

Cássia Helena Pereira Lima

ASSIM NA MÚSICA COMO NA VIDA:

**A representação do trabalho em discursos de canções brasileiras através da
Análise Crítica do Discurso**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Pós-Lin) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso (Linha 2B)

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sônia Maria de Oliveira Pimenta

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011**

*A meus pais,
A Camila, Michelle e Helena,
por todo o nosso aprendizado
neste doutorado e sempre.*

AGRADECIMENTOS

(não poderia ser de outra forma, senão com música)

Sonhar
Mais um sonho impossível
Lutar
Quando é fácil ceder
Vencer
O inimigo invencível
Negar
Quando a regra é vender
Sofrer
A tortura implacável
Romper
A incabível prisão
Voar
Num limite improvável
Tocar
O inacessível chão

É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo
Cravar esse chão
Não me importa saber
Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã, se esse chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu delirar
E morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão.

Sonho Impossível
Composição: Joe Darion, Mitch Leigh,
Versão em português de Chico Buarque

Quero agradecer a todos que fizeram com que o que parecia ser um sonho impossível se tornasse uma flor brotando desse *possível* chão. Alguns me ensinaram a lutar e a vencer, outros a negar, alguns fizeram sofrer, poucos estiveram ao lado para romper as prisões físicas e imaginárias... E assim eu pude voar e sonhar. Cada uma dessas pessoas sabe muito bem o que representam para mim nessa caminhada e a cada uma agradei pessoalmente, olhos nos olhos. Valeu – sempre vale – delirar e morrer de paixão... Vocês sabem que estão guardadas dentro do meu coração.

*Depois do silêncio, o que mais se aproxima
de expressar o inexprimível é a música.*
(Aldous Huxley apud BUENO, 2009, p. 5)

*Em poucos países a música popular reflete de maneira tão nítida, como no
Brasil, o espírito e a alma de seu povo – a identidade coletiva, a marca
digital de uma cultura rica, dinâmica e diversificada. E em poucas músicas
populares do mundo as palavras – as letras – têm o peso definitivo das
empregadas nas canções brasileiras.*
(CAMPOS, 2009, p. 5)

*O de que se precisa é possibilitar que, voltando-se sobre si mesma,
através da reflexão sobre a prática, a curiosidade ingênua,
percebendo-se como tal, se vá tornando crítica. [...]
É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem
que se pode melhorar a próxima prática.
O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica,
tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática [...]
Quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser
de por que estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar,
de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua
para o de curiosidade epistemológica.*
(FREIRE, 2004, p. 39)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a representação do trabalho e do trabalhador em letras de músicas brasileiras pela Análise Crítica do Discurso nos níveis léxico-gramatical, semântico-discursivo e do contexto. O referencial teórico abrange história e configuração do trabalho e da música, além dos seguintes aspectos linguísticos teórico-metodológicos: (a) Análise Crítica do Discurso (ACD), baseada principalmente em Fairclough (2001a); (b) Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday (2004) com as metafunções textual, ideacional e interpessoal; e (c) Sistema de Avaliatividade de Martin e Rose (2003). Na macroanálise, com a ACD e com o programa de linguística de *corpus* *WordSmith Tools*, investigamos 325 letras de canções brasileiras que mencionam trabalho e trabalhador, gravadas entre 1916 e 2010. Na microanálise, analisamos duas versões de uma mesma canção com essa temática por meio da GSF e da Avaliatividade e, através de entrevistas com autores e com representantes da comunidade interpretativa, avaliamos o contexto de situação e a percepção dessa prática discursiva. Dentre as conclusões destacamos: a presença de canções ligadas à temática do trabalhador nas canções é relativamente pequena, apesar de o trabalho ter um papel extremamente relevante na sociedade; o universo do trabalho representado é masculinizado, desqualifica a capacidade produtiva da mulher, reduzindo-a, na maioria das vezes, à trabalhadora doméstica ou à esposa/companheira; a reprodução do discurso hegemônico capitalista de produtividade; a predominância de uma imagem negativa do trabalho; o trabalho adquire diversos significados, principalmente de ganhos financeiros; prevalece o registro de impressões, ações e relações do ponto de vista de um narrador-personagem; a noção de individualidade se sobrepõe a de coletividade; o trabalhador vivencia e relata o momento presente, pensando pouco no futuro e referindo-se menos ainda ao passado; o sujeito representado considera mais a noção de pertencimento, deixando em segundo plano a atividade do pensar e executando mecanicamente tarefas indicadas por terceiros. Outra conclusão importante refere-se à metafunção textual, para cuja análise recomendamos a segmentação da letra da canção em frases melódicas e não em orações da gramática tradicional, para aproximar a análise de tema e rema da real percepção do ouvinte. Concluimos, ainda, que o resultado da análise através de cada metodologia utilizada corrobora o das demais, tendo cada teoria a sua peculiaridade na identificação de aspectos específicos.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Crítica do Discurso; Gramática Sistêmico-Funcional; Sistema de Avaliatividade; Música; Trabalho.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the representations of work and workers in Brazilian lyrics using Critical Discourse Analysis at the lexicogrammatical, semantic-discursive and context levels. The theoretical reference entails work and music history and configuration as well as the following theoretical-methodological linguistics aspects: a) Critical Discourse Analysis (CDA), based primarily on Fairclough (2001a); b) Halliday's (2004) Systemic-Functional Grammar (SFG), approaching the textual, ideational and interpersonal metafunctions; and c) Appraisal Theory (AT) based on Martin and Rose (2003). Using the CDA theory and the *WordSmith Tools*, the microanalysis investigates 325 Brazilian lyrics recorded between 1916-2010, which have work and workers as their main theme. We analyze two versions of the same song using the SFG and Appraisal System and, through interviews with songwriters and representatives of the interpretative community, we evaluate the situation context and the perception of such discursive practice. As a result of our analysis we got to the following relevant conclusions: the number of songs focusing the theme of workers is somewhat small, though work plays an extremely important societal role; the work universe represented is masculine and plays down women's productive capability, depicting them, most of the times, as a simple homemaker and wife/companion; productivity capitalist hegemonic discourse; predominance of a negative view of work; it is assigned various meanings, mainly those connected with financial benefits; the narrator-character's view on impressions, actions and relations is what prevails; individuality supersedes collectivity; workers experience and report the present moment, hardly turning to the future and much less to the past; the notion of belonging ranks higher, and the subject places thinking on a secondary level and carries out automatically the duties assigned by others. Another relevant conclusion refers to the textual metafunction. For this analysis we suggest the segmentation of songs into melodic phrases instead of traditional grammar clauses in order to get theme and rheme analysis closer to the listener's actual perception. We also concluded that the result of the analysis for each methodology used corroborates the others, while each theory particularities regarding the identification of specific aspects.

KEYWORDS: Critical Discourse Analysis; Systemic-Functional Grammar; Appraisal System; Music; Work.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Modelo tridimensional do discurso	25
FIGURA 2	Representação gráfica de <i>Estratificação</i>	34
FIGURA 3	Escala de classificação para o sistema de som	35
FIGURA 4	Representação da interface de gramática, discurso e atividade social	40
FIGURA 5	Tela do aplicativo <i>concordance</i> com o item lexical <i>domingo</i> .	164
FIGURA 6	Tela do <i>wordlist</i> em ordem alfabética com entradas relacionadas ao trabalho	166
FIGURA 7	Comparação da estrutura de classificação do sistema de som e da construção melódica	175
QUADRO 1	Categorias analíticas de cada dimensão do modelo de ACD de Fairclough	26
QUADRO 2	Relação entre grupos de significados, sistema de discurso e metafunção de linguagem.	41
QUADRO 3	Síntese das categorias de análise do sistema de avaliatividade	53
QUADRO 4	Comparativo entre música folclórica e popular	118
QUADRO 5	Tópicos de codificação das letras das canções do <i>corpus</i>	122
QUADRO 6	Correlação de contextos sociais, políticos, econômicos, de trabalho e da música no Brasil.	129
QUADRO 7	Canções cuja autoria tem a participação de mulheres	141
QUADRO 8	Letras das duas versões da canção <i>Capitão de Indústria</i>	171
QUADRO 9	Letras das duas versões da canção <i>Capitão de Indústria</i> segmentada em orações	171
QUADRO 10	Classificação das letras de <i>Capitão de Indústria</i> em frases em semifrases melódicas	177
QUADRO 11	Classificação da canção <i>Capitão de Indústria</i> em categorias de análise do Sistema de Avaliatividade	189
GRÁFICO 1	Distribuição da quantidade de canções do <i>corpus</i> por ano	132

LISTA DE TABELAS

TABELA 1	Quantidade de canções do <i>corpus</i> por ano de composição	131
TABELA 2	Quantidade de canções por intervalos sócio-históricos considerados nessa pesquisa	133
TABELA 3	Resumo da classificação através dos tópicos de codificação das letras das canções do <i>corpus</i> (1916 a 2010)	135
TABELA 4	Incidência de canções com visões positivas do trabalho	137
TABELA 5	Compositores com mais canções no <i>corpus</i> da pesquisa	140
TABELA 6	Os cem itens lexicais mais citadas nas letras das canções identificadas pelo <i>WordSmith Tools 5.0</i>	156
TABELA 7	Frequência de pronomes no <i>corpus</i>	157
TABELA 8	Classificação pela transitividade da GSF dos processos mais frequentes no <i>corpus</i>	159
TABELA 9	Percentual de frequência do tipo de processo considerando ocorrências múltiplas de suas possibilidades de classificação	160
TABELA 10	Referência ao gênero do trabalhador no <i>corpus</i>	161
TABELA 11	Referência a malandro e a vagabundo no <i>corpus</i>	161
TABELA 12	Nomes próprios mais citados no <i>corpus</i>	162
TABELA 13	Tempo dos 15 <i>processos</i> mais citados no <i>corpus</i>	163
TABELA 14	Referência aos dias da semana no <i>corpus</i>	164
TABELA 15	Profissões mais citadas no <i>corpus</i>	165
TABELA 16	Resumo da quantidade de processos nas duas versões de <i>Capitão de Indústria</i>	182

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
	Objetivos	15
	Delimitação do tema	16
1	CAPÍTULO 1 - ACD, GSF, Avaliatividade	19
1.1	Análise Crítica do Discurso	19
1.2	Comunicação, mídia e poder	30
1.3	Nível léxico gramatical e semântico - Gramática Sistemico-Funcional	33
1.3.1	Nível semântico discursivo - sistema de discurso	40
1.3.2	Sistema de Avaliatividade	43
1.3.2.1	Atitude	44
1.3.2.2	<i>Gradação: graduando atitudes - força e foco</i>	49
1.3.3	<i>Fonte de atitudes / Engajamento, Monoglossia e Heteroglossia</i>	51
2	CAPÍTULO 2 - TRABALHO E TRABALHADOR	56
2.1	O trabalho ao longo da história	56
2.2	Trabalho, trabalhador e realidade brasileira a partir do século XX - pano de fundo para a análise da música	69
3	CAPÍTULO 3 – MÚSICA	78
3.1	Letra, canção e música	78
3.2	Um pouco de história, discurso e ideologia da música popular no Brasil	83
3.3	Música, trabalho e o malandro	99
3.4	A música como cultura, consumo e hegemonia	101
3.5	Estado da arte dos estudos sobre música a partir da Semiótica, ACD e GSF	105
4	CAPÍTULO 4 – METODOLOGIA	109
4.1	Mais um pouco de ACD - a análise na prática	110
4.2	Estratégia da pesquisa e <i>corpus</i>	116
4.2.1	<i>Corpus</i>	116
4.2.1.1	Música Popular Brasileira	117
4.2.2	Estratégia e tratamento do <i>corpus</i>	119
5	CAPÍTULO 5 - ANÁLISES	128
5.1	Macroanálise: contexto de cultura, de situação e mapeamento do <i>corpus</i>	128
5.2	Macroanálise: avaliação com o <i>WordSmith Tools</i>	155
5.3	Microanálise: análise de duas versões de <i>Capitão de Indústria</i> pela GSF	155
5.3.1	Análise com a metafunção textual	172
5.3.2	Análise com a metafunção textual considerando frases melódicas	174
5.3.3	Comparação das duas análises da metafunção textual	178
5.3.4	Análise com a metafunção interpessoal	178
5.3.5	Análise com a metafunção experiencial	179
5.3.6	Considerações sobre análise através da GSF	182
5.4	Microanálise: análise de <i>Capitão de Indústria</i> com a Avaliatividade	184
5.4.1	Atitude: afeto, julgamento e apreciação	184
5.4.2	Gradação: força e foco	186

5.4.3	Engajamento: monoglóssico e heteroglóssico	188
5.5	Percepção dos autores	190
5.5.1	Entrevista com Marcos Valle	190
5.5.2	Entrevista com Paulo Sérgio Valle	194
5.5.3	Entrevista com Herbert Vianna	198
5.5.4	Análise das entrevistas com os autores	201
5.6	Percepção de representantes da comunidade interpretativa	205
5.6.1	Análise das entrevistas com os representantes da comunidade interpretativa e relação com análises anteriores	212
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: ASSIM NA MÚSICA COMO NA VIDA	218
	REFERÊNCIAS	229
	APÊNDICES	240
	APÊNDICE A – Identificação das canções que compõem o <i>corpus</i> em ordem alfabética, com título da canção, autor, ano da composição, fonte de pesquisa, data de acesso e endereço eletrônico.	
	APÊNDICE B – Identificação das letras das canções do <i>corpus</i> em ordem cronológica.	
	APÊNDICE C – Fotografias tiradas durante as entrevistas com os autores da canção <i>Capitão de Indústria</i> .	
	APÊNDICE D – Categorização das letras das canções do <i>corpus</i> através dos tópicos de codificação.	
	 ANEXOS	
	ANEXO A – Letras das canções que compõem o <i>corpus</i> . (gravado em CD anexo)	
	ANEXO B – Partitura de <i>Capitão de Indústria</i> , versão original de 1972.	
	ANEXO C – Dados complementares dos autores de <i>Capitão de Indústria</i> e sinopse da novela <i>Selva de Pedra</i> .	
	ANEXO D – Versão de 1972 e de 1996 da canção <i>Capitão de Indústria</i> (gravado em CD anexo)	

INTRODUÇÃO

A vida social é feita de práticas associadas a diferentes tempos e espaços nos quais as pessoas aplicam recursos materiais ou simbólicos para agir conjuntamente no mundo. Presentes em toda a vida social, em domínios econômicos, políticos, culturais e na vida diária, tais práticas envolvem ação, interação, relações sociais, pessoas com crenças, valores, atitudes particulares, mundo material e discurso. Principalmente desde a década de 1970, o discurso assumiu uma considerável importância na reestruturação do capitalismo, uma vez que a nova economia baseada em “informação e conhecimento implica uma economia baseada no discurso: o conhecimento é produzido, circula e é consumido em forma de discursos” (FAIRCLOUGH *apud* RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 24)¹, tendo a mídia de massa como um de seus principais disseminadores. As práticas discursivas dessas mídias podem influenciar ou determinar comportamentos e atitudes de seus receptores, com possibilidade de serem novamente reproduzidas nos discursos midiáticos, numa atividade reflexiva. Para Fairclough (2001a), discutir a configuração das práticas discursivas e a relação entre elas pode tanto favorecer a reprodução do sujeito social quanto a sua transformação.

Trabalho e música são algumas dessas práticas sociais, cujos discursos assumiram importantes papéis sociais, o primeiro por ser pilar do capitalismo e a segunda porque, no cenário brasileiro, extrapolou a função de simples manifestação cultural, como afirma Caldas (2010, p. XI): “Para nós, a música é muito mais do que só ouvir ou dançar. Ela transcende o caráter lúdico de que se reveste para ganhar conotações e importância no plano social e político.”

Assim, letra, música, trabalho, trabalhador e análise crítica estão reunidos nesta tese, na qual buscamos identificar e analisar a representação do trabalho e do trabalhador nos discursos de canções da música popular brasileira. Optamos pela Análise Crítica do Discurso (ACD), que proporciona tanto uma teoria quanto um método de análise das práticas sociais, focando os momentos de discurso na vida social da modernidade tardia (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 2007, p. 16). Ao perceber a linguagem como uma dessas práticas sociais, a ACD tem a vantagem de focar em ações que se “constituem um ponto de conexão entre as estruturas abstratas e seus mecanismos e os eventos concretos – entre sociedade e pessoas vivendo suas vidas”, como afirmam Chouliaraki e Fairclough (2007, p. 21).

¹ FAIRCLOUGH, Norman. El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. In: WODAK, R; MEYER, M (comp.) *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 179-204.

Essa Teoria Social do Discurso, orientada pela Linguística Sistêmica Funcional (LSF), analisa as estruturas linguísticas em seus contextos sociais amplos para identificar os significados sociais expressos, pois além de representar práticas sociais, a língua é capaz de criar, influenciar ou modificar a realidade social, podendo estabelecer, minimizar ou reforçar diferenças entre as pessoas. Foucault (2006, p. 10) reforça esta competência ao afirmar que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”

Na ACD, Fairclough (2001a) adota um modelo com três dimensões de análise: a do texto, a da prática discursiva e a da prática social. Na Teoria Sistêmico-Funcional, na qual a ACD se embasa, Halliday (2004) estabelece estratos de linguagem: o de expressão, que inclui o grafo-fonológico (letras e sons) e fonético; o de conteúdo abrangendo o léxico gramatical (fraseados) e semântico-discursivo (significados); e o do contexto. Essas dimensões e estratos abrem, então, inúmeras possibilidades de análise de um mesmo *corpus*.

Diante dessa amplitude metodológica da ACD e das dimensões de análise por ela disponibilizada, decidimos realizar uma pesquisa com duas perspectivas:

- a) A primeira, que denominamos *macroanálise*, está voltada para avaliar, como um todo, o cancionário brasileiro relacionado ao tema trabalho, utilizando a dimensão crítica do olhar sobre a linguagem que a ACD adota e estudando essa linguagem como reprodutora de práticas sociais e ideológicas e o seu papel fundamental na transformação social, de acordo com Fairclough (2001a). Para tal, adotamos como fio condutor as letras de canções brasileiras que mencionam o *trabalho*, gravadas ao longo do século XX e da primeira década do século XXI, mais precisamente de 1916 a 2010, num total de 325 canções. Utilizamos a ACD de Fairclough (2001a) para analisar as letras tanto em conjunto, identificando possíveis núcleos de significados ao longo desse período e relacionando-as ao contexto histórico e socioeconômico do Brasil, quanto em seu conteúdo particular, correlacionando seus discursos (intertextualidade). Depois dessa análise qualitativa, utilizamos como ferramenta o programa para análise de linguística de *corpus WordSmith Tools* (SCOTT, 2010), que, quantitativamente, possibilitou outras perspectivas de análises das letras das canções. Assim, avaliamos o texto, a prática social e a prática discursiva, enfocando a sociedade em seus processos que constituem o trabalho e a música brasileira.
- b) Tendo obtido este panorama do discurso das letras das canções, queríamos avaliar mais acuradamente as escolhas lexicais que geraram as constatações anteriores e partimos para a segunda perspectiva de análise, que denominamos *microanálise*. Para tal, no nível léxico-gramatical e semântico da linguagem, considerando o contexto de cultura e de situação,

contamos com a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday (2004), com suas três metafunções (textual, interpessoal e experiencial). A GSF adota uma perspectiva da linguagem como um sistema estrutural no qual também se realizam escolhas (sistêmicas) estratificadas, sendo a linguagem um recurso para a produção de significados, que podem ser recuperados a partir da análise desses padrões sistêmicos de escolhas. No nível semântico-discursivo, o Sistema de Avaliatividade – Martin e White (2005) e Martin e Rose (2003) – se utiliza do modelo da linguagem no contexto social para avaliar os tipos de atitudes que são negociadas em um texto, a força dos sentimentos envolvidos e em quais valores estão baseados, avaliando objetos, fatos, personagens e suas emoções. Diante de um *corpus* tão grande, seria inviável analisar detalhadamente cada letra com as três metafunções da GSF e pela Avaliatividade. Assim, estabelecemos novos critérios (detalhados adiante na metodologia) e selecionamos uma amostra reduzida do discurso para passar por essas análises, a canção *Capitão de Indústria*, gravada em 1972 e sua adaptação de 1996.

Todas essas análises forneceram preciosas indicações sobre a representação do trabalho e do trabalhador nas canções. Entretanto, “as intenções comunicativas de um dado interlocutor só se tornam palpáveis e concretas quando processadas pela outra parte do evento comunicativo, neste caso, o outro interlocutor, ou receptor da mensagem”, segundo Rodrigues Junior (2009, p. 104). Assim, faltava investigar se o que identificamos era, de fato, o que os autores dessa canção tomada como referência tiveram a intenção de transmitir e avaliar o que a comunidade interpretativa² apreendeu do discurso da letra. Assim, ainda dentro do que consideramos microanálise, realizamos entrevistas com os autores de *Capitão de Indústria* e com alguns representantes desses sujeitos-receptores, investigando a percepção deles acerca da representação que se fez do trabalho e do trabalhador nas duas versões. O contexto foi analisado, avaliando a prática social e as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e de parte do processo de produção e consumo textual.

O ineditismo dessa tese compreendeu vários aspectos: a abordagem dos temas trabalho e trabalhador nesse tipo de *corpus* (letras de canções brasileiras), a longa extensão do período considerado (canções gravadas ao longo de um século), completando-se, ainda, pela abordagem qualitativa com os diferentes vertentes de uma mesma teoria (LSF), com métodos

² Kress e Van Leeuwen (2001, 2006) avançaram no conceito de comunidade discursiva e, ao tratarem da comunicação, incluíram o conceito de *comunidade interpretativa*, na qual o sujeito-receptor também seleciona os aspectos da mensagem que serão interpretados, que estão diretamente relacionados à sua vivência e experiência social. Ele deixa de ser apenas receptor para ser um reproduzidor social do discurso. Esse conceito será detalhado mais adiante no item 1.2 do referencial teórico.

qualitativos e quantitativos selecionados para o estudo. A multiplicidade de metodologias de análise permitiu perceber como as constatações com elas alcançadas se corroboram e complementam.

Para respaldar a pesquisa, além da teoria sobre análise linguística, desenvolvemos os outros dois temas envolvidos na tese: o trabalho e a música brasileira.

Sobre o tema *trabalho*, independentemente do debate acerca de sua centralidade ou não nas sociedades contemporâneas, é inegável sua relevância na sobrevivência da espécie humana e sua representatividade na dinâmica das relações sociais. Ao longo da história da humanidade, o trabalho assumiu diferentes configurações sociais, diretamente influenciadas pelos aparelhos ideológicos dominantes em cada época. Atualmente a sociedade, que acompanha os movimentos do trabalho e das cidades, recebe diferentes adjetivações, tais como sociedade da modernidade tardia ou alta modernidade – na qual o “eu” se torna um projeto reflexivo, com uma narrativa de identidade passível de revisões (GIDDENS, 2002) –, sociedade pós-moderna, pós-industrial ou informacional (CASTELLS, 2003; HALL, 2003; LOJKINE, 2002; SCHAFF, 2006; SENNETT, 2003) ou da modernidade líquida (BAUMAN, 1998, 2004). Nesse panorama interpõem-se temas como globalização, articulação do global ao local e vice-versa, desenvolvimento tecnológico, canais de comunicação instantânea, o poder reflexivo da mídia, a individualidade e a subjetividade. Todos influenciam e são influenciados pelo conflituoso cenário de interesses do trabalho e do trabalhador: capital/força de trabalho; produtividade/qualidade de vida; lazer/ trabalho; prazer/obrigação; sacrifício/sacro ofício (LIMA, 2005).

