emerge como forma privilegiada de expressão do Direito vivido, isto é, daquele Direito que se manifesta não nos códigos, mas nos corpos, nas rotinas, na repressão cotidiana, na precarização do trabalho, na seletividade penal e na invisibilização social. Em todas as letras, a dignidade não aparece como conceito abstrato, mas como experiência negada, disputada e reivindicada a partir de trajetórias concretas marcadas pela desigualdade estrutural.

Outro elemento comum reside na crítica direta ou implícita ao funcionamento do Direito enquanto instituição. Seja pela criminalização seletiva da pobreza, pela repressão política e policial, pela naturalização da violência estatal ou pela redução da vida à mera sobrevivência material, as músicas revelam como o discurso jurídico de neutralidade e universalidade convive

com práticas excludentes e assimétricas. A lei, longe de operar apenas como garantia, surge reiteradamente como instrumento de controle, silenciamento e reprodução das hierarquias sociais. Essa constatação aproxima as letras de uma crítica jurídico-social mais ampla, que aponta os limites da dogmática tradicional para compreender e enfrentar o sofrimento social que ela própria ajuda a produzir, especialmente quando se afasta das experiências concretas dos sujeitos atingidos por suas decisões (SANTOS, 2007; WARAT, 1985).

Por fim, as quatro obras compartilham um mesmo critério estético-político que permite compreendê-las como grandes obras de arte no campo da música voltada à dignidade humana (HERRERA FLORES, 2007, 2009). Nenhuma delas se sustenta na erudição formal ou na harmonia enquanto fim em si mesmo; sua força reside na capacidade de desestabilizar o instituído, provocar incômodo e produzir abertura de consciência. Ao atravessarem diferentes públicos e estratos sociais — do RAP à MPB, do cotidiano do trabalhador à denúncia da repressão institucional —, essas músicas promovem um processo de conscientização que ultrapassa a fruição estética. Em comum, todas afirmam que a música não é apenas algo a ser ouvido, mas a ser pensado, funcionando como instrumento crítico de leitura da realidade social e como forma legítima de luta simbólica

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

por dignidade, cidadania e emancipação humana.

### **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que a relação entre Direito e música pode ser compreendida de modo teoricamente consistente quando situada no horizonte dos Direitos Humanos concebidos como processos históricos de luta pela dignidade humana. Partindo de uma concepção crítica e realista, foi possível afastar a compreensão meramente normativa dos Direitos Humanos, evidenciando sua vinculação às práticas sociais concretas e aos conflitos que atravessam a vida cotidiana. Nesse contexto, a música emergiu como forma privilegiada de expressão, denúncia e reivindicação, articulando experiência vivida, crítica social e disputa por reconhecimento, em permanente diálogo com o Direito enquanto prática social institucionalizada.

No plano estrutural, o trabalho desenvolveu-se a partir de três movimentos articulados. Em um primeiro momento, procedeu-se à delimitação teórica do campo de investigação, evidenciando o caráter ainda incipiente dos estudos que articulam Direito e música e a ausência de uma teoria sistematizada capaz de integrar esses dois

campos cognitivos. Em seguida, o texto deslocou o foco da normatividade abstrata para as práticas sociais, adotando uma concepção crítica dos Direitos Humanos como processos históricos de luta pela dignidade, o que permitiu compreender o Direito para além de sua dimensão formal, como fenômeno vivido, atravessado por conflitos, disputas simbólicas e relações de poder. Por fim, na última seção, essa chave teórica foi aplicada à análise de letras musicais, tomadas como manifestações culturais concretas por meio das quais se expressam denúncias, resistências e reivindicações por reconhecimento e vida digna.

Os recortes musicais analisados ao final do trabalho contribuíram de modo decisivo para essa compreensão. As letras examinadas evidenciaram que a música, especialmente em sua dimensão popular, opera como linguagem crítica capaz de revelar conflitos sociais, denunciar violações de dignidade e tensionar o instituído jurídico-político. Nessas manifestações, o Direito não aparece apenas como sistema normativo fechado, mas como expressão simbólica e material de disputas sociais, de ausências de reconhecimento e de reivindicações por igualdade material e por condições dignas de existência. A música, nesse sentido, revelou-se como espaço privilegiado de visibilização do Direito vivo, permitindo acessar dimensões do fenômeno jurídico que escapam à

## PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA: CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

normatividade formal.

A partir dessa perspectiva, os Direitos Humanos puderam ser compreendidos como resultados sempre provisórios e historicamente situados das lutas sociais por acesso aos bens materiais e imateriais necessários a uma vida digna. A dignidade humana, longe de constituir um conceito abstrato ou idealizado, apresentou-se como fim material dessas lutas, concretizando-se nas condições reais de existência dos sujeitos e nas formas pelas quais resistem, denunciam injustiças e projetam alternativas. Essa abordagem permitiu compreender tanto o Direito quanto a música como expressões culturais imersas em relações de poder, conflito e resistência.