Nesse cenário, alguns vetores sociais configuram-se como poderosos aparelhos ideológicos que, segundo Foucault (2004), exercem sua força e autoridade através de suas práticas discursivas institucionalizadas. Dentre eles, a mídia destaca-se pela sua capacidade de produção de sentido social, respaldada pelo desenvolvimento tecnológico que permitiu que a sociedade contemporânea se tornasse quase totalmente midiaticizada. Esta – a mídia – merece particular destaque através do estudo de seus discursos, do enfoque da tecnologia de relações sociais que origina, de seu alcance e, mais do que de sua influência, de seu poder.

Consideramos que o estudo detalhado da música – elemento cultural veiculado em diversas mídias, inclusive as de massa – pode ser uma autêntica fonte para investigar a formação da realidade e de aspectos nem sempre tão explícitos da história de um país. Por estar incorporada na cultura, ela pode trazer um acervo histórico-cultural que delineia traços importantes para o entendimento de determinada sociedade. A canção popular (verso e

música)³, nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. Particularmente a canção popular brasileira é “metáfora e mosaico de nosso estar no mundo, uma vez que encena, em dinâmico estado de catarse multicultural, nossos desafios, nossas carências e nossos desejos” (MORAES, 2000, p. 2).

Durante o século XX, o Brasil construiu sua identidade sonora, colocando-se em sintonia com a tendência mundial de “traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra”, de acordo com Tatit (2004, p. 12). Ele ressalta que este alcance extrapola classes e nível cultural:

Toda sociedade brasileira – letrada ou não letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional (*Ibidem*, p.12).

Assim, a análise deste gênero pode ser feita por diversos prismas. Optamos por esse enfoque transdisciplinar e multidisciplinar, considerando a possibilidade de desvendar o poder e a reflexividade dos sujeitos e da mídia ao traçarem a realidade do mercado de trabalho vivenciada pelo trabalhador brasileiro.

OBJETIVOS

Esta pesquisa norteou-se pelo seguinte objetivo geral:

- Analisar a representação do trabalho e do trabalhador em discursos de letras de músicas brasileiras utilizando a Análise Crítica do Discurso.

Como objetivos específicos, estabelecemos:

- Inventariar canções brasileiras compostas a partir do início do século XX cujas letras abordam o tema do trabalho/trabalhador;
- Analisar a configuração histórica e socioeconômica do trabalho/trabalhador e da música, em particular no Brasil do século XX e início do século XXI;
- Correlacionar a prática discursiva (musical) à prática social em diferentes momentos do contexto histórico;
- Em âmbito micro, analisar através da GSF e da Avaliatividade o discurso de uma canção representativa do *corpus*;

³ Nessa pesquisa utilizaremos o termo canção como a somatória de letra e música, esta última também chamada de melodia, conforme definição de Bastos (1996).

- Identificar a *motivação*⁴ da seleção dos elementos lexicais por parte dos autores nessa canção;
- Identificar a percepção de alguns representantes da comunidade interpretativa (ouvinte) acerca da representação do trabalho e do trabalhador nessa mesma canção;
- Avaliar a consciência acerca do investimento ideológico e hegemônico na prática discursiva das canções, pelos autores e pelos representantes do público receptor;
- Comparar as conclusões das análises resultantes das diferentes metodologias.

DELIMITAÇÃO DO TEMA

Uma canção pode ser desdobrada em melodia e letra. O seu discurso compreende ambas, mas cada uma, separadamente, tem um valor semiótico, que pode ser mantido, intensificado ou modificado quando consideradas juntas. É importante ressaltar que alguns autores de áreas de estudo distintas, como Van Leeuwen (1999), Tatit (2004), Perrone (1988) e Bastos (1996), defendem que o estudo da música somente deve ser feito levando-se em consideração tanto letra quanto melodia, visto que cada uma agrega determinados valores e significados, baseados em gramáticas próprias – como será apresentado mais adiante. Entretanto, deliberadamente, o foco dessa pesquisa está no texto verbal da canção e não no texto musical, pois buscamos avaliar o discurso da letra da canção e não da música como um todo. Reconhecemos que letra e melodia juntas podem intensificar o impacto ou o sentido de uma música. Mas a análise da melodia propriamente dita demanda estudos e conhecimentos específicos e aprofundados na estrutura da composição melódica, harmônica, rítmica que não são pertinentes à linguística e ao objetivo e ao *corpus* deste trabalho.

Portanto, na análise em âmbito macro dessa pesquisa realmente nos limitamos a considerar apenas o texto verbal das canções. Mas, quando selecionamos duas letras para analisar minuciosamente, especificamente quando utilizamos a metafunção textual da GSF, sentimos a necessidade de considerar alguns aspectos melódicos que realmente influenciaram na produção do significado pesquisado.

Como detalharemos mais adiante no capítulo sobre música, somente a partir das primeiras décadas do século XX a tecnologia propiciou a divulgação da música em escala

⁴ Motivação deve ser compreendida no sentido utilizado pela Semiótica Social, indicando que a representação não é do todo de um objeto, mas sempre de alguns de seus aspectos que se destacaram e mostraram-se mais adequados e plausíveis para o autor no momento da elaboração de tal signo (HODGE; KRESS, 1988).

comercial: em 1916, a canção *Pelo telefone* foi composta, sendo considerada o primeiro samba gravado. Por mencionar em sua letra o trabalho do garçom, identificamos esta como a canção mais antiga a ser incluída no *corpus* da pesquisa, delimitando a data inicial de gravação das canções que foram coletadas para análise. A data final coincidiu com o ano do início das análises da pesquisa, ou seja, 2010.

Outra limitação ficou nítida na passagem da macroanálise para a microanálise. Devido ao tamanho inicial do *corpus*, 325 letras de canções com 59.518 palavras, tornou-se inviável analisar todas elas através da GSF, da Avaliatividade e ainda investigar a percepção de autores e de representantes do público. Não seria possível dentro do tempo limitado para o doutorado, geraria um volume imenso de análises e não teríamos acesso aos autores. Assim, optamos por aprofundar realmente o estudo, porém focando em uma canção cuja temática principal fosse o trabalho.

Dentre as que faziam parte do universo estudado e que atendiam a tal requisito, uma foi regravada com um intervalo de duas décadas, sendo que a segunda versão passou por adaptações, gerando uma nova autoria musical e uma nova letra a ser investigada. Além disso, seus autores estavam vivos e concordaram em nos receber para entrevista. Portanto, a canção *Capitão de Indústria* mostrou-se inicialmente adequada para a microanálise. Ao final das análises, a escolha confirmou ter sido acertada devido as interessantes constatações que possibilitou, além do que seu discurso se revelou representativo do discurso do *corpus* como um todo, pois remeteu diretamente aos resultados majoritários da macroanálise.

É importante delimitar, aqui, que essa pesquisa não visou analisar os dados com base em teorias de enunciação, de recepção e em efeitos de suas aplicações. A inclusão das percepções de compositores e ouvintes objetivou avaliar o contexto, levantar dados para serem comparados com as constatações geradas a partir das análises feitas pela gramática sistêmico-funcional e pelo sistema de avaliatividade, além de averiguar se haveria aspectos outros que não os intencionalmente inseridos nas letras pelos compositores.

Acreditamos que esta pesquisa possa contribuir para os estudos da linguagem, em particular da ACD, da GSF e do Sistema de Avaliatividade, bem como de demais áreas do conhecimento, a partir do confronto das diversas percepções em relação a um mesmo *corpus*. Desvelar esta dinâmica pode propiciar reflexões sociais, melhor compreensão dos sistemas logonômicos envolvidos e possibilitar, conseqüentemente, uma transformação social pelo reconhecimento dos diversos pontos de vista envolvidos e de seus interesses.

Para fazermos as análises propostas nos objetivos apresentados, foi preciso embasamento sobre música e sobre o trabalho/trabalhador. Assim o referencial teórico,

subdivide-se em três grandes temas apresentados em capítulos: o primeiro capítulo é sobre os aspectos linguísticos, o segundo enfoca o trabalho e o terceiro capítulo, a música. O quarto capítulo detalha a estratégia metodológica e o *corpus* utilizado, o quinto apresenta as análises nos níveis macro e micro da pesquisa e, ao final, tecemos nossas considerações acerca do trabalho realizado.

CAPÍTULO 1 – ACD, GSF, Avaliatividade

Este primeiro capítulo do referencial teórico enfoca as questões linguísticas da pesquisa. Segundo Halliday (2004, p. 29), “não existe faceta da experiência humana que não possa ser transformada em significado. Em outras palavras, a linguagem proporciona uma teoria da experiência humana [...]”⁵. Buscando tais significados e para embasar as análises, começamos com a delimitação de Análise Crítica do Discurso (ACD) incluindo alguns conceitos fundamentais. Como a ACD envolve ideologia, hegemonia e poder, inserimos um tópico sobre a comunicação, a mídia e o poder, visto que o sistema de produção e divulgação da música está diretamente relacionado a esses aspectos. Depois, então, abordamos a Gramática Sistêmico-funcional (GSF) e o Sistema de Avaliatividade.

1.1 Análise Crítica do Discurso

O estudo da linguagem na sociedade ocidental teve sua origem na Grécia Antiga. Atualmente, em suas diversas variações, identificam-se duas correntes básicas de estudo:

- a) a formalista, na qual a linguagem é uma série de regras para especificar as estruturas gramaticais, cuja unidade básica é a sentença, que por sua vez é estudada isoladamente; e
- b) a funcionalista, que considera a linguagem como um recurso para construir significados, sendo a gramática um recurso para criá-los através do sentido das palavras.

É nesta segunda visão que se encaixa a linguística sistêmico-funcional (LSF), na qual a unidade básica é o texto, que é organizado de acordo com o contexto retórico, ambiente de seu discurso. A LSF é uma via para explicar como a linguagem é usada e como é estruturada em diferentes usos (EGGINS, 2005) e com ela “não se analisa um texto unicamente em termos dos elementos léxico-gramaticais. Ao invés disso, cada significado deve ser relacionado simultaneamente a rotinas sociais e a formas linguísticas” (MEURER, 2004, p. 134). Entretanto é importante destacar que a classificação em análise social e linguística é apenas para fins didáticos, não podendo ser separada no trabalho analítico “pois o objetivo da análise é justamente mapear as conexões entre relações de poder e recursos linguísticos utilizados em textos” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 9).

Dentro dessa perspectiva funcional de análise linguística, a linguagem é um instrumento para a interação social, o discurso é a linguagem em uso e o poder na sociedade é

⁵ “There is no facet of human experience which cannot be transformed into meaning. In other words, language provides a theory of human experience [...]” (Tradução nossa).

exercido por meio de práticas discursivas institucionalizadas. A ACD, elaborada por Fairclough (1995, 2001a, 2001b; CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 2007), busca o conhecimento da gramática funcionalista para “compreender como estruturas linguísticas são usadas como modo de ação sobre o mundo e sobre as pessoas” e, então, investigar “como esses sistemas funcionam na representação de eventos, na construção de relações sociais, na estruturação, reafirmação e contestação de hegemonias do discurso” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 13). Portanto, a ACD tem uma abordagem social, porém linguisticamente orientada, considerando o discurso constituindo a estrutura social e por ela moldado. A GSF, estruturada por Halliday (1985), é a teoria que sustenta tais análises, considerando a base semântica (significado) e a funcional (relacionada ao uso dos textos).

Mas, conforme explica Silveira (2009, p. 8), a ACD engloba diversas abordagens teórico-metodológicas, “há diferentes vertentes para analisar o discurso sob a visão crítica, pois há diferença na maneira pela qual essas vertentes interpretam a mediação entre o texto e o social”, abrangendo tanto textos linguísticos quanto multimodais. Silveira (2009) detalha e delimita as seguintes:

- Linguística Crítica Sistêmica – desenvolvida na década de 1980 na Grã-Bretanha, intrinsecamente relacionada à LSF de Halliday. Nessa visão, a gramática – com as maneiras particulares de lexicalizar a experiência nos dicionários, social e institucionalmente, tem função ideológica. Segundo Wodak e Meyer (2005), a Linguística Crítica tem um interesse particular nos meios pelos quais a linguagem media a ideologia em uma variedade de instituições sociais.
- Semiótica Social – focada no caráter multissemiótico dos textos na sociedade contemporânea, utiliza-se de métodos de análise de textos verbais e não verbais. Na Semiótica Social, a construção dos discursos e a escolha dos signos são movidas por interesses específicos que representam um significado escolhido através de uma análise lógica, relacionada a um contexto social (PIMENTA; SANTANA, 2007). Os tipos de discursos relacionam-se às estruturas e às instituições sociais, bem como aos papéis sociais que o indivíduo desempenha. Embora Silveira (2009) não mencione, amparando-se na LSF e operacionalizando conceitos da linguística e das ciências sociais, Kress e Van Leeuwen (2006) desenvolveram a *gramática do design visual*, que possibilita uma análise estruturada da utilização dos elementos visuais para produzir significados nas sociedades contemporâneas ocidentais.
- Mudança sociocultural e mudança no discurso – a análise crítica da interrelação entre as mudanças sociocultural e discursiva é o foco dessa vertente, estruturada por Fairclough.

- Exame sociocognitivo – tendo como um de seus principais representantes Van Dijk, foca a reprodução do preconceito étnico no discurso e na comunicação, evoluindo, posteriormente, para questões do abuso de poder e da reprodução da desigualdade por meio da ideologia. Tem a cognição como uma das categorias analíticas do discurso, interrelacionando-a com a sociedade e com o discurso.
- Método histórico discursivo – originado na sociolinguística, tem como uma de suas principais representantes Ruth Wodak e busca integrar sistematicamente as informações disponíveis no contexto para analisar e interpretar textos falados ou escritos.
- Análises da leitura – Utz Maas utiliza ideias de Michel Foucault e a hermenêutica para analisar criticamente o discurso por formas linguísticas correlacionadas a práticas sociais, buscando explicitar as especificidades dos discursos institucionalizados e públicos. Nesta modalidade, cada texto remete-se sincronicamente e diacronicamente a outros.
- Escola Duisburg – também com influência de Foucault, Siegfried Jäger aborda as características linguísticas icônicas do discurso e dos símbolos coletivos que desempenham funções no texto e demonstra que em diferentes veículos há grande similaridade entre os signos coletivos. Para ele, os discursos também têm relação com o comportamento e com a dominação.

Dentre as escolas citadas por Silveira (2009), todas relacionam de alguma forma a contexto, questões sociais, visão crítica, aspectos semióticos, dominação e ideologia, variando, basicamente, a metodologia para atingir seus objetivos. Nessa pesquisa, na análise que denominamos macro, focamos especificamente a mudança sociocultural e mudança no discurso, doravante denominada como Análise Crítica do Discurso (ACD), particularmente na visão de Fairclough (2001a); e no enfoque micro, optamos pela Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) proposta por Halliday (2004) e pelo Sistema de Avaliatividade elaborado por Martin e Rose (2007) e Martin e White (2005).

Essas abordagens se utilizam de alguns conceitos fundamentais que precisam ser definidos. *Texto*, para Fairclough (2001a, p. 21), é uma dimensão do discurso, “sendo o produto escrito ou falado do processo de produção textual”. Os textos geralmente são “altamente ambivalentes e abertos a múltiplas interpretações” (*Ibidem*, p. 103). Hodge e Kress (1988) utilizam o conceito “texto” em um senso semiótico ampliado, referindo-se à estrutura das mensagens que mantêm uma unidade social. O discurso difere do texto porque se refere ao processo social no qual os textos estão inseridos. O texto está relacionado ao plano mimético, e o discurso, mais diretamente, ao plano semiótico. Chouliaraki e Fairclough (1999) criticam o conceito do termo *texto* por sugerir a linguagem escrita e não ser o ideal na

interação mediatizada contemporânea, na qual os textos também são falados, televisuais ou eletrônicos, utilizando-se de recursos multissemióticos. Entretanto, dizem também utilizar essa terminologia por falta de uma alternativa melhor.

Fairclough (2001a) utiliza *discurso* como uma forma de prática social, prática política e ideológica, sendo um modo de ação sobre a sociedade. O discurso contribui para a construção de identidades sociais, de relações sociais entre as pessoas e de sistemas de conhecimento e crença – o que corresponde às funções de linguagem. Ele é constitutivo da estrutura social e por ela moldado.

Na elaboração de sua teoria, Fairclough considera o trabalho de Foucault, para quem o *discurso* está voltado para a análise de enunciados e refere-se aos diferentes modos de estruturação das áreas de conhecimento e da prática social, com um papel fundamental na constituição dos sujeitos sociais. Sobre o discurso, Foucault (2006, p. 7) destaca que “se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”. A sua produção é “ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (*Ibidem*, p. 9). Outro conceito por ele usado é o de *ordens de discurso* institucionais e societárias, que se referem à totalidade de práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade, bem como o relacionamento entre elas.

A *prática discursiva*, para Fairclough (2001a), envolve esses processos de produção, distribuição e consumo textual, variando de acordo com o tipo de discurso e com fatores sociais. A prática discursiva é uma forma particular da *prática social*, que por sua vez está relacionada a aspectos ideológicos e hegemônicos. A análise da prática social aborda circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e a forma como molda a natureza da prática discursiva e seus efeitos. Fairclough (2001a, p. 22) deixa claro que qualquer evento discursivo é considerado simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. Na concepção posterior, Chouliaraki e Fairclough (1999) consideram a visão de Harvey⁶ e ampliam a prática social incluindo, além de discurso, atividades materiais, relações sociais e fenômenos mentais.

Alguns conceitos também estão diretamente relacionados ao desenvolvimento das teorias escolhidas como base de análise. É preciso delimitar tais fundamentos, visto serem de grande amplitude, multifacetados e por poderem assumir diferentes nuances em função da base teórica que se escolhe para trabalhar.

⁶ HARVEY, D. *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1989.

Consideramos o procedimento de ter uma postura *crítica* a partir da afirmativa de Wodak (WODAK; MEYER, 2005, p. 9): “ser crítico deve ser entendido como manter distância da informação, incrustá-la no social, evocar uma instância política explícita e focar na autorreflexão, como estudantes fazendo pesquisa”⁷. E, com base no pensamento de Horkheimer, ressalta que a tarefa da teoria crítica é ajudar a lembrar de um passado que estava em perigo de ser esquecido, a lutar pela emancipação, a esclarecer as razões para essa luta e a definir a natureza do pensamento crítico em si, pois não existe um sistema imutável que fixa o modo pelo qual a teoria vai orientar as ações humanas. Fairclough (2001a, p. 28) considera que um método crítico “implica mostrar conexões e causas que estão ocultas”.

Na ACD, *ideologia* é vista como um aspecto importante para estabelecer e manter relações de poder desiguais (WODAK; MEYER 2005). A linguagem, por si, tem poder não apenas através de sua manifestação, ela ganha poder através da forma pela qual pessoas poderosas a utilizam. Para Thompson (1991, p. 56), “estudar ideologia é estudar os caminhos pelos quais os significados servem para estabelecer e manter relações de dominação [...] fenômenos ideológicos são fenômenos de significado simbólico, à medida que servem, em circunstâncias socio-históricas particulares, para estabelecer e sustentar as relações de dominação”⁸. Assim, estudar ideologia é estudar as formas pelas quais o significado é construído e transmitido por diversas formas simbólicas. Fairclough (2001a, p. 117) corrobora a posição de Thompson definindo que ideologias “são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação”.

Fairclough (2001a, p. 122) considera o discurso também em uma concepção de poder e luta hegemônica. Ele define *hegemonia* tanto como liderança quanto como dominação nas esferas econômicas, políticas, culturais e ideológicas da sociedade: “é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais”.

Essas construções remetem ao conceito de *cultura*, que alicerça elementos do contexto – essencial na ACD e na GSF. Para Thompson (1991), o conceito de cultura refere-se a uma gama de fenômenos e a um grupo de conceitos que são compartilhados hoje por

⁷ “Critical is to be understood as having distance to the data, embedding the data in the social, taking a political stance explicitly, and a focus on self-reflection as scholars doing research”. (Tradução nossa).

⁸ “to study ideology is to study the ways in which meaning serves to establish and sustain relations of domination. Ideological phenomena are meaningful symbolic phenomena in so far as they serve, in particular social-historical circumstances, to establish and sustain relations of domination [...]”. (Tradução nossa).

analistas de uma variedade de disciplinas, da sociologia e da antropologia à crítica histórica e literária. Em sua reformulação do conceito de ideologia, ele revê uma série de problemas envolvendo a correlação de significado e poder e chega, então, a um conceito estrutural de cultura: “o fenômeno cultural pode ser entendido como formas simbólicas em contextos estruturais; e a análise cultural pode ser construída pelo estudo da constituição de sentido e pela contextualização de formas simbólicas”⁹ (*Ibidem*, p. 123).

Na Antropologia, cultura é linguagem, é código. Laraia (1986) cita os antropólogos Leslie White e Geertz que consideram, respectivamente, que a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro do homem foi capaz de gerar símbolos e que a cultura é um sistema de símbolos e significados. Diante disso, ele questiona a imensa variedade cultural que contrasta com a unidade da espécie humana e atribui tal diversidade à forma de linguagem. Assim, a comunicação – e mais explicitamente a linguagem humana – é um produto da cultura. O fato de poder pegar e examinar um objeto atribui a ele significado próprio. Logo, Laraia (1986, p. 62) considera a cultura “não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam programa) para governar o comportamento”. Ele ainda resgata o conceito de cultura de Ruth Benedict¹⁰ de que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Ao enxergá-lo através de sua cultura, o homem está propenso a considerar seu modo de vida como o mais certo e natural – o que se denomina etnocentrismo. Daí a importância do distanciamento mencionado por Thompson (1991) para que possam ser feitas análises por diversos pontos, o tanto mais isentas e menos tendenciosas possível, principalmente quando se trata de uma pesquisa que busca fazer uma análise crítica do discurso.

Operacionalizando conceitos da linguística e das ciências sociais e a partir da recontextualização da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), Fairclough cunhou a expressão Análise Crítica do Discurso, propondo a “cisão da função interpessoal de Halliday em duas funções separadas, a função identitária e a função relacional” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 58). Na primeira, a linguagem relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso; na segunda, refere-se a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas.

⁹ “Cultural phenomena [...] may be understood as symbolic forms in structured contexts; and cultural analysis may be construed as the study of meaningful constitution and social contextualization of symbolic forms.” (Tradução nossa).

¹⁰ BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Para investigar mudanças sociais, Fairclough (2001a) desenvolveu para a ACD uma abordagem que estrutura um método multidimensional atendendo a quatro condições:

- a) ter abordagem tridimensional, na qual qualquer evento discursivo é simultaneamente um texto, uma prática discursiva e uma prática social;
- b) adotar um método de análise que contemple a relação entre essas três áreas – no caso a teoria sistêmica da linguagem postulada por Halliday (1985), que considera que os textos representam a realidade, ordenam as relações sociais e estabelecem identidades (apresentando-as como metafunções experiencial ou ideacional, interpessoal e textual);
- c) utilizar um método de análise histórica, que articule a construção dos textos e a constituição de ordens de discurso em longo prazo, para que, no nível dos textos, a intertextualidade seja considerada, pois “os textos são construídos por meio da articulação de outros textos de modos particulares, modos que dependem de circunstâncias sociais e mudam com elas” (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 28);
- d) adotar um método crítico, que mostre as conexões e causas ocultas, possibilitando, pelo entendimento, a intervenção na relação entre mudança discursiva, social e cultural.

Ao discorrer sobre a Teoria Social do Discurso, Fairclough (2001a) pontua que ela estabelece uma relação dialética entre discurso e estrutura social: o discurso é uma prática social tanto de representação quanto de significação do mundo, constituindo e ajudando a construir as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de crenças. A ACD, então, propõe-se a estudar a linguagem como prática social e, para tal, considera o papel crucial do contexto. Para Fairclough (2001a), os discursos são históricos e, destarte, só podem ser entendidos se em referência aos seus contextos. Ele vê o discurso como noção integradora de três dimensões: o texto, a interação/prática discursiva e a ação social/prática social. A conexão entre texto e prática social é mediada pela prática discursiva. Esquemáticamente, a FIGURA 1 apresenta o modelo tridimensional proposto por Fairclough.

FIGURA 1
Modelo tridimensional do discurso



Fonte: Fairclough, 2001a, p. 101.

Na prática, as categorias analíticas propostas por Fairclough (2001a) são didaticamente organizadas no QUADRO 1, elaborado por Resende e Ramalho (2006, p. 29).

QUADRO 1
 Categorias analíticas de cada dimensão do modelo de ACD de Fairclough

TEXTO	PRÁTICA DISCURSIVA	PRÁTICA SOCIAL
Vocabulário	Produção	Ideologia
Gramática	Distribuição	Sentidos
Coesão	Consumo	Pressuposições
Estrutura textual	Força	Metáforas
	Coerência	Hegemonia
	Intertextualidade	Orientações econômicas, políticas, culturais, ideológicas.

Fonte: Resende e Ramalho (2006, p. 29).

Os processos de produção e interpretação são de natureza da prática discursiva e social, sendo que o processo de produção forma o texto e nele deixa vestígios, enquanto o processo interpretativo opera sobre as pistas no texto.

Não se pode, portanto, simplesmente apelar ao contexto para explicar o que é dito ou escrito ou como é interpretado, como muitos linguistas fazem na sociolinguística e na pragmática: é preciso voltar atrás para a formação discursiva e para a articulação das formações discursivas nas ordens de discurso para explicar a relação contexto-texto-significado (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 73).

Em relação ao papel do contexto no enunciado, Fairclough (2001a) retoma postulados de Foucault (2007), nos quais um enunciado não pode ser interpretado se não voltar à sua formação discursiva nas ordens do discurso para explicar a relação contexto-texto-significado. Para Fairclough (2001a), o modo como o contexto afeta a interpretação do texto varia de um tipo de discurso para outro e esse contexto traz um efeito de redução da ambivalência dos textos; que os intérpretes chegam a interpretações da totalidade da prática social da qual o discurso faz parte; e que tais interpretações conduzem a predições sobre os sentidos dos textos. No entanto, enfatiza que se deve chegar a uma interpretação sobre qual é o contexto de situação antes de se recorrer a ele para interpretar um enunciado.

Torna-se importante, então, diferenciar as noções de *contexto da situação* (que está relacionado ao registro) e de *contexto de cultura* (que se refere ao gênero textual). No trecho a seguir, Meurer (2004, p. 151-152) os caracteriza e destaca a necessidade de aprofundamento na estruturação do estudo do contexto cultural.

Todavia, enquanto o nível de profundidade (“delicadeza”, no sentido de Halliday) é bastante alto em termos de estabelecer interconexões entre as variáveis do contexto da situação (campo, relações e modo), metafunções específicas da linguagem (experencial, interpessoal e textual) e os sistemas correspondentes de opções lexicogramaticais (transitividade, modo verbal e tema/remã), não existe um nível de profundidade igual de análise no que diz respeito ao contexto da cultura, ou seja, às estruturas sociais mais amplas – “acima” – que influenciam o discurso.

Para ampliar as bases teóricas de análise do contexto fornecidas pela LSF e pela ACD, Meurer (2004, p. 135) propõe o conceito de *intercontextualidade*, em analogia à intertextualidade e à interdiscursividade. Para ele, a intercontextualidade é “a condição em

que dois ou mais contextos se interligam e interpenetram em uma determinada prática social. Na intercontextualidade um contexto é *levado* para outro contexto e dá-se o compartilhamento de características de ambos, muitas vezes com o predomínio de um sobre o outro”.

Fairclough (2001a), ao tratar de mudança discursiva, pontua algumas tendências que afetam a ordem societária de discurso e que, por conseguinte, corroboram as tendências de mudança social e cultural, logo, de contexto. São elas: a *democratização*, a *comodificação* e *tecnologização* do discurso. “As duas primeiras referem-se a mudanças efetivas nas práticas de discurso, enquanto a terceira sugere que a intervenção consciente nas práticas discursivas é um fator cada vez mais importante na produção de mudança” (*Ibidem*, p. 247).

A *democratização* do discurso é a remoção de desigualdades e assimetrias dos direitos, das obrigações e do prestígio discursivo e linguístico dos grupos de pessoas. O autor aponta cinco áreas de democratização discursiva: a) relações entre línguas e dialetos sociais; b) acesso a tipos de discurso de prestígio; c) eliminação de marcadores explícitos de poder em tipos de discurso institucionais com relações desiguais de poder; d) tendência à informalidade das línguas e; e) mudanças nas práticas referentes ao gênero na linguagem.

A *comodificação* é o processo pelo qual os domínios e as instituições sociais são organizados e definidos em termos de produção, distribuição e consumo de mercadorias. Esse processo não é visto como novo, mas tem sido intensificado e revigorado recentemente pela “cultura empresarial”. Em termos de ordens do discurso, a comodificação é entendida como a colonização de ordens dos discursos institucionais e, mais largamente, da ordem de discurso societária por tipos de discursos associados à produção de mercadoria.

A *tecnologização* do discurso refere-se aos recursos e ao conjunto de instrumentos que podem ser usados em diversas estratégias e contextos para produzir efeitos nas ordens do discurso. Segundo Fairclough (2001a), as tecnologias discursivas são cada vez mais adotadas em locais institucionais específicos. Elas são planejadas por especialistas que consideram efeitos antecipados que incluem desde detalhes das escolhas linguísticas do vocabulário, da gramática e da entonação, até expressão facial, gesto, postura e movimentos corporais. As tecnologias produzem mudança discursiva mediante um planejamento consciente, uma vez que a simulação de significados interpessoais provém da subordinação de todos os outros aspectos da prática e do sentido discursivo a fim de alcançar determinados objetivos estratégicos e instrumentais. A tecnologização discursiva está ligada a uma expansão do discurso estratégico para novos domínios, influenciando profundamente o contexto.

A linguagem, que sempre teve importância na vida social, reconhecidamente ou não, passou a ter seu funcionamento social alterado, passando ao centro das principais

mudanças sociais ocorridas principalmente a partir do século XX (FAIRCLOUGH, 2001a). O movimento de extensão do mercado a novas áreas da vida social modificou profundamente atividades e setores como educação, artes e assistência médica, as relações sociais e as identidades sociais e profissionais de seus respectivos trabalhadores. Fairclough (2001a, p. 26) afirma, então, que “grande parte de seu impacto diz respeito a mudanças nas práticas discursivas, isto é, mudanças na linguagem”. No trabalho, ao estimular os empregados a uma relação mais participativa e empreendedora, não só estabelece novos valores culturais, mas mudanças nas práticas discursivas:

O uso linguístico está assumindo maior importância como meio de produção e controle social no local de trabalho. Mas especificamente, espera-se que os operários se envolvam em interação face a face com o grupo, como falantes e ouvintes. O resultado é que as identidades sociais das pessoas como trabalhadores passam a ser definidas em termos que tradicionalmente não têm sido considerados como ocupacionais, mas pertencentes à esfera da vida privada. [...] Estamos observando uma ‘tecnologia do discurso’ [...] (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 26).

Em seus estudos, Fairclough (1995) também destaca o representativo papel da mídia e de sua ação ideológica. A linguagem midiática adota formas particulares de representação do mundo, influenciando decisivamente a construção de determinadas identidades e relações sociais. No caso específico da mídia, o discurso configura-se como a forma de produção dos textos pelas instituições ligadas a ela e à forma pelas quais eles são socialmente distribuídos para o público e por este recebidos.

Entendo que as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas de sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação. As ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem status de senso comum (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 117).

Os tipos de discurso relacionam-se às estruturas e às instituições sociais, bem como aos papéis sociais que o indivíduo desempenha. A construção dos discursos e a escolha dos signos, por sua vez, são movidas por interesses específicos que representam um significado escolhido através de uma análise lógica, relacionados a um contexto social (PIMENTA; SANTANA, 2007). Esta é a visão da Semiótica Social, que apesar de não ser o cerne teórico-metodológico dessa pesquisa, também contribui com conceitos relevantes.

Para elaborar uma mensagem, o seu criador, seja adulto ou criança, procura fazer uma representação de algo a partir de seu interesse no objeto. Esse interesse é a fonte de seleção dos critérios a partir dos quais o objeto é percebido, sendo esses aspectos os considerados como adequados para representação de tal objeto em um dado contexto. Assim, a representação não é do todo de um objeto, mas sempre de alguns de seus aspectos que se

destacaram e se mostraram mais adequados e plausíveis para o autor no momento da elaboração de tal signo. Essa seleção, denominada *motivação*, é a relação entre o autor e o contexto no qual o signo é elaborado, considerando também interesses específicos, disponibilidade de recursos representacionais ou habilidade em elaborá-los. Portanto, os signos são vistos como motivados em uma conjunção de significantes e significados não arbitrária. O processo da criação da mensagem é complexo e oriundo da história psicológica, social e cultural de seu autor, focado a partir do contexto específico no qual esse autor produz tal signo (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Os recursos semióticos não estão restritos à fala, à escrita e à imagem, mas incluem praticamente tudo o que pode ser feito em diferentes formas, permitindo, a princípio, a articulação de diferentes significados sociais e culturais, sejam eles verbais ou não verbais. Segundo Hodge e Kress (1988), a dimensão social é essencial para a análise semiótica, não sendo possível dissociar a ideologia da realidade de elaboração do signo. O campo semiótico é mais do que a simples acumulação das mensagens: estas perpassam seus participantes no que é denominado *ato semiótico*.

A diversidade de modos semióticos utilizados para compor um texto é trabalhada pela Multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001). A maioria dos textos atualmente envolve um complexo jogo entre textos escritos, imagens, cores e outros elementos gráficos e sonoros, com predominância de um ou de outro, dependendo da finalidade do material. Nos casos da mídia impressa e eletrônica, como jornais, revistas, CD-ROMs, *websites* e publicidade, os modos semióticos geralmente são orientados pela coerência de sua na distribuição no layout, pesando mais os visuais do que os verbais. No caso de materiais utilizados na educação escolar percebe-se a hegemonia do modo verbal nos textos, tanto mais preponderante quanto mais avançados os estágios do aprendizado. Essa predominância gera conflitos, pois as pessoas não são ensinadas/treinadas a fazer a leitura dos aspectos não verbais dos textos, embora estes sejam fundamentais para o entendimento, principalmente, das mensagens ocultas por trás da mensagem principal do discurso – a interdiscursividade. O mesmo se dá em relação aos aspectos sonoros não verbais, para os quais normalmente não somos “orientados” a perceber e decodificar.

Considerando que a percepção é seletiva, os significados atribuídos a qualquer recurso semiótico são tanto objetivos quanto subjetivos (GIBSON¹¹, 1979, *apud* VAN LEEUWEN, 2005, p. 4). A elaboração e a transformação dos signos são, ao mesmo tempo, a transformação da subjetividade do seu criador (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006). Mas esse

¹¹ GIBSON, J. *New Rules of Sociological Method*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

criador, cuja subjetividade embasa a produção das mensagens materializadas através dos signos, influencia o ambiente externo e também é influenciado por este, num movimento reflexivo cada vez mais frequente na sociedade da modernidade tardia ou alta modernidade – na qual, conforme Giddens (2002) o “eu” se torna um projeto reflexivo, com sua narrativa de identidade suscetível a revisões. O processo de produção de signos pelo indivíduo é, portanto, um processo de transformação da subjetividade do indivíduo e das fontes de representação das quais ele lança mão, num movimento simultâneo e reflexivo, segundo Pimenta (2001).

Genericamente, Rey (2003, p. ix) define a subjetividade como “um complexo e plurideterminado sistema, afetado pelo próprio curso da sociedade e das pessoas que a constituem dentro do contínuo movimento das complexas redes de relações que caracterizam o desenvolvimento social”. Ele também amplia esse conceito para o de subjetividade social, que se concentra na geração de visibilidade das complexas e ocultas inter-relações de diferentes instituições e processos subjetivos da sociedade. Isso implica desvendar as relações de poder, as diferenças sociais, as formas socioeconômicas de organização e de processos de marginalização, os códigos jurídicos, os critérios de propriedade etc. que se utilizam de signos/recursos semióticos para sua materialização.

A ação do indivíduo dentro de um contexto social não deixa uma marca imediata nesse contexto, mas é correspondida por inúmeras reações dos outros integrantes desse espaço social, pelas quais se preservam os processos de subjetivação característicos de cada espaço social, criando-se no interior desses espaços zonas de tensão, que podem atuar tanto como momentos de crescimento social e individual quanto como momentos de repressão e constrangimento do desenvolvimento de ambos os espaços (REY, 2003, p. 203).

Essa questão de objetividade e subjetividade remete ao conceito de Halliday (1985) de que os significantes linguísticos (palavras e sentenças) têm *significado potencial* mais do que significados específicos. Através da Semiótica Social, ao se analisar o potencial de recursos semióticos, avalia-se como esses recursos têm sido e podem ser usados para propósitos comunicacionais, através do que Fairclough (2001a) denomina práticas discursivas.

1.2 Comunicação, mídia e poder

A comunicação requer que seus participantes construam suas mensagens de forma que melhor sejam entendidas num contexto particular e, para tal, as formas de expressão deveriam ser o mais transparente possível para evitar ruídos (interferências que prejudicam, modificam ou anulam a comunicação), segundo Kress e Van Leeuwen (2006). O sujeito-emissor, ao elaborar uma mensagem, tem em mente um leitor pensado para cada texto, que

seria o *leitor ideal* ou *modelo*, cuja diferenciação dos demais receptores é feita pela capacidade de percepção das marcas discursivas explícitas e implícitas utilizadas. Kress e Van Leeuwen (2001) expandiram o conceito de comunidade discursiva do processo de comunicação e incluíram a definição de comunidade interpretativa, na qual o sujeito-receptor também seleciona os aspectos da mensagem que são interpretados, que estão diretamente relacionados à vivência e à experiência social do indivíduo. Ele sai, então, de uma posição apenas receptiva para ser um reproduzidor social do discurso.

Segundo Kress e Van Leeuwen (2006), a comunicação realiza-se em uma estrutura social inevitavelmente marcada pela diferença de poder, o que por um lado afeta diretamente como cada participante entende essa noção de ‘melhor entendimento’ e, por outro, os interesses das instituições sociais nas quais as mensagens são produzidas, considerando suas convenções e restrições. Quando distribuídas e veiculadas através de complexos midiáticos, a comunicação ainda está submetida aos interesses de tais institutos.

Historicamente, mídia de massa significa “produtos e informação e entretenimento centralmente produzidos e padronizados, distribuídos a grandes públicos através de canais distintos” (DIZARD Jr., 2000, p. 23). Entretanto, as novas alternativas tecnológicas têm possibilitado o fornecimento de serviços especializados a diversos pequenos *targets* específicos, cuja produção, porém, também está concentrada em um reduzido leque de companhias de informação/comunicação (*Ibidem*). Essa concentração possibilita a seleção e o controle da disseminação de conteúdos, geralmente amparados em interesses econômicos e políticos (BOURDIEU, 2003; DIZARD Jr., 2000), utilizando-se de símbolos meticulosamente planejados e utilizados, conforme afirma Lippmann¹² (2008, p. 198):

Uma vez que a oferta de símbolos é tão generosa, e o significado do que pode ser imputado é tão elástico, como um símbolo particular se enraíza na mente de uma pessoa qualquer? É plantado lá por outro ser humano que nós reconhecemos como peremptório. Se for plantado profundo o suficiente, pode ser que mais tarde possamos chamar aquele que abana aquele símbolo a nós de peremptório.

A responsabilidade da mídia é diretamente proporcional ao seu poder de produtora e provedora de informações. Referindo-se aos Estados Unidos, Reich¹³ (1991 *apud* DIZARD Jr., 2000, p. 49) ressalta que apenas uma elite bem paga compõe os profissionais

¹² Walter Lippmann (1889-1974) foi jornalista, comentarista político, crítico e filósofo americano. Independente de sua mudança radical de ponto de vista político durante sua vida (de libertário socialista a conservador) foi um dos porta-vozes das ideias sobre o papel do indivíduo e do cidadão na sociedade de massas. No início do século passado já criticava a mídia e as imagens estereotipadas da realidade que ela criava e divulgava, determinando a opinião pública. A absorção pelo indivíduo das imagens desse pseudoambiente influencia as atitudes e opiniões dos indivíduos e é resultado da manipulação e administração do consenso social pelos grupos dominantes e não da baixa capacidade cognitiva do próprio indivíduo. Em 1922 (!), sobre esse embate, Lippmann publicou *Opinião Pública*, que se tornou um clássico nos estudos de Comunicação Social.

¹³ REICH, Robert. Seession of de successful., *New York Times Magazine*, New York, p. 16, 20 jan. 1991.

que criam as informações ou com elas lidam, a quem chama de “analistas de símbolos”. Eles vivem em uma realidade completamente distinta e desconectada do resto da nação, tendo “o controle efetivo dos fatos e dos números de que se precisa para manter em ordem uma sociedade em desintegração”, mas, devido a esse domínio, “os analistas de símbolos são os verdadeiros motores do país, cada vez mais isolados do resto da sociedade” (*Ibidem*). Apesar de se referir a uma realidade americana, esse padrão reproduz-se na quase totalidade das sociedades capitalistas contemporâneas, o que corrobora a visão de Kress e Van Leeuwen (2006, p. 5):

A linguagem visual dominante é controlada atualmente pelos impérios culturais e tecnológicos globais da mídia de massa, que disseminam os exemplos definidos por designers exemplares e através de amplos bancos de imagens e tecnologia de imagem computadorizada, exercem mais uma normatização do que uma influência de padrões explícitos na comunicação visual em todo o mundo¹⁴.

Agregue-se a isso a questão da visibilidade dos meios de comunicação, que no contraponto de sua superexposição não têm “uma suficiente transparência dos seus elementos institucionais a qual permita ao grande público se posicionar – inclusive politicamente – diante de um aparato cada vez mais influente, chamado por alguns de ‘o quarto poder’” (DUARTE, 2003, p. 7). O autor ainda ressalta que os controladores da mídia sequer são eleitos pelo povo, que não estão sujeitos a controle efetivo pela sociedade e que sua seleção e poder advêm de terem tido capital para estruturar e manter seu empreendimento. Frequentemente se utilizam de arquétipos de grande efeito, de acordo com a cultura e a experiência de seu público-alvo, bem como dos mais diversos modos semióticos (multimodalidade), cuja escolha de signos está diretamente relacionada ao comportamento do seu consumidor.

Para Hodge e Kress (1988), os complexos ideológicos existem para sustentar as relações de poder e de solidariedade, representando a ordem social ao servir simultaneamente aos interesses dos dominantes e aos dos subordinados. Eles se constituem de dois tipos de modelos: *modelos relacionais* (classificação dos tipos de agentes sociais, ações e objetos) e *modelos de ação* (especificação de ações e comportamentos requeridos, permitidos ou proibidos para os tipos de agentes sociais). Esses complexos são construídos a fim de limitar o comportamento através da estruturação das versões da realidade nas quais as ações sociais estão baseadas. Segundo Foucault (2004), esses aparelhos exercem sua força e autoridade

¹⁴“The dominant visual language is now controlled by the global cultural/technological empires of the mass media, which disseminate the examples set by exemplary designers and, through the spread of image banks and computer-imaging technology, exert a “normalizing” rather than explicitly “normative” influence on visual communication across the world.” (Tradução nossa).

através de suas práticas discursivas institucionalizadas. Heloani (2003) ainda acrescenta que esse poder é mais bem exercido tanto menos seja bem percebido. Fairclough (2001b, p. 71) concorda ao afirmar que “a ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível”¹⁵. Dentre esses vetores sociais e ideológicos, a mídia destaca-se pela sua capacidade de produção de sentido social, respaldada pelo desenvolvimento tecnológico que permitiu que a sociedade contemporânea se tornasse quase totalmente midiaticizada. Por isso, nessa pesquisa utilizamos a ACD para analisar a prática social e a prática discursiva das canções cuja produção e divulgação estão vinculadas à mídia.

1.3 Nível léxico gramatical e semântico - Gramática Sistêmico-Funcional

Passando do nível do discurso e do contexto para o nível léxico-gramatical e semântico, Halliday e Matthiessen (2004) consideram a linguagem como um sistema semiótico complexo com diferentes estratificações: sistema sonoro, sistema escrito e sistema textual, respectivamente fonologia, ortografia e gramática. Gramática e vocabulário não são estratos diferentes, mas dois polos da léxico-gramática. O conteúdo, por sua vez, expandiu-se subdividindo em dois: a léxico-gramática e a semântica, permitindo que o potencial significativo da linguagem se expanda quase que indefinidamente – o que é explicado pelas funções que a linguagem tem na vida humana. Halliday (2004, p. 25) considera que “a estratificação do plano de conteúdo tem um significado imenso para a evolução da espécie humana – não é um exagero dizer que isso transformou *homo* em *homo sapiens*. Isso expandiu o poder da linguagem e construiu o cérebro humano moderno”¹⁶. A FIGURA 2 apresenta essa estratificação da organização da linguagem inserida no contexto, segundo a teoria de Halliday (2004).