Como principal contribuição, o trabalho evidenciou que a análise de manifestações culturais, como as letras musicais, constitui um caminho fecundo para a compreensão crítica do Direito e de suas tensões internas. Ao articular Direito, música e Direitos Humanos, demonstrou-se que a música não é mero reflexo passivo da realidade social, mas elemento ativo na conformação de consciências, na produção de sentidos compartilhados e na abertura de espaços de empoderamento e contestação.

Como fechamento, importa ressaltar que pensar a ponte entre Direito e música, à luz dos Direitos Humanos,

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

implica reconhecer que o jurídico não se esgota na norma, nem a música se limita à fruição estética. Ambos se encontram enraizados nas experiências concretas da vida social e participam, cada um a seu modo, da construção histórica da dignidade humana. Ao assumir essa perspectiva, o trabalho reafirma que os Direitos Humanos não se realizam por decreto, mas se constroem no conflito, na prática social e na história, sendo continuamente tensionados, reinterpretados e reivindicados pelas vozes que emergem da sociedade — entre elas, de forma particularmente potente, a voz da música.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

BUARQUE, Chico. Hino da repressão. Intérprete: Chico Buarque. *In*: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1973.

HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. **A condição política pós-moderna**. 2. ed. Tradução Marcos Santarrita. Rio de

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HERRERA FLORES, Joaquín. **O nome do riso**: breve tratado sobre arte e dignidade. Tradução de Nilo Kaway Junior. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: CESUSC; Florianópolis: Bernúncia, 2007.

HERRERA FLORES, Joaquín. **A reinvenção dos Direitos Humanos**. Tradução de Carlos Roberto Diogo Garcia; Antônio Henrique Graciano Suxberger e Jefferson Aparecido Dias. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009a.

HERRERA FLORES, Joaquín. **Teoria crítica dos Direitos Humanos**: os Direitos Humanos como produtos culturais. Tradução de Luciana Caplan, Carlos Roberto Diogo Garcia, Antonio Henrique Graciano Suxberger e Jefferson Aparecido Dias. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009b.

LEGIÃO URBANA. Que país é esse? Intérprete: Legião Urbana. *In*: LEGIÃO URBANA. **Que país é este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI, 1987.

LYRA FILHO, Roberto. **O que é Direito?** 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.

MV BILL. Só Deus pode me julgar. Intérprete: MV Bill. *In*:

Amanda Muniz Oliveira, Horácio Wanderlei Rodrigues e  
Leilane Serratine Grubba

MV BILL. **Traficando informação**. Rio de Janeiro:  
Natasha Records, 1999.

O RAPPÁ. Rodo cotidiano. Intérprete: O Rappa. *In*: O  
RAPPÁ. **Lado B Lado A**. Rio de Janeiro: Warner Music  
Brasil, 1999. Faixa 9.

ROBERTO CARLOS; ERASMO CARLOS. Debaixo dos  
caracóis dos seus cabelos. Intérprete: Roberto Carlos. *In*:  
ROBERTO CARLOS. **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro:  
CBS, 1971.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei. **Ensino jurídico**:  
saber e poder. São Paulo: Acadêmica, 1988. Disponível  
em: Disponível em:  
<https://livrosparaomundo.com/premium2.htm>. Acesso  
em: 20 jan. 2025.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei. O discurso dos  
direitos humanos como veículo da dominação exercida  
pelos países centrais. *In*: CAUBET, Christian Guy. (Org.).  
**O Brasil e a dependência externa**. São Paulo:  
Acadêmica, 1989. p. 35-56.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane  
Serratine. O ser dos Direitos Humanos na ponte entre o  
Direito e a música. **Revista Opinião Jurídica**, Fortaleza,

PESQUISA E EDUCAÇÃO JURÍDICA:  
CONHECENDO O DIREITO ATRAVÉS DA MÚSICA

Faculdade Christus, v.13, 2011. p. 70-92. Disponível em: <https://periodicos.unichristus.edu.br/opiniaojuridica/article/view/783>. Acesso em: 19 jan. 2026.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. A eficácia dos Direitos Humanos: intersecção entre o Direito e a música. *In*: WOLKMER, Antonio Carlos; CORREAS, Oscar. **Crítica Jurídica na América Latina**. Aguascalientes, México: CENEJUS; Florianópolis: UFSC; 2013. p. 369-390.

SABOTAGE. Mun-Rá. Intérprete: Sabotage. *In*: SABOTAGE. **Rap é compromisso!** São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 79, p. 71–94, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SEIXAS, Raul. A Lei. Intérprete: Raul Seixas. *In*: SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.

WARAT, Luis Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos**. Santa Cruz do Sul, RS: FISC, 1985.