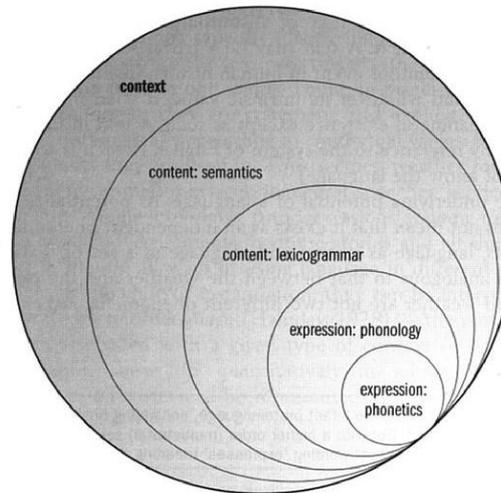
O tipo de gramática comumente ensinado nas escolas é uma versão diluída da teoria que considera a gramática como regra, concebendo as palavras na sentença por suas funções de sujeito, predicado, objeto, advérbio etc. Isso permite perceber apenas um pequeno fragmento que não fornece uma forma de interpretação da organização geral da gramática como um sistema de informações. Mas, segundo Matthiessen e Halliday (1997), na era da sociedade da informação precisa-se de uma teoria da gramática mais rica, que possibilite vencer os desafios dessa época. A teoria sistêmico-funcional é uma das respostas a essa

¹⁵ “Ideology is most effective when its workings are least visible.” (Tradução nossa).

¹⁶ “This stratification of the content plane had immense significance in the evolution of the human species – it is not an exaggeration to say that it turned *homo*... into *homo sapiens*. It opened up the power of language and in so doing created the modern human brain.” (Tradução nossa).

demanda ao se utilizar do recurso da perspectiva mais do que do recurso das regras, pois foi projetada para, além de analisar os fragmentos, também apresentar o sistema geral da gramática.

FIGURA 2
Representação gráfica de *Estratificação*



Fonte: Halliday (2004, p. 25)

Utilizamos a linguagem para atribuir significado a nossa experiência e para portar nossas interações com outras pessoas. A gramática é a interface com a linguagem do mundo (condições do mundo, com seus processos sociais), pois ela organiza simultaneamente em dois estratos a construção da experiência e da atuação nos processos sociais na forma de texto:

- como interface entre a experiência e os relacionamentos interpessoais transformados em significado (no nível semântico-discursivo); e
- como significado transformado em texto (no nível léxico-gramatical) – este expressando o ponto de vista do escritor ou falante para seu leitor ou ouvinte.

Assim, na GSF enunciada por Halliday na década de 1960, o foco é a análise do significado da linguagem em uso no processo textual da vida social (EGGINS, 2005; SFL, 2007), sendo a linguagem um sistema aberto a mudanças socialmente orientadas. Segundo Thompson (2004), a GSF se propõe a investigar a gama de escolhas relevantes, tanto no tipo de significados que se quer expressar quanto no tipo de palavras que se pode utilizar para expressar tais significados, além de combinar esses dois conjuntos de escolhas – perspectivas complementares de um mesmo fenômeno. Para identificar o significado das escolhas, deve-se considerar o contexto, ressaltando-se que *escolha* não necessariamente implica em um processo consciente de seleção por quem produz o texto. O que se busca avaliar com a GSF

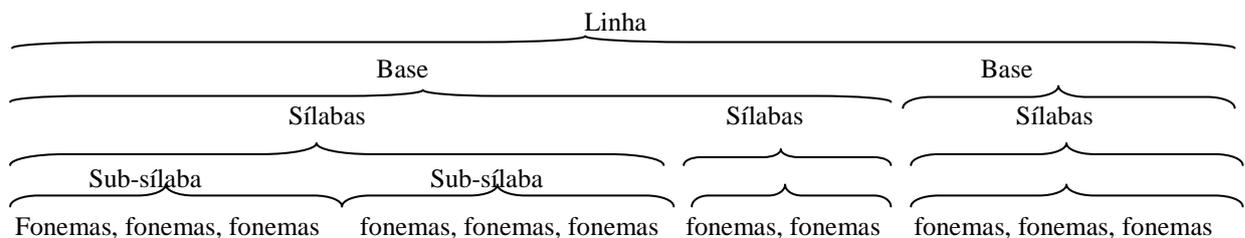
são as razões pelas quais o autor produz um texto específico em vez de qualquer outro, também em um contexto particular.

Ao desenvolver todo o aparato analítico da GSF, Halliday (2004), antes de definir as metafunções, descreve a arquitetura da linguagem, afirmando que a sua dimensão mais visível é a composição de suas estruturas, conhecidas como componente¹⁷. Ao ouvirmos um texto falado, ouviremos melodias contínuas com tons crescentes e decrescentes e com alguns momentos de proeminência marcados tanto pela mudança de tom relativamente rápida quanto pela extensão dos intervalos dos tons. A partir disso, o autor elabora algumas definições para a língua inglesa que podem ser aplicadas à maioria das demais línguas:

- *linha* ou *unidade melódica* – momentos de proeminência que definem um fragmento da melodia;
- *base* ou *unidade rítmica* – dentro dessa progressão melódica há uma batida mais ou menos regular que define a unidade rítmica ou base;
- *sílabas* – cada unidade rítmica é composta de um número de sílabas, que por sua vez é composta de duas partes: *rima* – o segmento que compõe a rima; *onset* – o segmento ao qual a rima está atrelada. Estes são analisados como uma sequência de *fonemas* de consoantes e vogais.

Halliday (2004) explica que a unidade melódica ou o grupo rítmico não têm fronteiras bem claras e que seus padrões são criados pela voz falada. Essa ordem da forma é chamada de *componente*, onde unidades maiores são compostas por outras menores formando uma *escala*: *linhas* compostas por *bases*; *bases* por *sílabas*; *sílabas* por sequências de *fonemas*, podendo incluir *subsílabas* entre os dois níveis, conforme esquematizado na FIGURA 3.

FIGURA 3
Escala de classificação para o sistema de som



Fonte: Baseada em Halliday (2004).

¹⁷ Ressaltamos esse tópico básico da GSF, pois ele será utilizado para embasar a proposta alternativa de análise do *corpus* pela metafunção textual no capítulo 5.

Grafologicamente há uma semelhança na estrutura que é formada por *sentenças* compostas por *subsentesças*, que são formadas por *palavras*, feitas por *letras*. Essa estrutura é representada por uma combinação de grafia e pontuação, cujo sistema já é um pouco mais complexo do que o anterior, já que a escrita não é a representação exata do som da fala.

Além deste, ainda há outro nível de organização da linguagem no qual tanto o sistema sonoro quanto o de escrita estão relacionados, sendo o seu nível de expressão e representação o nível *fraseado* ou *léxico-gramatical*, conforme apresentado na FIGURA 3. O estudo desse terceiro componente auxiliará a explicar os princípios que residem por trás da construção da hierarquia e a entender o que é comum a diferentes manifestações, como as unidades melódicas do discurso, a linha métrica dos versos e as subsentesças do texto escrito. A escala de classificação nesta gramática compõe-se de *complexo oracional*, *oração*, *sintagma*, *palavra* e *morfema*.

Outros conceitos trazidos por Halliday (2004) em sua introdução a análise da GSF partem do aspecto fonológico, que se divide em duas áreas: *articulação* (relacionada aos menores segmentos, tipicamente fonemas de vogais e consoantes); e *prosódia*, cujas características estão associadas a segmentos maiores de entonação e ritmo. A primeira é arbitrária (convencional) já que não há relação sistemática entre som e significado. A segunda, a prosódia, é natural, sistematicamente relacionada ao significado como um dos recursos para portar contrastes na gramática.

O ritmo é marcado por uma sucessão de *batidas* que podem ocorrer em intervalos regulares ou em sílabas ímpares. As sílabas nas quais há a marcação da batida são chamadas *fortes* ou *salientes*. As demais são ritmicamente dependentes desta e chamadas *fracas*. Uma sílaba forte e suas dependentes são, então, chamadas *base*, que compõe o sistema de som e é a unidade rítmica como já mencionado anteriormente.

A progressão rítmica da poesia tem sua origem na linguagem falada, mas há alguns fatores que devem ser levados em conta quando as comparamos. Na fala natural, o número de sílabas da base varia continuamente, podendo incluir diversas sílabas salientes. Nos versos há um determinado número de bases, podendo variar o número de sílabas nestas. A base métrica é influenciada pelo padrão poético de determinada época, podendo ser descendente ou ascendente, correspondendo respectivamente a se a sílaba saliente vem antes ou depois da fraca. Além disso, também se deve levar em conta a *batida silenciosa*, que corresponde a um padrão sonoro no qual há ausência do som, que pode colaborar na formação de contraste nos significados.

A partir desses conceitos, Halliday (2004) define *entonação* como uma variação melódica sistemática na linguagem, podendo ter um contorno de entonação, de um tom ou de uma unidade de tom (ou grupo tonal ou unidade de entonação). Essa unidade faz uma grande diferença na construção do sentido, pois gerencia o fluxo do discurso organizando a fala em uma sequência de unidades de informação. Na poesia, a linha poética – verso – adquire vida por si própria, atribuindo novos significados pelo seu mapeamento em mais do que um grupo tonal ou atribuindo padrões de entonação que as fragmentam em partes devido a forma poética. Quando isso acontece, podemos reconhecer que existe uma unidade maior de organização, além do grupo tonal, que é o *grupo tonal complexo*. Este é a origem da estância métrica denominada *estrofe*. Esta sim, o padrão maior de organização na poesia.

Outro conceito apresentado por Halliday (2004) é o de *instanciação*. A linguagem pode ser analisada por duas perspectivas, sem, no entanto, serem fenômenos independentes: a da linguagem como sistema e a da linguagem como texto. O sistema da linguagem é *instanciado* na forma de texto, ou seja, sistema e texto se relacionam através da instanciação.

Depois dessas considerações, Halliday (2004) apresenta as três metafunções da linguagem. O uso do termo metafunção foi intencionalmente escolhido por Halliday para remeter à análise da própria linguagem, considerando essa função como um componente integral da teoria geral (MATHIESSEN; HALLIDAY, 1997). Se tivesse utilizado o termo função para as três categorias, poderia remeter à função da linguagem no contexto simplesmente ao propósito ou modo de utilizá-la.

A análise sistêmica mostra que a funcionalidade é intrínseca à língua (HALLIDAY, 2004). E a linguagem pode ser usada para:

- (a) falar sobre nossa experiência do mundo, incluindo as palavras na nossa própria mente, descrevendo eventos, estados e elementos neles envolvidos;
- (b) interagir, estabelecer e manter relações com outras pessoas, influenciar o comportamento delas, expressar o próprio ponto de vista sobre coisas do mundo além de obter novos ou mudá-los;
- (c) organizar mensagens de forma a indicar como elas podem se adequar a outras mensagens em torno delas e ao contexto maior no qual elas são escritas ou faladas (THOMPSON, 2004).

A cada uma dessas finalidades, correlaciona-se uma função, denominada metafunção, que são classificadas respectivamente como (a) ideacional; (b) interpessoal e; (c) textual.

As três funções são simultâneas, todo enunciado tem seu viés interpessoal, ideacional e textual, pois os mesmos elementos podem ser avaliados em distintos aspectos. Entretanto, apenas para efeito de análise são os isolados. Compilando Halliday (2004), Thompson (2004), Eggins (2005) e Matthiesen e Halliday (1997), podemos explicar assim as metafunções:

- *Metafunção ideacional* – avalia a relação entre os elementos inseridos em um sistema representacional e suas conexões com o que está fora desse sistema ou no sistema semiótico de uma determinada cultura, incluindo a representação de como os aspectos do mundo são experienciados pelos humanos. Os recursos gramaticais são utilizados para interpretar as experiências do mundo em volta e dentro do sujeito, que passa a ser identificado como *participante*. O foco da análise está na representação. As classificações são feitas em termos de:
 - *processo* – é o elemento central do sistema de transitividade, é o verbo em contexto; pode ser classificado como *material, existencial, relacional, verbal, mental* ou *comportamental*;
 - *participante* – é inerente ao processo e pode ser ator, meta, extensão e beneficiário; no processo mental é *experienciador* ou *fenômeno*; no comportamental pode ser *comportante, fenômeno* ou *extensão*; no verbal pode ser *dizente, receptor, alvo* ou *verbiagem*; no existencial é *existente*; no identificativo é *valor* ou *característica*; e no atributivo é *portador* ou *atributo*.
 - *circunstâncias* – são grupos adverbiais ou preposicionais que conferem informações de tempo, espaço, causa e consequência, classificadas como de *extensão, localização, modo, causa, contingência, acompanhamento* e *papel*.
- *Metafunção interpessoal* – enquanto a metafunção ideacional enfoca a relação entre os elementos da mensagem, a interpessoal possibilita a projeção da relação entre o produtor de um signo, o seu receptor e o objeto representado. Os recursos gramaticais são usados para ordenar os papéis sociais em geral e os papéis em um discurso em particular, numa interação dialógica. O foco está na interação. As classificações são feitas em termos de *modo* (*complemento, sujeito, finito* e *adjunto*) e *resíduo* (*predicador* e *complemento*).
- *Metafunção textual* – os modos semióticos devem ter a capacidade de formar textos que se relacionam tanto interna quanto externamente com o contexto no qual e para o qual foram produzidos, a partir do que, pode-se analisar a relação entre eles. Essa metafunção foca na criação do texto, com a apresentação dos significados da ideacional e interpessoal como informações que podem ser compartilhadas entre falante e ouvinte no desenrolar de um contexto. O foco está na mensagem. As classificações são feitas em termos de *tema* e *rema*.

O tema é considerado marcado se não for o usualmente utilizado ou o que é esperado, sendo, assim, uma exceção. Caso contrário, será não marcado. O rema, então, é a parte na qual o tema é desenvolvido e pode ser:

- tópico – quando contém um e somente um elemento da função experiencial; o tema termina junto com o primeiro elemento de tal função (participante, circunstância ou processo);
- textual – quando abrange palavras ou grupo de palavras utilizadas para criar a coesão no texto, não fazendo parte da função experiencial;
- interpessoal – quando a sentença começa com significados interpessoais indicando o tipo de interação entre os interlocutores ou a posição que cada um ocupa na interação.

Apesar de não detalharmos as metafunções, é importante registrar uma observação específica em relação à classificação de tema e rema na metafunção textual, visto que no capítulo 5 dessa pesquisa trazemos uma proposta alternativa de segmentação do *corpus* analisado quando este se compuser de letras das canções. Trata-se da opção por considerar ou não um elemento como tema quando ele estiver implícito na oração. Ventura e Lima-Lopes (2002) relatam que o sistema de inflexão verbal da língua portuguesa traz em si a indicação de número, tempo e pessoa, permitindo a recuperação do sujeito – o que não foi previsto pela teoria de Halliday originalmente elaborada para o inglês. Assim, “a classificação de estruturas onde o sujeito não é expresso torna-se problemática” (*Ibidem*, p. 4), tornando-se um ponto de divergência entre os linguistas sistêmicos¹⁸: parte deles defende que ao recuperar o tema implícito na classificação, inferimos o ponto de partida de uma mensagem considerando uma opção que não foi a do autor do texto original; o outro grupo argumenta que apesar de elíptico, como pode ser recuperável pelo processo de coesão textual, as situações onde ele não está expresso são equivalente as que o sujeito aparece. Nessa pesquisa, nós, assim como Ventura e Lima-Lopes (2002), adotamos a primeira opção por também entendermos que a escolha do autor deve ser levada em conta, revelando, então, aspectos do método de desenvolvimento do texto em análise.

Apesar de nessa pesquisa utilizarmos amplamente as três metafunções da GSF na análise micro, por já existirem diversas obras primárias e secundárias detalhando-as e explicando sua metodologia de análise, optamos por não fazer o mesmo nesse referencial teórico. Trazemos, então, outras perspectivas também relevantes, porém menos divulgadas até o momento, que estão no nível dos sistemas de discurso.

¹⁸ Para mais detalhes, ver o artigo *O tema: caracterização e a realização em português*, no qual Ventura e Lima-Lopes (2002) apresentam tal discussão, com os argumentos dos pesquisadores que defendem cada postura.

1.3.1 Nível Semântico-discursivo – sistemas de discurso

Para Martin e Rose (2007), o ponto de partida para interpretar o discurso é o texto em seu contexto social. Uma oração, um texto e uma cultura não são coisas, mas processos sociais que se descortinam em diferentes tempos. O discurso social dificilmente configura-se em orações simples, mas desenvolve-se em sequências de textos compondo significados, “[...] textos são maiores do que orações e menores do que a cultura”¹⁹ (*ibidem*, p. 4). Considerando que os textos são produzidos em uma interação de emissores e receptores, podemos utilizar esses textos para interpretar a interação que eles manifestam. E como cada interação é uma instância da cultura do emissor, podemos também utilizar o texto para interpretar aspectos da cultura que ele manifesta. Esse ponto de vista do discurso é apresentado graficamente na FIGURA 4.

FIGURA 4
Representação da interface de gramática, discurso e atividade social



Fonte: Martin e Rose (2007, p. 5).

Assim, Martin e White (2005) e Martin e Rose (2007) trabalham com um sistema no qual o discurso é mais do que palavras em orações, considerando o significado além da oração, ou seja, avalia os recursos semânticos que levam de uma oração à outra no desenrolar do texto. Martin e Rose (2007, p. 1) explicam que, nesse modelo de linguagem no contexto social utilizado pela LSF, “nós tratamos o discurso como mais do que uma manifestação episódica da atividade social, nós queremos focar no social como construído através dos textos, sobre o papel constitutivo de significados na vida social”²⁰.

Em uma perspectiva gramatical, a oração é a estrutura de palavras e grupos de palavras, mas em uma perspectiva semântico-discursiva a oração é entendida como uma atividade envolvendo pessoas e coisas, segundo Martin e Rose (2007). Se a GSF opera no

¹⁹ “Texts are bigger than a clause and smaller than a culture.” (Tradução nossa).

²⁰ “We treat discourse as more than an incidental manifestation of social activity, we want to focus on the social as it is constructed through texts, on the constitutive role of meanings in social life.” (Tradução nossa).

nível da gramática, no nível do discurso Martin e White (2005) e Martin e Rose (2007) apresentam um conjunto de ferramentas que identificam como conjuntos chave de instâncias de significação metalinguística. Para tal, utiliza como estrutura de análise o modelo da linguagem no contexto social desenvolvida no campo da LSF que também reconhece três funções gerais da linguagem:

- a) Para representar os relacionamentos sociais;
- b) Para interpretar as experiências para os demais; e
- c) Para organizar atos e representações como textos significativos.

Na GSF essas funções assumem as metafunções da linguagem na atividade social, configuradas em:

- a) Metafunção Interpessoal – que referenda as relações
- b) Metafunção ideacional – que representa a experiência
- c) Metafunção textual – que organiza o texto.

À medida que o discurso social se desdobra, essas três funções ocorrem simultaneamente. Mas para efeito de análise, podem ser observadas sob perspectivas metodológicas de grupos de significados denominados *sistemas de discurso*. Segundo Martin e White (2005) e Martin e Rose (2007), esse é um modelo com múltiplas perspectivas, idealizado para prover os analistas de lentes complementares para interpretar a linguagem em uso. Um dos pontos mais importantes é a noção de tipos de significados – a ideia de que a linguagem é um recurso para o mapeamento – no nível semântico-discursivo – de significados ideacionais, interpessoais e textuais em qualquer ato comunicacional. Em particular exploram os recursos da semântica do discurso para ordenar as relações sociais através de *avaliatividade* e *negociação*, para construir campos de experiência pela *ideação* e *conjunção* e para apresentar as organizações e as interpretações como significados de texto no contexto através de *identificação* e *periodicidade* (MARTIN; ROSE, 2007). O QUADRO 2 apresenta os sistemas de discurso junto com a metafunção de linguagem correspondente.

QUADRO 2
Relação entre grupos de significados, sistema de discurso e metafunção de linguagem.

Denominação	Sistema de discurso	Metafunção
Avaliatividade	Negociando atitudes	Interpessoal
Ideação	Representando a experiência	Ideacional
Conjunção	Conectando eventos	Ideacional
Identificação	Rastreamento de pessoas e coisas	Textual
Periodicidade	Fluxo de informação	Textual
Negociação	Organizando trocas	Interpessoal

Fonte: Adaptado de Martin e Rose (2007, p. 8).

As ferramentas para explorar os domínios da análise discursiva que focam em sistemas no nível da semântica do discurso são:

1. *Avaliatividade* – está relacionada aos tipos de atitudes que são negociadas em um texto, à força dos sentimentos envolvidos e aos valores nos quais os leitores se baseiam. *Appraisals* são diferentes tipos de significados, que constatarem variações no teor das interações sociais apresentadas no texto e cujos recursos-chave se relacionam a avaliação de coisas, personagens e suas emoções. Outro aspecto importante da avaliatividade é a identificação da fonte das opiniões emitidas e os efeitos que isso tem.
2. *Ideação* – refere-se às relações lexicais, que são as relações semânticas entre pessoas, coisas, processos, lugares e qualidades que constroem o campo do texto, compondo os tipos de significados ideacionais que são percebidos nesse campo. Foca no conteúdo de um discurso, em quais tipos de atividades são assumidas e em como os seus participantes as descrevem e as classificam. De uma perspectiva gramatical, a oração é uma estrutura de palavras e grupos de palavras, mas da perspectiva da semântica do discurso, a oração é entendida como uma atividade envolvendo pessoas, coisas, lugares e experiências (acontecimentos, fazeres, sensações, significações e situações de ser ou estar em determinada condição) que são realizadas pelas orações e seus elementos, dentro e além da própria oração. São três os grupos de relações lexicais: *relações taxonômicas* (que podem ser de repetição, sinonímia, contraste – oposição ou série – classe e partes); *relações nucleares e sequência de atividades*.
3. *Conjunção* – refere-se às relações conjuntivas que correlacionam logicamente uma oração com a subsequente. A experiência é o desdobramento de uma série de atividades e as conjunções são as interconexões entre tais atividades, reformulando-as, adicionando, sequenciando, explicando etc. Também são tipos ideacionais de significados, mas do tipo lógico (usados para conexões temporais e causais entre outras). As conjunções têm dois aspectos: um sistema interage com o de *ideação*, construindo experiências como sequências lógicas organizadas de atividades; e o outro interage com *periodicidade*, apresentando o discurso como ondas lógicas organizadas de informação. Ambos usam quatro tipos de relações lógicas para relacionar orações simples, complexas, fases de textos e estágios de um gênero; adicionar unidades, comparando-as como similar ou diferente; e sequenciar no tempo ou relacionar sua causalidade (causa e efeito ou evidência e conclusão). *Conjunção interna* é o sistema para organização lógica do discurso e *conjunção externa* une eventos em sequência de atividades. As conjunções

ainda auxiliam no gerenciamento do que se espera que aconteça em um texto e podem estar implícitas ou efetivamente explicitadas.

4. *Identificação* – diz respeito às “pistas” dos participantes, com a introdução de pessoas, lugares e coisas no discurso, acompanhando-os no desenrolar do discurso. Esses são recursos textuais relativos a como o discurso faz sentido para o leitor através do controle das identificações.
5. *Periodicidade* – considera o ritmo do discurso. São os indicadores que acenam para os leitores o que está por vir e a consolidação gradual dos significados acumulados. Também são tipos textuais de significados que dizem respeito à organização do discurso como pulsos de informação.
6. *Negociação* – refere-se à interação como uma troca entre os falantes, como eles adotam papéis e os assumem para o outro no diálogo e como os movimentos de um ator são organizados em relação aos outros, como por exemplo, um demandando uma informação e o outro respondendo.

Dentre esses sistemas, na análise semântico-discursiva dessa pesquisa optamos por trabalhar com os sistemas relacionados às relações contidas no discurso das canções com o tema trabalho, o que abrangeria os sistemas de avaliatividade e negociação. Entretanto, para análise da negociação, o *corpus* estudado deve representar uma conversação que possibilite estudar a interação como uma troca entre os falantes, além de avaliar como eles adotam e assumem papéis uns para os outros e como os movimentos são organizados entre eles, segundo Martin e Rose (2007). Nesse caso, como nosso *corpus* não inclui diálogos, não há como proceder a esse tipo de avaliação. Assim, diante dos objetivos dessa pesquisa e pelas características do gênero canção, optamos pelo sistema de avaliatividade para identificar as atitudes, a força dos sentimentos e os valores apresentados no texto. Portanto, detalhamos tal sistema a seguir.

1.3.2 Sistema de Avaliatividade

*Avaliatividade*²¹ é um sistema de significados interpessoais que utilizamos para negociar as relações sociais dizendo para os ouvintes ou leitores como nos sentimos sobre coisas ou pessoas. O foco está na atitude: os sentimentos e os valores que são negociados com leitores. Esse sistema é um recurso para construir comunidades de sentimentos, o que se

²¹ Para o sistema de avaliatividade (*appraisal*) já foram propostas traduções que vem sendo utilizadas pelos pesquisadores. Aqui utilizaremos os termos propostos por Vian Jr. (2009, 2011).

realiza através do léxico, assim como a gramática. Martin e Rose (2007, p. 63) destacam que o léxico é a parte da linguagem que se modifica com maior velocidade, sendo ‘*flexi-language*’, ajustando-se rapidamente às mudanças do tempo e às novas necessidades. Eles ressaltam que, por vezes, essas alterações são difíceis de acompanhar porque está sempre acontecendo muita coisa simultaneamente e porque muitas das necessidades e atitudes são bem específicas, utilizadas apenas em registros especializados, o que demanda conhecimento da área que se estiver avaliando.

Segundo Vian Jr. (2011, p. 21) o Sistema de Avaliatividade “localiza-se no estrato da semântica do discurso e é realizado, em termos lexicais e gramaticais, no estrato da léxico-gramática, oralmente ou escrito, de acordo com a interação que se desenvolve, pelo estrato grafo-fonológico”. E completa informando que “trata-se de um sistema na interface entre semântica do discurso e léxico-gramática, da realização dos significados no texto com base no uso dos recursos disponíveis na semântica do discurso” (*Ibidem*, p. 23).

Martin e White (2005) explicam que o sistema *de avaliatividade* permite desenvolver e ampliar a descrição da metafunção interpessoal através de três eixos ao longo dos quais a instância subjetiva do falante/escritor pode variar. No modelo inicial, Martin e Rose (2003) consideraram os três aspectos da avaliação como sendo: *atitude*, *amplificação* e suas *fontes*. Entretanto, na segunda edição de *Working with Discourse*, em 2007, apresentaram a revisão dos termos, considerando as opções básicas de avaliatividade com a seguinte denominação: *atitude*, *gradação* e *engajamento*.

Quando expressamos uma atitude, também escolhemos como dimensioná-la e qual a sua fonte ou engajamento. As atitudes são graduáveis: podem ser aumentadas e diminuídas dependendo do quão intensamente sentimos. Logo, podemos nos referir e analisar os recursos que utilizamos para mostrar a força com a qual nossas reações são amplificadas. Outro fator que é preciso considerar sobre as atitudes é de quem elas provêm, podendo ser próprias do autor ou atribuídas a alguma outra fonte. Uma forma bem comum de atribuir emoções e sentimentos é criar outra voz dentro da história utilizando o discurso direto ou indireto. Assim, essas três alternativas da avaliatividade são selecionadas simultaneamente e somente para fins didáticos são apresentadas separadamente. A seguir, detalhamos cada um dos três enfoques.

1.3.2.1 *Atitude*

O primeiro subsistema de avaliatividade – *atitude* – envolve três regiões semânticas abrangendo o que é considerado como emoção, ética e estética (MARTIN;

WHITE, 2005). Os tipos de sentimentos em *atitude* subdividem-se em três tipos principais: expressar emoções, julgar caráter e avaliar o valor das coisas. Tecnicamente são:

- *afeto* – recursos para expressar reações emocionais e sentimentos;
- *juízo* – recursos para julgar o caráter;
- *apreciação* – recursos para atribuir o valor das coisas.

Dentre essas opções, pode-se apenas expressar *ou* emoção *ou* juízo *ou* apreciação alternadamente, ao contrário das metafunções e das opções de atitude, gradação e engajamento que podem coexistir no texto.

a) Tipos de atitudes: *afeto* – expressando sentimentos

A dimensão emotiva do significado é tratada como *afeto* no sistema *avaliatividade*. Martin e White (2005) remontam a Painter²² para ressaltar que possivelmente a emoção está no centro das questões de *atitude*, já que é o recurso expressivo com o qual nascemos e que faz parte fisiologicamente do nosso corpo desde então. Como a *avaliatividade* enfoca *atitude* como um sistema semântico do discurso, sua realização se dá através de uma ampla gama de estruturas gramaticais incluindo processos, adjuntos modais, além de nominalizações de qualidades e processos. Martin e Rose (2007) fornecem exemplos recorrendo aos termos da GSF de Halliday (2004) para especificar essa categorização:

- *afeto como qualidade* – descreve um participante com um epíteto (ex.: um menino feliz); um atributo do participante (o menino era feliz); e um modo do processo através de uma circunstância (o menino jogou alegremente);
- *afeto como processo* – o processo pode ser efetivado em uma sensação (o presente agradou o menino) ou como um meio para um comportamento (o menino sorriu);
- *afeto como comentário* – utiliza um adjunto modal para fazer um comentário desiderativo (ex.: felizmente, ele teve uma longa sesta).

A expressão dos sentimentos no discurso varia geralmente em duas direções: boas ou más sensações e as emoções podem ser *positivas* ou *negativas*, expressando *diretamente* ou *implicitamente* a sensação em questão. Nesta categoria, as metáforas têm um importante papel na construção de emoções, que podem ser expressas através de estados emocionais e comportamentos físicos ou camuflados implicitamente em outras expressões.

²² Martin e White (2005) apresentam a seguinte referência: PAINTER, C. *Developing attitude: an ontogenic perspective on appraisal*. Text 23.2. 183-210. 2003.

Para classificar *afeto*, Martin e Rose (2007) sugerem que sejam seguidas as seguintes questões que abrangem seis fatores relevantes para os tipos de emoção que serão avaliados e que são gramaticalmente detalhados em Martin e White (2005):

- i. As sensações são positivas ou negativas? (como são popularmente construídas pela cultura).
- ii. As sensações são uma onda de emoção ou um estado mental em curso? (gramaticalmente a distinção pode ser feita pela oposição de processos comportamentais, mentais e relacionais).
- iii. As sensações reagem a algum agente externo específico ou a um modo em curso? (gramaticalmente essa distinção é construída através do tipo de processo: mental, no qual o *participante experienciador da emoção (emoter)* e o *fenômeno deflagrador da emoção (trigger)* são participantes – correspondendo a *experienciador* e *fenômeno* na GSF – portanto envolvidos diretamente no processo; estados relacionais no quais o *participante experienciador* e *emoção* são os participantes – *portador* e *atributo* – trazendo o *fenômeno deflagrador* para uma posição opcional de circunstância.).
- iv. As sensações são mais intensas ou menos intensas? (a maioria das emoções oferecem lexicalizações que se intensificam gradualmente – baixa, média e alta).
- v. As sensações envolvem intenção mais do que reação? (envolvem oposição entre processos mentais desiderativos e emotivos).
- vi. As sensações estão relacionadas à in/felicidade, in/segurança ou in/satisfação? (in/felicidade engloba emoções relacionadas a assuntos do coração; in/segurança é relativa a emoções de bem estar eco-social; e in/satisfação abrange os fins e o alcance de objetivos).

b) Tipos de atitudes: *juízo* – julgando o caráter das pessoas

O juízo pode ser entendido como a institucionalização do sentimento ou da sensação no contexto das normas sobre como as pessoas devem ou não devem se comportar. É uma avaliação do comportamento de acordo com vários princípios normativos. Tanto quanto o afeto, o juízo do caráter das pessoas pode ser *positivo* ou *negativo*, *explícito* ou *implícito*. Mas também podem ser julgamentos *pessoais* ou *morais*. Esse último pode ser positivo, quando louva e elogia, ou negativo, quando condena alguém ou algo. Em um relato pode acontecer de serem feitas avaliações do seu caráter enquanto se conta como as pessoas se sentem emocionalmente.

Martin e Rose (2007) remetem a Iedema *et al*²³ ao sugerir a divisão dos *juízos* em dois grupos principais:

- de *estima social* (admiração e críticas, tipicamente sem implicações legais e caso se tenha alguma dificuldade nesta área pode-se recorrer à terapia); podem ser de:
 - i. *normalidade* - o quão atípico/especial alguém é; corresponde ao sistema de *usabilidade* do sistema de modalização da GSF, podendo ser positivo (sortudo, charmoso etc.) ou negativo (azarado, trágico etc.);
 - ii. *capacidade* - o quão capaz se é; relaciona-se à habilidade, também positiva (poderoso, vigoroso, inteligente) ou negativa (fraco, apático, estúpido); e
 - iii. *tenacidade* - o quão resoluto alguém é, correspondendo à inclinação da modalização da GSF, sendo positiva (heroico, perseverante) ou negativa (covarde, disperso).
- de *sanção social* (envolve elogio e condenação, frequentemente com implicações legais e em caso de problemas nessas áreas pode-se precisar de um advogado). Os *juízos de estima social* estão relacionados à:
 - i. veracidade dos juízos - o quão crível alguém é; no sistema de modalização da GSF corresponde à probabilidade positiva (honesto, sincero) ou negativa (desonesto, falso);
 - ii. propriedade - o quão ético alguém é; na GSF relaciona-se à obrigação positiva (moral, justo) ou negativa (imoral, injusto).

Martin e Rose (2007) utilizam a expressão *venial*²⁴ para *estima social* e caracterizam como *moral* as sanções sociais, enquanto Martin e White (2005) utilizam a expressão *mortal* para esta última. Estes também explicam que os parâmetros de organização do juízo refletem distinções gramaticais dentro do sistema de modalização utilizados por Halliday (2004).

É importante ressaltar que esses tipos de juízos são deveras suscetíveis às posições institucionais dos falantes. A distinção entre *estima social* e *sanção social* têm importantes implicações para a essência subjetiva ou objetiva da instância de quem exerce a avaliatividade (por exemplo, hierarquia profissional, classe social, papéis sociais etc.).

²³ Iedema, R., S. Feez; WHITE, P. *Media Literacy* (Write it right literacy in industry project: stage two). Sydney: Metropolitan East Region's Disadvantaged Schools Program, 1994.

²⁴ No dicionário Aulete (2010, n.p.), o verbete *venial* tem o significado de: "1. Teol. Diz-se de pecado leve que não faz perder a graça a quem o pratica e tampouco o faz incurso em penas eternas como o pecado mortal; 2. Que é digno e suscetível de perdão; que é facilmente perdoável; desculpável." Este significado pode equivaler ao utilizado por Martin e Rose (2007) neste caso.

c) Tipos de atitudes: *apreciação* – apreciando coisas

Enquanto afeto e julgamento referem-se às pessoas e à forma como se comportam, *apreciação* inclui atitudes sobre coisas, que também podem ser apreciadas *positiva* ou *negativamente*. Pode ser entendida como a institucionalização do sentimento ou da emoção, no contexto da proposição (normas sobre como produtos e performances são valorados).

O sistema é organizado em torno de três variáveis:

- *reação* – correlaciona-se ao *afeto* no processo mental da GSF, subdividindo-se em:
 - i. impacto – avalia se isso afeta positivamente (cativante, envolvente, intenso) ou negativamente (maçante, entediante, monótono);
 - ii. qualidade – avalia se gosta-se de algo (bonito, encantador, atraente) ou não (feio, revoltante, repulsivo).
- *composição* – correlaciona-se à *percepção* no processo mental da GSF, subdividindo-se em:
 - i. balanço – avalia se algo é mantido junto de forma positiva (harmonioso, simétrico, proporcional) ou negativa (discordante, assimétrico, desproporcional);
 - ii. complexidade – avalia a dificuldade de acompanhar, tendo os aspectos positivos (elegante, detalhado) e negativos (extravagante, simples).
- *valoração* – correlaciona-se à *cognição* no processo mental da GSF, avaliando se algo vale à pena positivamente (significante, inovador) ou negativamente (insignificante, conservador). Tem relação com nossa avaliação da importância social do texto/processo. As variáveis de valoração são especialmente sensíveis ao contexto, pois o valor das coisas depende muito do foco institucional e cultural.

Vale observar que existem algumas circunstâncias nas quais um texto pode ser analisado tanto como julgamento quanto como caráter. Nesse caso, é importante considerar o contexto e a tônica do discurso. Deve-se, também, ficar atento às indicações de sentidos opostos (como ordem e desordem) e à estrutura de emoções, julgamentos e apreciações representadas na construção ocidental de sentimentos, pois pode haver diferenças de interpretação em função de convenções de diferentes culturas.

d) Percepções indiretas

Até este ponto foram consideradas avaliações diretamente inscritas no discurso através de léxicos *atitudinais*. Mas em alguns textos, mesmo com as manifestações diretas de *afeto* estando ausentes, podemos inferir sentimentos e emoções: “o ponto principal aqui é que a seleção dos significados ideacionais são suficientes para invocar a avaliação, mesmo na falta

de léxicos de atitude que nos digam diretamente como senti-lo”²⁵ (MARTIN; WHITE, 2005, p. 62). Esta observação é particularmente importante para esta pesquisa pelo tipo de *corpus* escolhido para análise (letras de canções), no qual nem sempre as emoções são explícitas, mas sim percebidas em uma análise de elementos outros que não os dos significados apresentados até aqui. Esse detalhe ganha força com os exemplos utilizados por Martin e White, que também incluem letras de canções, porém indígenas.

Por um lado pode parecer que estejamos trazendo indesejáveis elementos de subjetividade para a análise ao considerar seleções ideacionais, mas por outro lado, evitá-las equivale a uma sugestão de que o significado ideacional é selecionado sem levar em conta as atitudes que engendra – o que por si só não se sustenta, conforme explicam Martin e White (2005). Nesse contexto é importante distinguir entre subjetividade social e individual²⁶ – entre leitores como indivíduos com suas próprias maneiras de agir ou reagir e comunidades de leitores posicionadas por configurações específicas de gênero, geração, classe, etnia e in/capacidade. Quando a análise envolver esse tipo de avaliação é fundamental especificar, tanto quanto possível, a posição do leitor em relação a essas variáveis, além de especificar se a leitura do texto está sendo feita com conviência, resistência ou taticamente. Um leitor conivente aprova a opinião ou ideia; o resistente se opõe a posição natural de um leitor normal pela seleção de significados específicos no texto; e o leitor tático é tipicamente parcial e interesseiro, desviando o texto para propósitos sociais outros que não os seus originais.

1.3.2.2 *Gradação*: graduando atitudes – força e foco

A segunda característica das atitudes é que sua intensidade pode ser graduada, avaliando o quão forte é o sentimento por algo ou por alguém. Algumas escolhas lexicais intensificam ou suavizam o significado de uma expressão – e são denominadas *força* – e outras graduam ou relativizam o significado de uma expressão que por si só não teria tal flexibilidade de intensidade – o que aqui é chamado de *foco*.

a) Graduando a *força* das atitudes

Um dos recursos para amplificar e suavizar a atitude é denominado *força*, no qual são usadas palavras que intensificam a força das atitudes, os *intensificadores*²⁷, que podem ser:

²⁵ “the general point here is that the selection of ideational meanings is enough to invoke evaluation, even in the absence of attitudinal lexis that tells us directly how to feel.” (Tradução nossa).

²⁶ Vide definições de subjetividade social e subjetividade individual em Rey (2003), citado na página 30.

²⁷ Para complementar a informação sobre gradação de advérbio, Martin e Rose (2007) indicam a obra COLLINS, C. *Collins Cobuild Grammar Patterns 2: Nouns and Adjectives*. London: HarperCollins, 1998.

- palavras que indicam intensidade: muito, extremamente;
- itens lexicais que indicam ênfase com graus diferentes de intensidade como feliz, encantado e extasiado;
- intensificadores que tornam possível a comparação de coisas indicando a intensidade com a qual se sente algo: o melhor, o pior, tanto/quanto;
- advérbios, como na expressão ‘perigosamente bonita’;
- outras palavras envolvendo gradação de quantidade (todas, várias, algumas, nenhuma), maneira ou modalidade (deve, pode, deveria, poderia);
- metáforas e palavrões – também podem indicar a intensidade de um determinado aspecto; os palavrões e as interjeições (como *oh*, *Gr-r-r-r* etc.) demandam estudo específico.

Existem itens do vocabulário que por si só indicam graus de intensidade (surpreso, atônito, estupefato) e são denominados *léxicos atitudinais*. Os intensificadores como *melhor*, *alguns*, *vários*, *pode*, *deve* etc. são *itens gramaticais*, cujo significado depende de serem combinados com *palavras de conteúdo*. Tecnicamente essas palavras são *itens lexicais* ou simplesmente *léxico*.

Martin e White (2005) ainda diferenciam *intensificação* de *quantificação*. A primeira abrange graus de intensidade que operam em qualidades, processos, modalidades verbais de inclinação, obrigação, probabilidade ou uso. A segunda prevê a medição imprecisa de uma unidade de medida (ex.: alguns quilômetros) ou a medição também imprecisa de tamanho, peso, distribuição ou proximidade (ex.: pequena quantia ou montanha próxima).

Com a variedade de recursos lexicais, o limite entre as categorias pode ser difícil de ser desenhado e nem sempre ficam claros quantos itens (estágios) podem ser incluídos em uma gradação de análise. Inclusive há variações entre idiomas ou mesmo entre variações de um mesmo idioma, como no inglês britânico ou americano.

b) *Foco*: suavizando ou sendo preciso.

O outro recurso, denominado *foco*, faz com que coisas que originalmente não são graduáveis tornem-se graduáveis ou relativizadas em relação a alguma outra coisa, por exemplo: nós somos realmente policiais / conheci um tipo de policial. No primeiro caso, criou-se uma fronteira categorizando o tipo de profissional, destacando-o. No segundo, ele é

Sobre amplificadores, suavizadores e enfatizadores, eles remetem a QUIRK, R.S; GREENBAUM, G. Leech; STARTVIK, J. *A comprehensive grammar of the English Language*. London: Longman, 1985; e a HYLAND, K. *Hedging in Scientific research articles*. Amsterdam: Benjamins, 1998. Outra obra ainda é mencionada: EGGINS, S.; SLADE, D. *Analysing Casual Conversation*. London: Cassel, 1997. Allen e Burridge (2006) são citados mas não constam das referências de Martin e Rose (2007).

menos do que em alguma outra situação. A intenção no caso do foco não é aumentar ou diminuir, mas utilizar os recursos de gradação para precisar ou suavizar a fronteira entre coisas, pessoas, qualidades ou situações (ex.: azul profundo ou azulado; em torno de três anos ou exatamente três anos). Portanto, a exatidão ou suavização de categorias de pessoas e coisas pode ser feita através de palavras como exatamente, verdadeiro, um tipo de, meio etc.

1.3.3 Fonte de atitudes / Engajamento Monoglóssico e Heteroglóssico

Este tópico da avaliatividade considera a fonte das atitudes, ou seja, de quem estão partindo as avaliações feitas. Inicialmente Martin e Rose denominaram esse grupo de categorias como *fonte*. Aperfeiçoando o modelo, em 2007, a denominação passou para *engajamento*, que se subdivide em *monoglossia* e em *heteroglossia* (MARTIN, ROSE, 2007).

O potencial para atribuir uma fonte ao que é falado (além do próprio narrador) é um dos fatores que levou Bakhtin a pensar na natureza dialógica do discurso, mesmo em textos tradicionalmente considerados monólogos. Kristeva introduziu o termo *heteroglossia* (diferentes vozes) para essa noção de múltiplas vozes em todos os tipos de discurso. Na avaliatividade, o termo *monoglossia* é utilizado onde a fonte de uma atitude for simplesmente o autor e *heteroglossia* onde a fonte for outra que não o escritor ou quando há mais de uma fonte de atitude no discurso. Essa classificação (heteroglossia) ainda pode ser desmembrada em fontes de *projeção*, *modalidade* e *concessão*.

- Fontes de Projeção

Uma das coisas que se pode fazer em um discurso é citar ou relatar o que as pessoas dizem ou pensam. Halliday (2004) denomina esse tipo de recurso linguístico de projeção. A informação pode ser na forma de discurso direto ou indireto. Neste último caso pode-se, também, reportar exatamente o que foi falado/pensado ou o sentido geral de tal mensagem. A projeção permite que sejam incluídas fontes adicionais de avaliação, uma remetendo a outra, recursivamente como a fonte da fonte da fonte. Martin e Rose (2007, p. 50) apresentam um exemplo com três projeções: Eu posso entender (1) se Mr. F. W. de Klerk disser (2) que ele não sabe (3) (quem deu) ‘as ordens de cima’ para todos os operadores.

As projeções também podem ser encontradas dentro das orações, designando responsabilidade de fontes de opinião. Mas podem se apresentar sob a forma de *atos de fala*, quando a projeção acontece ao longo de todo o texto ou de trechos dele, por exemplo com a expressão “minha história começa...”. Outra forma também utilizada para projetar é utilizar *aspas* ou *aspas simples* indicando palavras ou expressões de terceiros ao longo de uma oração.

- *Modalidade*

Junto com a projeção, outra forma de introduzir vozes adicionais em um texto é através da *modalidade*, já citada no item 1.4.1.2 gradação. Halliday (2004) descreve modalidade como um recurso que estabelece um espaço semântico entre o sim e o não, entre o polo positivo e o polo negativo. Há dois tipos gerais de modalidade: para negociar serviços e para negociar informações, indicando o nível de exigência/obrigação existente na fala e que, da mesma forma, varia do positivo ao negativo. (Ex1: faça isso; você deve fazer isso; você poderia fazer isso; não faça isso; Ex.2: isto é; isto certamente é; isto provavelmente seria; isto deve possivelmente ser; isto não é). Ainda segundo Halliday (2004), há cinco tipos de modalidade: *usualidade, probabilidade, obrigação, inclinação e habilidade*.

A modalidade, assim como a polaridade, admite vozes alternativas em torno de uma sugestão ou afirmação. Ao contrário da polaridade, não toma essas vozes nem as nega, mas abre um espaço para negociação, no qual diferentes pontos de vista podem surgir em torno de uma questão, um espaço talvez para mediação e possível reconciliação. É importante observar que algumas projeções incluem polaridade ou modalidade no seu significado, podendo ser interpretadas como heteroglóssicas nos dois casos.

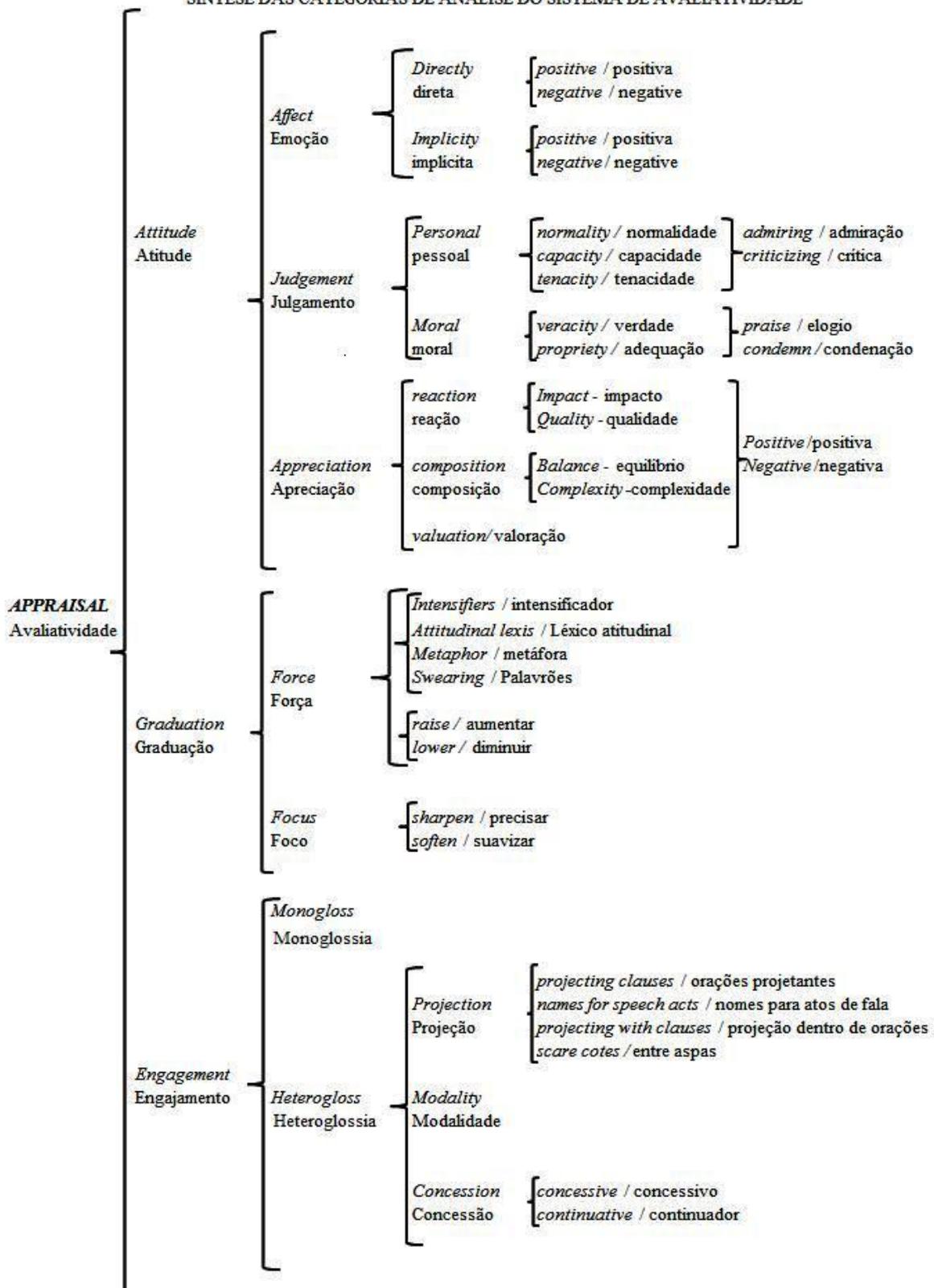
- *Concessão*

O terceiro recurso dentro de múltiplas vozes é a *contra-expectativa*. Em uma narrativa, relaciona-se ao direcionamento das expectativas do leitor, ajustando-as ao longo do desdobramento da história. Ao usar ‘mas’ em uma oração, por exemplo, pode-se contradizer uma expectativa lançada anteriormente para o leitor, assim como no uso das expressões entretanto, contudo, todavia, mesmo que, pelo menos, de fato etc. Este tipo de termo é chamado *concessivo*. Martin e Rose (2007) explicam que monitorar a expectativa é uma característica sutil das conjunções, concretizadas como tempo, contraste e causa (ex.: *ao invés de descansar à noite* implica que *descansar a noite* é o que seria normalmente esperado).

Junto com as conjunções, outro recurso para ajustar expectativas é denominado *continuador*. Esses termos são como as conjunções, mas ocorrem dentro da oração, logo no começo (por exemplo: ainda, finalmente, já, apenas, somente e mesmo).

A fim de visualizar melhor esses conjuntos de classificações do sistema *de avaliatividade*, o QUADRO 3 apresenta esquematicamente todo esse percurso. Nele estão os termos em inglês originalmente utilizados por Martin e White (2005) e Martin e Rose (2007) e suas respectivas traduções para o português, de acordo com glossário elaborado por Vian Jr, Souza e Almeida (2011).

QUADRO 3:
SÍNTESE DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE DO SISTEMA DE AVALIATIVIDADE



Fonte: baseado em Martin e Rose (2007)

- Outros elementos que impactam em avaliatividade.

O primeiro é *gênero*, que Martin e Rose (2007) definem como diferentes tipos de textos que ordenam os vários tipos de contextos sociais. É um processo social em etapas orientado para um objetivo. Os *estágios* de um gênero são componentes relativamente estáveis de sua organização, que podem ser reconhecidos em diversos exemplos. Esses estágios são os recursos básicos da cultura para organizar o discurso no nível do texto, por exemplo: no caso de uma narrativa pode haver *orientação*, *incidentes* (um ou mais) e *interpretação*; em uma *exposição*, os estágios básicos são *tese* e *argumentos* de suporte, sendo que este último tem a intenção de persuadir a audiência em favor do ponto de vista do escritor, ou seja, em favor da tese.

Os recursos de avaliatividade são usados para estabelecer o *tom* ou o *modo* de uma passagem do discurso. As escolhas ressoam uma nas outras, de um momento para o outro no desdobramento do texto. O padrão de escolhas é, então, *prosódico*²⁸: elas formam uma prosódia de atitudes que aumentam ou diminuem através do texto, como em uma prosódia musical. Esse padrão prosódico de escolhas do sistema de avaliatividade constrói a postura ou voz do avaliador e define o tipo de comunidade que está sendo criada ao redor destes valores compartilhados. Na linguagem diária essa postura é geralmente discutida em uma escala que vai de mais objetiva a mais subjetiva.

Martin e Rose (2007) apresentam três exemplos diferentes: uma lei, um relato pessoal e um terceiro depoimento com características intermediárias. A lei tem aspectos de baixas atitude, gradação e heteroglossia. Os autores sugerem que é um tipo de instância sem face (identificação). Mas a ausência de emoção, de intensificação e de vozes alternativas é, por si só, uma face, uma face fria e excludente, mas uma face. A ausência de gradações auxilia a manutenção de definições precisas. A quase ausência de projeção, modalização e concessão atua para reforçar a instância monoglósica. Ou seja, não é um texto para ser discutido – é a lei.

No outro extremo, há o exemplo de uma narrativa pessoal que utiliza um amplo espectro de recursos de atitude, gradação e comprometimento. Existe toda uma sorte de

²⁸ Segundo o dicionário Aulete (2010, n.p.), prosódico tem os seguintes significados: 1. Acentuação ou entonação características de uma língua ou dialeto; 2 Pronúncia correta; Ortofonia; 3 Estudo das normas de acentuação e entoação das palavras; 4 Parte da fonética que estuda traços da fala tais como ritmo, intensidade, tom, altura e duração [Para estas três últimas acepções cf.: ortoépia]; 5 Mús. Reciprocidade entre texto e melodia, de modo que a entonação das palavras e o ritmo da música se correspondam. Entretanto, o significado aqui entendido de prosódico faz-se por analogia, entendendo-se pelo efeito que uma escolha gera em outra, acentuando, reduzindo ou alterando significados.

sentimentos para serem compartilhados, de ampliações e de suavizações. Nele, diversas vozes podem ser invocadas e somos chamados a fazer parte dos eventos ao longo do relato.

O terceiro exemplo fica numa posição intermediária, pois se utiliza de algumas atitudes, há alguma intensificação, mas não muita; o foco é usado com moderação para ser preciso e dar exatidão às fronteiras. Vozes alternativas são admitidas, mas principalmente para réplicas. O narrador discursa tentando persuadir o leitor e faz um esforço argumentando em favor de seus pontos de vista, ao contrário da legislação que simplesmente declara.

Tais observações referentes ao gênero do *corpus* devem ser levadas em conta quando de sua análise, pois podem interferir nas classificações a partir do sistema de avaliatividade. *Avaliatividade* é para a retórica como a conjunção é para a lógica. Ela se desdobra dinamicamente para envolver-nos, ter-nos do seu lado, não com um apelo, mas por uma gama de manobras que trabalham por si só fase a fase (MARTIN, ROSE, 2007).

Portanto, o Sistema de Avaliatividade é mais um recurso para análise de textos verbais, além da GSF e da ACD. Os três serão aplicados na microanálise em uma letra de canção do *corpus* desta pesquisa. Como o recorte das músicas foi feito a partir da menção do trabalho e do trabalhador na letra, a fim de embasar a análise, no próximo capítulo abordaremos esse tema.

CAPÍTULO 2 – TRABALHO E TRABALHADOR

O tema escolhido como recorte para seleção das canções nesta pesquisa foi o trabalho. Este capítulo apresenta uma revisão da literatura sobre tal contexto, de forma a embasar a análise do discurso das letras das canções. Para tal, aborda conceitos, um pouco da história do trabalho ao longo da evolução da humanidade, sua configuração na sociedade brasileira especificamente a partir do início do século XX e alguns aspectos socioeconômicos com suas consequências para o trabalhador brasileiro atualmente.

2.1 O trabalho ao longo da história

“O trabalho é para o homem com socialização ocidental a coisa mais natural do mundo; tão natural que, de um modo geral, ele não desperdiça um pensamento a *reflectir* sobre o que seja realmente trabalho” (TRENKLE, 1998, p. 1). Alguns simplesmente executam mecanicamente o que lhes cabe por decisão de outrem, tornando mais raro o pensar sobre si mesmo – o trabalhador – e sobre esse aspecto tão relevante na sociedade atual. Arendt (2003, p. 13) amplia esse escopo e chama atenção para o fato de o homem contemporâneo estar desacostumado a pensar, já que “a mais alta e talvez a mais pura atividade de que os homens são capazes – a atividade de pensar – não se inclui nas atuais considerações”. Nesta pesquisa resgatamos, então, a reflexão sobre o trabalho, que, segundo Freud (2002, p. 53), é um elemento que deslocou a visão de um sujeito sobre outro, atribuindo-lhe uma intenção utilitarista:

Depois que o homem primevo descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que outro homem trabalhasse com ele ou contra ele. Esse outro homem adquiriu para ele o valor de um companheiro de trabalho, com quem era útil conviver.

A união em torno dessa atividade, segundo Tittoni (1994, p. 12), é atribuída à crença de “que o trabalho constrói a história da humanidade, em busca incessante de ultrapassar seus limites na luta pela sobrevivência e pelas melhores formas de atingir seus projetos, desejos e, como diria Sigmund Freud, na ilusão de ser feliz”. Essa visão articula duas esferas de ação e reação do trabalho: a coletiva – da evolução da humanidade – e a individual, retratada como o alcance de desejos, projetos e felicidade de âmbito individualizado.

Essa articulação individual/coletivo está no próprio conceito de *trabalho* e na diferenciação dele em relação ao *labor* e à *ação*, proposta por Arendt (2003, p. 15):

- Labor – “a condição humana do labor é a própria vida”: atividade associada ao processo biológico do corpo humano, relacionada às necessidades vitais produzidas que são introduzidas pelo labor no processo da vida;
- Trabalho – “a condição humana do trabalho é a mundanidade”: atividade que corresponde ao artificialismo da existência humana e que não está necessariamente contida no eterno ciclo vital da espécie, produzindo um mundo artificial de coisas, diferente de qualquer ambiente natural;
- Ação – “corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo”: é a atividade direta entre os homens, sem a mediação da matéria. Ainda segundo Arendt (2003, p. 189), “a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens”. A ação não é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho. Esses aspectos da condição humana fazem do homem um ser político, entendendo-se a política como se fazer melhor e fazer algo para mudar o espaço ao redor.

O conceito de *trabalho* vai além do significado imediato do vocábulo e evoca o peso de uma história que começa com a negatividade de sua origem etimológica: *trabalhar* (português), *travailler* (francês) e *trabajar* (espanhol) têm a mesma origem do latim vulgar *tripaliare*, que por sua vez é derivado de *tripalium* – um instrumento de tortura e castigo para escravos e outros homens não livres, formado de três hastes ou paus (*tres & palus*). “Tripaliar” indicava torturar com o *tripalium* (CUNHA, 1996, p. 779). Também existem registros sobre *tripalium* como instrumento feito de três paus aguçados, às vezes com pontas de ferro, com o qual os agricultores batiam o trigo e o milho para rasgá-los e esfiapá-los – o que também aponta para uma conotação destrutiva. *Laborare* (latim) significava balançar o corpo sob uma carga pesada e geralmente designava o sofrimento e o mau trato sofridos pelos escravos. Respectivamente em inglês e em alemão, *work* e *werke* estão ligados à atividade criativa, enquanto *labour* e *arbeit* têm conotação de esforço e cansaço (ALBORNOZ, 2002). A diversidade etimológica, portanto, indica diferentes cargas semânticas para essa atividade.

Ainda conceituando, Sennett (2003, p. 9) explica que, em inglês do século XIV, a palavra *job*, traduzida para o português como serviço ou emprego, significava “um bloco ou parte de alguma coisa que se podia transportar numa carroça de um lado para o outro”. Ele argumenta que atualmente esse sentido é trazido de volta por causa da atual configuração de flexibilidade, inconstância e incertezas do trabalho, na medida em que as pessoas “fazem

blocos, partes de trabalho, no curso de uma vida”. Podemos inferir que ao conteúdo semântico inicial de sofrer agregou-se também o de esforçar-se, laborar, obrar.

Na Antiguidade o homem livre dedicava-se a uma vida “superior” desenvolvendo ocupações voltadas para as necessidades da alma, enquanto que a maior parte da população sobrevivia em degradante regime de trabalho forçado, cabendo-lhes atividades de ordem material e de serviço para sustento de todos (ALBORNOZ, 2002; ARENDT, 2003; DE MASI, 2000, 2003; OHLWEILER, 1985).

Na antiguidade, as grandes obras – sistemas de canalização de água para fins de irrigação, pontes, fortificações, monumentos etc. – foram sempre construídas à base da cooperação simples de gigantescas massas humanas em regime de trabalho forçado, que degradava o trabalhador à condição de pouco mais do que besta. Não é por menos que Verron, um escritor romano que viveu no primeiro milênio de nossa era, classificou os “instrumentos” da época nas seguintes três categorias: mudos, *instrumenta muta*, que eram os inanimados como a carroça; semifalantes, *instrumenta semi-vocalica*, isto é, as bestas, capazes de emitir sons inarticulados; e falantes, *instrumenta vocalia*, que eram os escravos (OHLWEILER, 1985, p. 27).

Na Idade Média, com o feudalismo, a mão de obra escrava foi sendo substituída pela dos servos, numa combinação da agricultura com a indústria doméstica como ocupação produtiva auxiliar. Trabalhando arduamente, o homem produzia, junto com sua mulher e filhos, o necessário para subsistência de sua família e para o pagamento dos tributos sob a forma de mercadorias – independentemente de elas serem suficientes ou não para sua própria manutenção.

A Igreja apoiava o sistema justificando a escravidão ou a servidão como uma punição imposta à humanidade pelo pecado do primeiro homem. No Ocidente, a herança judaico-cristã foi permeada pela herança greco-romana: o trabalho relacionava-se à labuta penosa, devendo o homem ganhar o pão com o suor de seu rosto – ideia reforçada por seitas heréticas europeias que consideravam que o trabalho devia ser procurado como penitência para o orgulho da carne (ALBORNOZ, 2002). Somente com a Reforma Protestante, Lutero coloca-o como a base e a chave para a vida, pregando que todo aquele capacitado para o trabalho tinha o dever de fazê-lo, sendo o ócio uma evasão antinatural e perniciosa. O trabalho começa a adquirir conotação positiva, o que é reforçado por Calvino ao postular que Deus quer que todos trabalhem e que os frutos do trabalho sejam reinvestidos para permiti-lo ou estimulá-lo. Weber associou a ética protestante ao que ele chamou de *espírito do capitalismo*, quando o trabalho se tornou um valor em si mesmo e o ócio, o luxo, a perda de tempo e a preguiça passaram a ser condenados. Para os calvinistas, desejar ser pobre soava tão absurdo quanto desejar ser doente, pois a prosperidade era o prêmio de uma vida santa – perspectiva esta que permitiu aos primeiros empresários reverterem o baixo prestígio que tinham,

transformando-os em heróis da nova sociedade que estava se formando (ALBORNOZ, 2002; QUINTANEIRO *et al*, 2003, OHLWEILER, 1985).

Na Europa, entre 1760 e 1780, a invenção da máquina a vapor permitiu a passagem de manufatura para indústria, culminando com a Revolução Industrial, que modificou a configuração do trabalho e fez surgir a classe operária. Os trabalhadores passaram a ser chamados de operários, recebendo alguma pequena remuneração – o salário – em troca de sua mão de obra. O novo sistema propiciou novas formas de exploração, concentrando o lucro na mão dos patrões (GIANOTTI, 2007). A estrutura do trabalho, então modificada, provocou uma ruptura na sociedade e na economia: donos das máquinas de produção e empregados substituíram mestres artesãos e aprendizes; a fábrica tomou o lugar da produção familiar; o salário substituiu o aprendizado do ofício; e a relação do proprietário com o empregado ocupou a do mestre com o aprendiz-artesão (ARENDDT, 2003; BARROS NETO, 2001; DE MASI, 2000, 2003). Era, também, a origem do capitalismo.

A lógica desse período passou a ser: pensadores pensando; detentores dos meios de produção fazendo a produção acontecer; e os demais sendo obrigados a cumprir a ordem de produção. Mas, segundo Lafargue (2003) e Quintaneiro *et al* (2003), as fábricas praticamente encarceravam as massas operárias, já que estas não tinham contato com o exterior e eram mantidas em condições desumanas e de trabalho forçado para homens, mulheres e crianças já a partir de seis anos. A explosão demográfica no ocidente europeu no século XVIII demandou tecnologias de controle populacional e coordenação do contingente para integrá-lo à produção. Foucault (2003, p. 188) analisa que o novo mecanismo de poder se apoiava

mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano. Finalmente, ele se apoia no princípio, que representa uma nova economia do poder, segundo o qual se devem propiciar simultaneamente o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina.

O capitalismo moderno, então fortalecido, não necessitava mais do suporte religioso e o homem capitalista tirava e controlava as habilidades e qualificações do trabalhador, criando neste uma dependência total do trabalho e inculcando-lhe necessidades de consumo. A administração científica de Taylor e o sistema produtivo fordista estruturaram um novo conceito de produção, orientado por normas operacionais no qual “a disciplina se torna o eixo central da qualificação requerida” e com pouca ou nenhuma aceitação do *saber* dos trabalhadores, segundo Ramalho e Santana (2004, p. 15).

Nesse modelo, as gerências têm um papel de destaque “no sentido de controlar o trabalho e garantir que a lógica geral se efetivasse. O aumento do controle gerencial se daria com a correlata diminuição da influência operária sobre os meios e a natureza da produção” (RAMALHO; SANTANA, 2004, p. 21). Assim, com o controle sobre as atividades passando do operário para o capitalista, os trabalhadores se tornaram mais alienados em relação ao processo produtivo. O processo de trabalho capitalista acentuou a segmentação entre sua concepção – trabalho intelectual cabendo à gerência – e sua execução – trabalho manual pertinente ao trabalhador.

A força de trabalho converteu-se, tal qual a ciência, numa mercadoria organizada não pelo desejo de quem a vende, mas pelas necessidades de seus compradores-empregadores, à procura de ampliar o valor de seu capital (BRAVERMAN, 1977). Marx foi quem inicialmente postulou esse antagonismo básico do capitalismo, quando definiu o trabalho coletivo como base do mundo social, com relações de poder entre os capitalistas e os trabalhadores, e o problema da alienação no e do trabalho.

Ramalho e Santana (2004, p. 21) destacam que Braverman ateve-se aos elementos objetivos do trabalho em suas críticas, não discorrendo sobre o fato de a natureza do controle lidar “com aspectos subjetivos do trabalho, ou seja, com processos políticos e ideológicos”, que envolvem conflito, resistência e o consentimento na complexa relação capital/trabalho.

De Masi (2000) destaca que, com essas mudanças, a figura do empresário já não coincidia mais com a do trabalhador e nem a do chefe da família com a do chefe da empresa – nascendo daí a luta de classes. O operário, por sua vez, já não era livre para definir como e quanto queria trabalhar para produzir o que considerava necessário para sua subsistência, pois a escolha era de seu patrão (MARGLIN, 2001). Também é este que controla o tempo de execução das tarefas, visando maximização da produção e do lucro, determinando, inclusive, o tempo de ser do sujeito que trabalha.

Na vida cotidiana, e principalmente no mundo trabalho, tempo e espaço, vetores na noção física de velocidade, tornaram-se as duas categorias mais importantes da vida e reduziram-se de tal forma, que possuí-los passou a ser um luxo. Cada fração do tempo tem de ter aproveitamento total, fazendo-se de cada mínimo instante um momento útil, com rapidez e eficiência máximas. Afinal, “é proibido perder um tempo que é contado por Deus e pago pelos homens” (FOUCAULT, 2003, p. 131).

Ao abordar o tempo de trabalho no plano interno das organizações, Hassard (2001, p. 192) afirmou que o tempo, assim como o indivíduo, “tornou-se uma mercadoria do processo de produção, numa equação crucial, que liga aceleração e acumulação; o tempo pode

ser considerado um valor humano”. “Como a regulação do tempo do trabalho acaba por invadir as demais dimensões de nossa vida, ficamos mais impacientes nas relações pessoais, que dependem do tempo interno e não do tempo das máquinas” (TONELLI, 2006, p. 7). Por extensão, todas as dinâmicas sociais que ocorrem nos espaços públicos e privados são influenciadas.

Diante disso, para a reprodução do capital é necessária uma ação organizada e sistemática de indivíduos e do tempo com objetivos econômicos, ou seja, de trabalho. A disciplina socioeconômica requerida, que “fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2004, p. 119) e que exige a autodisciplina para cumprimento de compromissos sob a pressão do tempo, já apresenta indícios de seus limites e de falibilidade. Os corpos já não manifestam tanta docilidade e dão sinais de reação aos ritmos impostos, seja deliberadamente, como em situações de “operação padrão”, “operação tartaruga” ou “*greve du zele*” (DEJOURS, 2001), seja por manifestações de distúrbios, alterações físicas e/ou psicológicas em diferentes intensidades, que podem comprometer as relações afetivas e sociais ou mesmo levar à morte, como nos casos de síndrome de *burnout*²⁹ (CODO, 2004) e *karoshi*³⁰ (CAUGHT..., 1999). Assim, o trabalho que pode dar a vida também pode enlouquecer (CODO, 2004; DEJOURS, 1992; CLOT, 2006).

Detendo-se na configuração atual do trabalho e em suas implicações para o trabalhador, toma-se como premissa que o trabalho está, em uma perspectiva, fortemente associado ao próprio senso de valor pessoal e utilidade social e, em outra, orientado para o aumento da produtividade do homem ou da máquina. Nesse enfoque, o trabalho ocupa um lugar central na vida das pessoas e nas sociedades industrializadas (ANTUNES, 2002, 2003; ARENDT, 2003; CASTELLS, 2003; CHANLAT, 1996; DE MASI, 2000; RUSSELL, 2002; SENNETT, 2003). Outra corrente aponta para uma desvinculação entre trabalho e renda, com a redução planejada do tempo de trabalho, o que destituiria, também, essa sua centralidade na vida dos indivíduos (BERGSON³¹, 1954 *apud* THIRY-CHERQUES, 2004; GORZ, 2001; HABERMAS, 2003; OFFE; HINRICHS; WIESENTHAL³², 1988 *apud* SILVA, 2002).

²⁹ *Síndrome de Burnout* é um estado de exaustão resultante da tensão entre o conflito do envolvimento e do vínculo do afetivo, por vezes necessários, *versus* distanciamento, requerido por se tratar de uma relação profissional. Os sintomas, além de exaustão física e emocional, são ansiedade, melancolia e baixa autoestima e o comprometimento das relações e da vida. O trabalhador, quando está em casa, pensa no trabalho e, quando está no trabalho, fica ansioso pela volta para casa para sair da sensação de impotência (CODO, 2004, p. 36-38).

³⁰ Doença inicialmente identificada no Japão, que tira do trabalhador a noção de limites no trabalho, levando-o à morte por ataque cardíaco, hemorragia ou derrame cerebral devido ao excesso de trabalho (CAUGHT..., 1999).

³¹ BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 1954.

³² OFFE, K; HINRICHS, K.; WIESENTHAL, H. Time, money, and welfare-state capitalism. In: KEANE, J. (Ed.). *Civil society and the State*. London: Verso, 1988. p. 221-244.

Lembramos que, apesar de o trabalho ser fundamental, Arendt (2003) relaciona-o ao artificialismo da existência humana, não estando necessariamente contido no ciclo vital da espécie, produzindo um mundo artificial de coisas e relacionado à mundanidade.

Pelo aspecto do capital, no novo paradigma de produção enxuta, ágil e flexível, as alternativas direcionam-se para alianças estratégicas entre empresas em rede, visando a viabilizar tecnologias, pesquisas e desenvolvimento, a aumentar competitividade, a construir competências mundiais, a romper barreiras em mercados emergentes e blocos econômicos e a reduzir custos. Para o trabalhador, a evolução das categorias de emprego foi radicalmente afetada, ressurgindo o trabalho autônomo, misto, flexível, que também pode ser *part-time*, temporário, terceirizado, realizado de forma nem sempre regularizada, sob a forma de teletrabalho, de subemprego ou, o que é pior, pode nem existir. O desemprego se tornou ameaça constante – velada ou não – para o empregado, que se vê coagido a tomar atitudes que por vezes não correspondem à sua índole. Os indivíduos ainda passam por uma chantagem do capital ao serem compelidos a autorresponsabilidade pela sua formação profissional continuada e permanentemente atualizada, sob pena de perder sua empregabilidade, mas sem a garantia de ver reconhecida, em termos salariais, sua capacitação³³.

Essas transformações, por sua vez, demandam novos processos de gestão tanto da produção quanto do homem – indivíduo e trabalhador. São mudanças nos aspectos práticos e objetivos do trabalho, que levam à busca de novas políticas que reflitam a interação dos fatores econômicos e políticos da relação capital/trabalho para o homem enquanto elemento essencial da cadeia produtiva. As alternativas – soluções mais paliativas do que efetivas – passam pela aplicação de programas voltados para o envolvimento do trabalhador, através da discussão do desenvolvimento de sua autoestima, e para o reconhecimento e a criação de clima de cooperação, já que, para seu pleno funcionamento e êxito, as novas tecnologias de produção requerem trabalhadores não apenas tecnicamente preparados, mas também confiáveis e interessados (PIMENTA, 1999; GIL, 2001).

A exemplo das organizações, o indivíduo também se vê enredado numa teia de relacionamentos, influências e fluxos de comunicação que demandam respostas imediatas e imediatistas. Busca-se “nas comunicações eletrônicas o senso de comunidade”, perde-se o sentido de vizinhança, e “ninguém se torna testemunha, a longo prazo, da vida de outra pessoa” (SENNETT, 2003, p. 19-21).

³³ Cf. Braverman (1977), Castel (1998), Castells (2003), De Masi (2000, 2003), Micklethwait e Wooldridge (2000), Ohlweiler (1985), Pochmann (2001) e Sennett (2001, 2006).

Segundo Castells (2003), nessa nova sociedade, não se confirmou a polarização da estrutura ocupacional entre mão de obra para serviços mais simples, semiqualficada e especializada. Houve redução do emprego industrial, com migração para o setor de serviços, principalmente os sociais e os relacionados à produção. Surgiram novos cargos na estrutura ocupacional, caracterizada, agora, pela diversidade de perfis profissionais devido ao aumento das profissões mais informacionais e de serviços. Esses administradores, funcionários administrativos, vendedores, profissionais especializados e técnicos são chamados, então, de “proletariado de escritório” (*Ibidem*, p. 294). Thiry-Cherques (2004, p. 163) faz uma analogia desse novo perfil de trabalho com a sociedade do consumo rápido: à medida que “o trabalhador deve se adaptar ao *Macjob*, trabalho de consumo rápido, precário, flexível, intermitente, variável” – este vai se tornando uma mercadoria difícil de ser vendida.

Os grandes períodos de transição são caracterizados por evoluções não só sociais e políticas, mas também tecnológicas, sendo a tecnologia muito mais do que máquinas, equipamentos e computadores, ou seja, *know-how*. Fairclough (2001a) ainda acrescenta que tais evoluções passam, prioritariamente, pela mudança das práticas discursivas e sociais e pela tecnologização do discurso.

A tecnologia tanto cria quanto extingue empregos, além de mudar o perfil de trabalhadores (CABRAL, 1999). Ela não é um fim em si mesma e deveria servir para criar uma vida melhor. Teoricamente agilizaria tarefas e liberaria o homem para outras atividades, mas não foi isso o que ocorreu. Os trabalhadores se libertaram de algumas tarefas, mas foram sufocados pelo excesso de outras que as substituíram e pelas exigências da produtividade. As empresas aumentaram a produtividade, mas o número de empregados permaneceu o mesmo ou foi reduzido³⁴.

Nas últimas décadas, a tecnologia também vem produzindo uma nova realidade comercial: o surgimento de mercados globais, em escala jamais imaginada. A globalização encurtou distâncias e massificou informações, produtos e procedimentos – o que, a princípio, difundiu a pasteurização de hábitos, produção e consumo. Mas no que tange diretamente ao papel do trabalhador, Braverman (1977) não atribui totalmente à “maquinaria” a sua equiparação com os instrumentos do processo produtivo. Independentemente da ausência ou da presença de máquinas operadas individualmente, a tentativa de tratar os próprios trabalhadores como máquinas foi ampliada pelos sucessores de Taylor. Hoje a tecnologia é um instrumento fundamental na mão das gerências ávidas em aumentar a produtividade, que

³⁴ Cf. Castells (2003), Cunha e Todero (2003), Gil (2001), Heloani (2003), Micklethwait e Wooldridge (1998, 2000), Sennett (2001, 2003) e Thiry-Cherques (2004).

alegam que o trabalho não é eliminado, mas deslocado para outras ocupações e atividades. Em relação aos aspectos pessoais, Braverman (1977, p. 28), comentando Marx, atesta que “a tecnologia em vez de simplesmente produzir relações sociais é produzida pelas relações sociais representadas pelo capital”.

Ao traçar o panorama do final do século XX, Antunes (2003) caracteriza a subordinação estrutural do trabalho ao capital em quatro aspectos:

- (a) separação e alienação entre trabalhador e meios de produção;
- (b) imposição dessas condições objetivadas e alienadas sobre os trabalhadores, como um poder separado que exerce o mando sobre eles;
- (c) personificação do capital como um valor egoísta (voltada para o atendimento dos imperativos expansionistas do capital); e
- (d) personificação dos operários como *trabalho*, a fim de estabelecer uma relação de dependência entre aqueles e o capital historicamente dominante (essa personificação reduz a identidade do sujeito desse *trabalho* a suas funções produtivas fragmentárias).

Abordar a questão do trabalho implica, também, em tratar da sua ausência. “O desemprego não é um fenômeno novo na história da civilização” (FERREIRA; REIS; PEREIRA, 2002, p. 224), mas nem por isso deixa de ser preocupante. No início do século XX, por exemplo, Taylor foi acusado de causar desemprego. A quebra da bolsa de Nova York, em 1929, também levou à depressão econômica e aos elevados níveis de desemprego. Atualmente desemprego ou subemprego estão presentes em praticamente todas as nações: principalmente nas “em desenvolvimento”, que também sofrem com o desemprego tecnológico, advindo da substituição de trabalhadores, tanto administrativos quanto operacionais, de baixa remuneração e com pouca ou nenhuma qualificação.

Apesar de quase todos poderem ser atingidos pelo desemprego, alguns fatores, como baixo grau de instrução e pouca ou avançada idade, aumentam a probabilidade dos trabalhadores de engrossarem o rol de desempregados. Quanto à idade, a dificuldade é maior para jovens que recém terminaram os estudos médio ou superior e para velhos (o mercado de trabalho já considera como tal pessoas acima de 40 anos). Escolaridade é proporcional à empregabilidade: quanto menores a instrução e o conhecimento, menor a chance de arranjar emprego, segundo Minarelli (2003), Penschi (2003) e Tadei (2000). Diniz (2004) afirma que as mulheres são as mais prejudicadas com o crescimento do desemprego, pois a taxa entre elas é duas vezes maior do que entre os homens – levando à feminilização da pobreza.

Os impactos do desemprego vão além das questões práticas financeiras. Frankl (2008) compara a situação da pessoa desempregada a de prisioneiros chegando a um campo

de concentração, sem poder prever quando chegaria ao fim essa forma de existência, se é que terminaria. Ele explica que o indivíduo não consegue viver em função de um alvo porque simplesmente sua situação não lhe permite prever o final de uma forma provisória de existência – transpondo para o mercado de trabalho, a situação de desemprego. Pelo mesmo motivo – por estar em uma situação cujo fim é imprevisível e incerto – ele também não consegue existir voltado para o futuro, como uma pessoa normal, pois toda a estrutura de sua vida interior se altera, com sinais de decadência interior e mudança da percepção do tempo.

Numa situação psicológica idêntica [ao do prisioneiro nos campos de concentração] encontra-se, por exemplo, o desempregado; também sua existência se tornou provisória e também ele, de certo modo, não pode viver voltado para o futuro, em função de um alvo nesse futuro. Pesquisas psicológicas sistemáticas junto a mineiros desempregados permitem analisar os efeitos desse modo deformado de existência sobre a percepção do tempo, sobre o tempo interior ou "tempo de vivência", como se o denomina na psicologia.

No campo de concentração era assim: um breve período de tempo, por exemplo um dia, preenchido por incertezas e violências a todo momento, parecia interminável; um período mais longo, entretanto – digamos uma semana – preenchido com a monotonia diária, parecia transcorrer com rapidez incrível (FRANKL, 2008, p. 94).

Podemos fazer uma transposição dessa questão do desemprego para a própria situação de instabilidade do empregado, frente às novas configurações que se aproximam cada vez mais de estados continuamente provisórios e de alvos etéreos a serem atingidos. A pós-modernidade implantou a falta de segurança e de estabilidade no campo do trabalho. As organizações se apropriaram do novo discurso, defendendo o fim do trabalho com características de pleno-emprego, carteira assinada, garantia de ascensão social, estabilidade de direitos, indicando que o trabalho depende de fatores que não podem ser controlados, como mercado, saúde financeira, competitividade global e local, humor de grandes investidores e acionistas. Bendassoli (2007, p. 18) afirma que “ser pós-moderno em matéria de trabalho é saber combinar apego e compromisso tênues com a facilidade de realizar o luto pela ruptura do vínculo com a empresa. O vínculo depende de uma ‘cola’ tão incerta quanto desempenho, resultados e facilidade de relacionamento”. Ele explica que o enfraquecimento deste vínculo e do próprio trabalho deve-se, por um lado, ao enfraquecimento institucional devido à exigência de produtividade dos agentes econômicos e, por outro, ao também enfraquecimento da moderna relação entre identidade da pessoa e o trabalho por ela realizado, ou seja, o “enfraquecimento do papel do trabalho na construção da subjetividade” (*Ibidem*, p. 19).

O trabalho é tratado como uma *commodity* submetida ao mercado, cuja lógica não se pode controlar. Em seu cerne, o trabalho gera ambiguidades e dilemas quanto à individualidade, identidade e expectativa do próprio trabalhador, fazendo com que este espere daquele mais do que é possível ser oferecido. Dentre outras consequências, há um número

crescente de indivíduos sobrecarregados e “culpados pelo tempo correspondente que não é dedicado à família ou à vida pessoal. [Eles] vivem uma vida que percebem ser de outra pessoa ou como uma resposta automática, mecânica, a forças e pressões de que nem se dão conta por completo” (BENDASSOLI, 2007, p. 296). Essa ausência de percepção do exercício desse poder sobre si aumenta a força e a autoridade de tais aparelhos ideológicos, como citados anteriormente. Então, a instância ideal na qual todos devem se espelhar, com sucesso e autorrealização a todo custo, transforma tal sucesso “numa difícil missão para o indivíduo pequeno-burguês” (*Ibidem*, p. 296). O autor ressalta que o conceito de “eu reflexivo”, de Giddens (2002), encaixa-se bem nesse indivíduo que tem sua ação individual sem assistência, demandando sua dimensão ativa, independente e solitária, de um *eu* que encontra seu próprio caminho em meio à dúvida, à incerteza e ao risco, mas um caminho de libertação e individualização, no qual só pode recorrer, com certeza, a si próprio. Sua rede pessoal – quando existe – pode ajudar, mas não necessariamente garantir algo.

Esse é um panorama geral do trabalho nas sociedades ocidentais, que se aplica à realidade do mercado de trabalho brasileiro e cuja importância pode ser sintetizada na declaração de Castel (1998, p. 598): “o trabalho continua sendo uma referência não só economicamente, mas também psicologicamente, culturalmente e simbolicamente dominante, como provam as reações dos que não o tem”.

Diante das pressões psicológicas da sociedade atual, torna-se fácil atribuir uma imagem negativa ao trabalho, que assimila esta conotação de fardo e sofrimento. Entretanto, embora minoritariamente, também se fala de certo prazer, realização e genuína vontade de se trabalhar. Sennett (2001, p. 23) lembra que “tornou-se um reflexo quase automático da imaginação histórica atual concentrar a atenção nas doenças da sociedade moderna, e não em seus pontos positivos”. A concepção do prazer no trabalho é pouco explorada na literatura. Quando é mencionada está principalmente inserida em um paradigma futuro de equilíbrio e/ou integração entre diversas esferas da vida. De Masi (2000, 2003) menciona o *ócio criativo* como articulação para o exercício simultâneo do trabalho, do aprendizado e do lazer. Dalai-Lama (2004), Lafargue (2003), Lazear (2004), Russell (2002) e Tittoni (1994) também assinalam possibilidades futuras de um novo modelo.

Em pesquisa sobre o significado do trabalho realizada em 2004 intitulada *Do sacrifício ao sacro ofício* (LIMA, 2005), ficou clara a predominância quase que total da visão do trabalho como provedor, como enobrecedor, como obrigação e como sacrifício. Nas poucas vezes em que surgiu como opção, prazer e sacro ofício estava relacionado a uma entrega total à atividade denominada trabalho, diferenciando-o do lazer apenas pelo

compromisso com algo ou alguém. Essa prática fica clara na declaração de uma terapêutica holística entrevistada na referida pesquisa, que apresentou sua visão peculiar ao ser perguntada: Há diferença entre as atividades de trabalho e lazer?

Sim... por causa da jornada, do compromisso com as pessoas. Isso é medido no tempo linear³⁵. O trabalho tem esse compromisso com o outro, tem de ter planejamento. Mas trabalho para mim vem de uma forma mais leve. Depois que ele acaba, volto para mim. O trabalho é muito prazeroso, mas no intervalo entre um e outro, tiro um tempo para mim, nesse tempo circular, onde acordo na hora de acordar, como na hora em que o corpo quer comer. O mercantilismo oprime: não se tem tempo livre, tudo é imposto. Esse tempo linear afasta o homem de si próprio. Aí vem a insatisfação com o trabalho, e ele joga a culpa no trabalho; aí sai do trabalho sagrado, desconecta-se da Grande Força que rege tudo. Neste trabalho sagrado, você lida com o inesperado e o inusitado o tempo todo, pois você está a serviço do que está fazendo, a serviço do Maior (LIMA, 2005, p. 121).

Essa visão coaduna com a do Dalai Lama (2004, p. 222-223) ao dizer que tudo é interligado e interdependente: “se você apreciar a natureza interligada de todos os aspectos de sua vida, vai entender como vários fatores (como seus valores, atitudes e estado emocional) podem contribuir para sua sensação de realização no trabalho e para sua satisfação e felicidade na vida”. O sociólogo De Masi (2000, p. 148) também ressalta essa integração:

Aquele que é mestre na arte de viver faz pouca distinção entre seu trabalho e o seu tempo livre, entre a sua mente e o seu corpo, entre a sua educação e a sua recreação, entre o seu amor e a sua religião. Distingue uma coisa da outra com dificuldade. Almeja, simplesmente, a excelência em qualquer coisa que faça, deixando aos demais a tarefa de decidir se está trabalhando ou se divertindo. Ele acredita que está sempre fazendo as duas coisas ao mesmo tempo.

Os resultados da pesquisa de Lima (2005) sugeriram, ainda, que a interpretação do significado do trabalho se baseia em vários aspectos: centralidade do trabalho na vida do sujeito, integração do sujeito com o trabalho, interferência mútua das diversas esferas da vida e, principalmente, em duas dimensões:

- a da materialidade (diretamente ligada às condições objetivas de efetivação do trabalho e que se modifica em função da situação, podendo variar ao longo de um dia); e
- a do valor (relacionada à percepção subjetiva e que transcende um determinado momento vivido e remete a uma compreensão ao longo de um processo maior, que é a vida).

É importante ressaltar que o significado do trabalho pode mudar ao longo da vida do sujeito em seu aspecto material, já que este é um reflexo de como são percebidas as condições exteriores e ambientais nas quais o trabalho se dá (LIMA, 2005). A dimensão do valor que se atribui ao trabalho pode ou não mudar em função do amadurecimento pessoal, que faz com que o sujeito modifique sua percepção das esferas que compõem sua vida e que influencia prioridades e valores.

³⁵ Para a terapeuta, o tempo linear é o regido pelo relógio criado pelo homem e está em oposição ao tempo circular, que corresponde ao ciclo circadiano (de *circa diem*, o ciclo de um dia) e é comandado pelo relógio biológico, ou seja, pelas necessidades físicas do indivíduo.

Outro aspecto primordial quando se remete ao significado do trabalho é identificar a motivação que serve como base para a fixação do indivíduo ao fenômeno do trabalho. Uma das pesquisas mais amplas e atualizadas sobre esse tema foi realizada pela equipe do *Meaning of Working International Research Team* (MOW, 2003), que tem representantes em mais de 20 países, inclusive no Brasil. Dentre vários aspectos investigados, um deles corresponde aos resultados ou produtos do trabalho aos quais se dá valor, o que equivale a responder a questão: por que o indivíduo trabalha? A definição sobre o que é valorizado pelo indivíduo é o que o torna mais ou menos satisfeito com sua ocupação ou o que torna uma situação de trabalho mais atrativa do que outra. Isso envolve as seguintes funções:

- (a) de lhe permitir obtenção de *status* e prestígio;
- (b) econômica (rendimentos por ele considerados necessários);
- (c) de mantê-lo ocupado (em atividade);
- (d) de contato social (permitir-lhe estabelecimento de relações interpessoais);
- (e) de se sentir útil à sociedade; e
- (f) a autoexpressiva ou intrínseca (o trabalho permitindo-lhe a autorrealização).

Lima (2005), com base nos resultados obtidos em sua pesquisa, adequou-as à realidade observada, redefinindo as funções nos seguintes grupos:

- (a) de lhe permitir obtenção de *status*, prestígio e aceitação social;
- (b) financeira (sobrevivência, sustento, atendimento a demandas consumistas);
- (c) de mantê-lo ocupado (em atividade);
- (d) de contato social (permitir-lhe estabelecimento de relações interpessoais);
- (e) de se sentir útil à sociedade e de ser por isso reconhecido;
- (f) a autoexpressiva ou intrínseca (autoconhecimento, aumento de autoestima, crescimento pessoal, autorrealização);
- (g) aborrecimento, obrigação; e
- (h) sublimação.

Deixando o aspecto subjetivo do significado do trabalho, no relato coletivo, a voz dos trabalhadores passa por um filtro. Mais do que isso, os relatos históricos dão margem ao entendimento de que as conquistas em termos de benefícios tenham vindo de graça, devido à benevolência de governantes – o que, segundo Gianotti (2007), não corresponde à realidade, mas reforça uma característica do trabalhador brasileiro de alienação e passividade, utilizada pela burguesia para manter sua dominação. A história do trabalho, então, geralmente é contada pelo ponto de vista dominante:

Nas escolas se estuda história, é evidente. [...] Mas há poucos livros que destaquem, dentro da História Geral, a história da classe trabalhadora. Fala-se de nomes e mais nomes de presidentes, ministros, generais, reis e rainhas. Fala-se dos grandes empresários, dos coronéis de antigamente ou dos capitães de indústria. Do “rei da soja”, do “rei do gado”, rei disso, rei daquilo. [...] Só não se fala dos trabalhadores. Fala-se dos que criaram seus reinos, seus impérios. [...] Quando se fala de uma ponte, logo se acrescenta: “a ponte que fulano de tal fez”. Este fulano sempre é ou o prefeito da cidade, ou o engenheiro que a projetou. Os quatro ou cinco mil trabalhadores que a construíram, de fato, não existem. Ninguém fala deles. (GIANOTTI, 2007, p. 17).

A seguir, trazemos um pouco da história do mercado de trabalho brasileiro que culmina nesse cenário.

2.2 Trabalho, trabalhador e realidade brasileira a partir do século XX - pano de fundo para a análise da música

Do descobrimento até os primeiros anos do século XX, o mundo rural preponderou sobre o urbano no Brasil. Baseado em fazendas de monoculturas escravistas, o trabalho – na sua maioria escravo – não tinha qualquer regulamentação ou documentação e sua remuneração era feita através do escambo de mercadorias ou em troca de moradia e alimentação para subsistência. Cardoso (2010, p. 66) afirma que a imagem do trabalho e do trabalhador consolidada ao longo da escravidão “fez-se da sobreposição de diferentes hierarquias sociais: de cor, religiosa, de status social associado à propriedade, de dominação material e simbólica, numa mescla de sentidos que apontavam todos para o mesmo conceito: o de degradação do trabalho manual”. Ele ainda sugere que “a escravidão deixou marcas muito profundas no imaginário e nas práticas sociais posteriores, operando como uma espécie de lastro, do qual as gerações sucessivas tiveram grande dificuldade de se livrar” (*Ibidem*, p. 50). Em torno disso, a ética do trabalho que foi construída é a do trabalho degradado, com uma imagem depreciativa do povo, indiferença moral das elites em relação às carências da maioria e uma hierarquia social rígida entremeada por enormes desigualdades.

A partir do final do século XVIII e principalmente com a derrocada da Monarquia e a implantação da República no século seguinte – fato estreitamente correlacionado à luta abolicionista e ao militarismo – é que lenta e regionalizadamente iniciou-se a primeira fase de industrialização brasileira a partir de São Paulo. O trabalhador passou a ter definição de tarefas e remuneração monetária. No campo, a mão de obra não especializada compunha-se de trabalhadores urbanos ou de escravos livres, enquanto que tarefas especializadas ou

semiespecializadas eram feitas por imigrantes europeus. Mas na cidade, a mão de obra era precária por falta de formação adequada.

O período até a década de 1920 se caracterizou pelo liberalismo hegemônico com pouca participação do Estado, que se limitava às funções de regulação, controle monetário e arrecadatório, além de desempenho de funções marginais na economia através das empresas públicas, segundo Pochmann (2001). Em 1900, a classe operária contava com cerca de 85 mil operários, chegando a 200 mil em 1920 e a 275 mil em 1930 (GIANOTTI, 2007). Mas Cardoso (2010) destaca que, em São Paulo, o censo de 1893 encontrou 79% de estrangeiros entre os operários e 86% entre os artesãos, produzindo o que os paulistas denominaram “europeização” da forma de trabalho. O excesso de oferta de força de trabalho permitia aos empregadores darem preferência ao trabalhador imigrante, branco, europeu e civilizado, em detrimento da força de trabalho nacional composta prioritariamente por negros e mulatos. Dentre os não brancos, metade trabalhava em serviços domésticos “sob as vistas de um patrão (ou patroa) bastante próximo” (CARDOSO, 2010, p. 195). A situação tornava-se ainda mais crítica porque não eram gerados postos de trabalho suficientes para acolher a massa de imigrantes e a maioria dos ex-escravos permanecia em ocupações precárias ou sem ocupação.

Mas a rotina insuportável fez com que os operários começassem a se organizar para difundir ideias, politizar sua classe e organizar movimentos grevistas. Em 1917, segundo Dias (1977), houve a primeira grande greve brasileira em São Paulo, parando a cidade, causando apreensão, pânico e marcando o choque entre o operariado, liderado pelo movimento anarquista, e o Estado oligárquico repressor. As reivindicações concretas se baseavam em maiores salários e melhores condições de trabalho. Mesmo não obtendo grande êxito, as greves abriram espaço para debates operários, movimentos sindicais, avanço dos ideais socialistas e para a base do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado em 1922. Esses ideais foram reforçados no meio operário com a assunção ao poder de Lênin, na Rússia em 1917, após a Revolução Bolchevista, estimulando a difusão do marxismo pelo mundo.

O processo de industrialização se intensificou após a Primeira Grande Guerra (1914-1918). Consolidou-se depois da crise mundial de 1929 e a partir do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), no qual foi criado o Ministério do Trabalho (em 1930) e instituída a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) (em 1943), cujo ícone era a carteira de trabalho. Se no mundo a luta pela redução da jornada de trabalho já vinha desde o século XIX (os trabalhadores de minas na Grã Bretanha conseguiram conquistar o direito da jornada de 8 horas diárias em 1808), no Brasil foi somente em 1933 que o trabalhador urbano conseguiu que Vargas decretasse tal jornada como limite, o que, entretanto, não chegou aos

trabalhadores do campo (GIANOTTI, 2007). Também passaram a fazer parte da vida do trabalhador o salário mínimo, a jornada de trabalho delimitada, as férias, a aposentadoria e, na década de 60, o décimo terceiro salário, o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e as licenças especiais (maternidade, casamento, paternidade). No período de Estado Novo, o trabalho urbano regulamentado se expandiu, desestimulando a permanência no meio rural ³⁶.

Podemos dizer que a legislação trabalhista dos anos 1930 foi o resultado de quarenta anos de lutas da classe operária brasileira. Também, foi fruto dos 200 anos de greves, manifestações, barricadas, levantes e revoluções da classe operária mundial. (GIANOTTI, 2007, p. 135).

Com a Revolução de 1930, o Estado passou a intervir na economia visando à expansão industrial. Getúlio Vargas passou a governar através de decretos-leis, depois de fechar o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas, configurando um governo autoritário e centralizador. A questão social foi tomada como política, com interferências do governo nos sindicatos. Depois da Revolução Constitucionalista de 1932, foi promulgada a Constituição de 1934, que não resistiu por muito tempo em função das ideologias totalitárias e ditatoriais que se ampliavam na Europa. No Brasil, duas correntes antagônicas se formaram: a Aliança Nacional Renovadora (ANL), contra o nazi-facismo e defensora de interesses populares, e a Ação Integralista Brasileira (AIB), nacionalista, antiliberal, com o lema “Deus, Pátria e Família”. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a partir de 1939, fica responsável pela propaganda política governamental, destacando o lado populista de Getúlio Vargas, e acentua o controle através da censura. Nesse período, segundo Caldas (2010, p. 49) “o combate ao homem alijado da produção, ao camelô, à prostituição, ao menor abandonado era de uma violência até então inusitada. Em nome da ‘grandeza do Brasil’, da ‘austeridade’ e da ‘honra’, os desempregados e subempregados eram reprimidos física e moralmente”.

As mudanças ocorridas na década de 30 reforçaram o papel da burguesia industrial e, a partir de 1935, essa classe percebeu que seria melhor ganhar os trabalhadores pela cooptação, tentando sua colaboração. Tanto que “o discurso dominante da época pregava: ‘Harmonia entre Capital e Trabalho’” – não deixando mais espaços para conflitos ou greves por parte dos trabalhadores (GIANOTTI, 2007, p. 117). No período seguinte, o do Estado Novo (1937-1945), o governo manteve sua política de incentivo à indústria, a

³⁶ Segundo Camarano e Abramovay (1999, p. 11) “não existe critério universalmente válido para a delimitação das fronteiras entre o rural e o urbano”, variando em cada país. No Brasil, o critério tem natureza mais administrativa do que geográfica ou econômica, valendo o que o poder público municipal considera. Esses autores mencionam a definição do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que considera que a situação rural “abrange a população e os domicílios recenseados em toda a área situada fora dos limites urbanos, inclusive os aglomerados rurais de extensão urbana, os povoados e os núcleos”, o que contribui para que a contagem populacional rural seja subestimada.

substituição das importações e a valorização do trabalho. “Os trabalhadores agradeciam os ‘benefícios’ recebidos e os empresários eram gratos pela forte expansão industrial, três vezes superior, em dez anos, à que havia ocorrido nos cinquenta anos anteriores” (*Ibidem*, p. 129). O que não se pode deixar de mencionar é que também foi feita maciça propaganda positiva do Governo Vargas através dos meios de comunicação, além de discursos direcionados para as massas e grandes festas em estádios de futebol.

A partir do término da Segunda Guerra Mundial em 1945, “há um significativo movimento de pressão social pela redemocratização das instituições políticas” (POCHMANN, 2001, p. 150), sustentado pela atuação sindical grevista, com a reivindicação de um padrão democrático de relações de trabalho, com contratação coletiva e mecanismos de representação de interesses. Vargas convocou eleições presidenciais, mas é destituído do poder no mesmo ano. A Constituição de 1946 democratizou a estrutura política brasileira, mas não alterou a estrutura sindical nem abordou a Reforma Agrária. Nesse ano houve inúmeras greves e, com o rompimento de relações com a URSS – depois do início da Guerra Fria –, a cruzada antigrevista se tornou violenta, com intervenção nos sindicatos e repressão política.

Entre 1930 e 1955, as ações promovidas pelo Estado visaram a sua própria constituição e administração, bem como a regulação das atividades econômicas e sociais através da criação de empresas públicas e agências reguladoras. Candidato pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Vargas foi reeleito em 1950. Logo após sua posse, os trabalhadores cobraram a promessa de campanha de aumentar em 100% o salário mínimo que estava congelado desde sua implantação em 1942. Nos anos subsequentes, as greves se intensificaram. Em 1953, o governo populista (que mantinha a sociedade dividida, estruturada em classes e os trabalhadores dominados e explorados) continuava garantindo alguns direitos aos trabalhadores, mas defendia uma política industrial que concentrava as riquezas na burguesia (GIANOTTI, 2007). A questão trabalhista e populista de Vargas ficava evidente nos seus comícios e discursos, que começavam com a famosa convocação aos *Trabalhadores do Brasil!* Em 1954, Getúlio Vargas se suicidou em um momento político contraditório, cabendo ao vice Café Filho governar provisoriamente.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, iniciado em 1956, modificou-se o padrão de intervenção estatal e houve uma nova articulação com o capital privado nacional e internacional em nome do nacional desenvolvimentismo. A industrialização foi comandada pelo Estado, a fim de ocupar as lacunas do setor privado. JK lançou o Plano Nacional de Desenvolvimento (Plano de Metas), que envolveu o progresso acelerado de fontes de energia, transportes, alimentação, indústria de base, educação e a construção da nova capital do País.

Pela ousadia, esse Plano de Metas teve como lema “cinquenta anos em cinco”. A classe operária mudou seu perfil, em um clima de politização crescente, com reivindicações contra as péssimas condições de trabalho e o alto custo de vida. (GIANOTTI, 2007). É nessa década, também, que se intensifica a entrada da mulher no mercado de trabalho formal, porém se consolidando somente a partir dos anos 70. Em 1960, embora representassem metade da população, constituíam apenas 18% da população economicamente ativa (CARDOSO, 2010).

Os anos 50 foram considerados como “anos dourados”, marcados pela difusão do “sonho americano” pelo mundo ocidental e pelo rock, enquanto no Brasil destacou-se o rígido moralismo. Logo no início da década, em setembro de 1950, a TV Tupi iniciou as suas transmissões, sendo a primeira emissora de TV brasileira e abrindo uma nova alternativa de comunicação e integração do país através da mídia.

A partir de 1959 a economia brasileira começou a estancar, gerando inflação e mais desemprego. Os sindicatos, liderados por comunistas, propuseram reformas estruturais da sociedade e as greves passaram a ser por motivos econômicos e políticos (GIANOTTI, 2007). Pode-se identificar, nos anos 1960, uma crise no modelo de desenvolvimento e dois movimentos distintos: na primeira metade da década, os movimentos de vanguarda e o idealismo político, com Janio Quadros assumindo e sendo substituído por João Goulart; e nos anos seguintes, o clima se tornando tenso, com enfrentamentos de trabalhadores, lutas de movimento operário e acirramento de disputas políticas, prenunciando o golpe que aconteceria em 64.

Esse golpe foi motivado por questões nacionais da burguesia brasileira que queria retomar as rédeas do crescimento econômico, o que estava diretamente ligado ao interesse do capital internacional, principalmente dos Estados Unidos. Se o mundo estava dividido em dois blocos, os EUA queriam garantir seus interesses, com liberdade para entrada de capital no Brasil e com a contrapartida de livre remessa de lucros.

O Golpe Militar trouxe, então, uma nova era de ditadura, com acirrada censura e repressão à classe operária. A greve passou a ser considerada crime contra o Estado, os sindicatos deveriam excluir quaisquer vestígios de comunismo, as centrais de trabalhadores foram destruídas, tendo seus líderes presos, torturados ou desaparecidos, e reiniciou-se o arrocho salarial para suprir a acumulação capitalista. Para Giannotti (2007, p. 181), “o governo formulou as diretrizes da política sindical, que visavam acabar com a participação da classe operária nas decisões políticas do país”.

Dentre diversos mecanismos para garantir o comando ditatorial nos “anos de chumbo”, o governo criou os Atos Institucionais (AI), utilizou amplamente decretos-leis,

criou o Serviço Nacional de Informações (SNI), implantou oficialmente a censura após o AI-5 em dezembro de 1968, fechou partidos políticos (implantando o bipartidarismo com Arena e MDB), terminou com eleições diretas, cassou mandatos indesejáveis, reprimiu intensamente os intelectuais de esquerda, atacou universidades, teatros, professores e combateu movimentos estudantis. Para Pochmann (2001, p. 152), a ditadura “impôs o fim das organizações paralelas, intervindo em sindicatos combativos e prendendo lideranças sindicais expressivas, como forma autoritária de reenquadrar a ação sindical ao marco da legislação trabalhista vigente”.

Foi também a partir da década de 60 – e até os anos 80 – que houve um grande êxodo rural mundial, sendo o Brasil um dos casos mais intensos desta migração do norte e nordeste para o “Sul Maravilha”. Segundo Camarano e Abramovay (1999), o ápice da população rural brasileira foi atingido em 1970, com 41 milhões de habitantes no campo, correspondendo a 44% do total de brasileiros, declinando em números relativos e absolutos, chegando a 33,8 milhões, 22% da população, em 1996. O êxodo rural entre 1960 e 1980 alcançou 27 milhões de brasileiros, com o declínio das taxas de migração nos anos 90. O fluxo migratório foi predominantemente masculino somente nos anos 60, sendo que nas décadas posteriores houve uma sobremigração feminina em tais fluxos, levando a uma crescente masculinização do meio rural brasileiro.

A década de 70 foi marcada por contrastes. Em seus primeiros anos, de apogeu da ditadura, houve crescimento econômico, explosão demográfica principalmente nos grandes centros urbanos do país e investimentos estatais em setores relacionados à infraestrutura, com grandes obras na construção civil, acabadas ou não. O Estado assegurou o desenvolvimento e destacou a ideologia de segurança nacional. A euforia teve como contribuição inicial a conquista brasileira do tricampeonato da copa do mundo em 1970, para “encantar” os “noventa milhões” de brasileiros em ação. Em 1974, o General Ernesto Geisel sucedeu Emílio Garrastazu Médici na presidência do País e iniciou paulatinamente a abertura política apesar da resistência de militares mais radicais. O crescimento econômico aumentava a concentração de renda, o povo empobrecia, as favelas cresciam e os níveis de desigualdade passaram a ser um dos maiores do mundo, segundo Giannotti (2007). O sindicalismo, que já tinha deixado de ter como pauta a luta dos trabalhadores, passou a ser uma prestação de serviços de concessão de bolsas de estudo, convênios de assistência médica, assistência jurídica, recreação em colônias de férias etc.

Assim, o contraponto da “década do milagre brasileiro” foi o aumento exponencial da dívida externa em razão do endividamento para a realização das obras e o declínio do regime militar. A resistência à ditadura foi protagonizada por intelectuais, artistas,

estudantes e operários, levando a um dos mais violentos períodos da história brasileira devido a perseguições, torturas, censura, falta de liberdade e exílio. Os sindicatos tentaram se reorganizar e 1978 foi marcado pela retomada das greves, nascendo, ali, a liderança de Luiz Inácio da Silva, o Lula, eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo em São Paulo. O General João Baptista Figueiredo assumiu em 1979, dando continuidade ao processo de abertura e reprimindo as greves com policiais nas ruas. Essas se tornaram gerais, de diversas categorias e com longa duração. Os “anos de chumbo” foram marcados, então, pelo renascimento do movimento sindical, pela forte presença da igreja católica na sociedade e pelos movimentos populares nas metrópoles.

A partir de 1980, com a redemocratização, intensificaram-se greves e negociações coletivas com a maior presença dos sindicatos. A Constituição de 1988 alterou algumas formas de ação deles, autorizou a criação de novos sindicatos independente de permissão do Estado, dando liberdade de filiação e de contribuição confederativa, porém mantendo o imposto sindical. O capitalismo que se fortalecera durante a ditadura teve como uma de suas metas a industrialização do campo. Por um lado, criando a agroindústria, concentrou as terras nas mãos de poucos e com investimentos estrangeiros. Por outro, milhões de camponeses foram expulsos do campo, tornando-se sem-terra ou favelados (GIANNOTTI, 2007). O desemprego rural e urbano se generalizou, a inflação chegou a 250% ao ano em 1983 e foram implantados planos econômicos tentando retomar as rédeas da economia brasileira. Também foi extinto o bipartidarismo, numa abertura dita lenta, gradual e segura. No meio da década, o povo foi às ruas clamando pelas “Diretas Já”. Tancredo Neves foi eleito pelo Colégio Eleitoral, mas morreu, assumindo José Sarney. Esta década foi considerada como a “década perdida” no Brasil, enquanto que o mundo passava da era industrial para a informacional e para o neoliberalismo com Margaret Thatcher e Reagan.

A década de 1990 foi marcada pelo fim da Guerra Fria, intensificação da democracia, da globalização e do capitalismo. No Brasil foi um período de pequeno crescimento econômico e de poucos avanços. As altas taxas de juros dificultaram o desenvolvimento da produção e a geração de novos empregos, aumentando o desemprego, a precarização das condições de trabalho, a violência urbana e diminuindo o rendimento médio dos trabalhadores. Foi também a década de privatizações de empresas estatais e de desregulamentação principalmente dos setores de telecomunicações e de energia, buscando competitividade e maior participação de grupos organizados da sociedade, dentro do conceito de Estado Mínimo, privilegiando “a promoção da integração do sistema produtivo nacional à economia mundial”, segundo Pochmann (2001, p. 23).

No início dos anos 90 houve o confisco de poupanças pelo governo Collor de Melo, seguido de seu *impeachment*, assumindo Itamar Franco, que trouxe o início da estabilidade econômica, com posterior eleição de Fernando Henrique Cardoso. No trabalho, o ritmo parece ter sido acelerado. Segundo Wood Jr. (2007, p. 14), os passos ficaram mais rápidos e os dias mais curtos, pois a reestruturação das organizações (privatizações, aquisições e fusões, reestruturações, terceirizações e enxugamentos) “concentraram tarefas e responsabilidades nos ‘sobreviventes’. Estes responderam com mais intensidade de trabalho e mais horas de trabalho: entram mais cedo, almoçam (quando almoçam) mais rápido e saem mais tarde. Faltou-lhes, porém, em grande medida, reinventar a forma de trabalhar”. Ele ainda complementa que nessa época o trabalho que sobrou soma perversão e neurose e, quando não é feito com obsessão, é executado com desprezo.

Segundo Pochmann (2001, p. 147), nos anos 1990,

o mercado de trabalho registrou uma intensa piora em seu desempenho [...] as características gerais de funcionamento das relações de trabalho permanecem ainda fundadas no padrão de representação de interesses, nas funções típicas de organização, financiamento e funcionamento das entidades sindicais (patronal e laboral) e nas regras de administração dos conflitos trabalhistas (negociação coletiva, greve e intervenção da Justiça do Trabalho).

O final do século XX foi marcado pelo que foi considerada a terceira revolução industrial. Se na primeira houve a adoção da máquina a vapor e na segunda foram incorporados na produção a eletricidade, o aço e o petróleo, essa “revolução” é a da informática, com ampla automatização e disseminação da microeletrônica, mudando novamente a produção e seu gerenciamento. Segundo Paulino (2004, p. 61), “o sistema produtivo deixou de entender a mão de obra como objeto puramente instrumental e passou a desenvolver estratégias para incorporar o saber profissional de cada trabalhador (braçal ou intelectual) a seus objetivos de lucro”. Na busca de melhoria,

os modelos japoneses de controle de qualidade e produção têm o centro discursivo-ideológico das reformas implantadas na gestão de pessoas e, portanto, na organização da produção. Enaltecer a capacidade do trabalhador e disponibilizar o conhecimento sobre o trabalho que realiza em função das metas da empresa é a estratégia que orienta os discursos da gestão de pessoas, a organização dos fluxos de mercadorias e matérias primas, bem como todas as operações comunicacionais relativas à corporação (*Ibidem*, p. 62).

Assim, o saber profissional do trabalhador deveria ser engajado à produção, assimilado e disseminado pela empresa. O trabalhador é incentivado a ser responsável pela melhoria do seu trabalho e as palavras de ordem são gestão participativa e competitividade. Mas outro aspecto é trazido por Wood Jr. (2007), que afirma que no Brasil o trabalho é mal feito e feito mal, primeiro porque o resultado não atende à expectativa e segundo porque a

qualidade é relativamente baixa devido à falta de tecnologia, design e sofisticação, ao desperdício de material, à utilização de mão de obra desnecessária, além de ser mal planejado e mal controlado.

Cardoso (2010) aponta uma característica importante no mercado de trabalho brasileiro nessa época: a consolidação da feminilização tanto do emprego quanto do desemprego. Em 1990, cerca de 20% das jovens de 18 anos ou mais estavam desempregadas. Até 1991, a maioria das mulheres – diferentemente dos homens – ainda migrava da escola para a inatividade e/ou para a construção de família e não para a força de trabalho ou para o próprio trabalho. Em 2000, 61% das mulheres estavam na força de trabalho, incluindo as empregadas e desempregadas.

Nos anos 2000, o neoliberalismo perdeu força no mundo, a economia passou por um período inicial de prosperidade até a crise financeira de 2007, desencadeada nos Estados Unidos. No Brasil, a esquerda política chegou ao poder através do metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva, que foi reeleito em 2006. Tornaram-se públicos diversos casos de corrupção e falcaturas, a política social se tornou eminentemente assistencialista, teoricamente privilegiando os trabalhadores de baixa renda. A internet passou a ser um dos principais veículos de comunicação, inclusive de massa, modificando hábitos em praticamente todas as esferas da vida. As tendências de globalização, informatização e flexibilidade trabalhista do final do século anterior se intensificaram neste início de século XXI.

Enfim, esse é o contexto histórico e atual no qual estão inseridas as canções cujas letras abordam temas relacionados ao trabalho e ao trabalhador. Junto com a base teórica sobre música apresentada no próximo capítulo, compõem as informações que servem como fundamentação para as análises dessa pesquisa.

CAPÍTULO 3 – MÚSICA

Este capítulo aborda o referencial sobre música e organiza-se na seguinte sequência: conceitos básicos sobre letra, canção e música; história e ideologia da música popular no Brasil; a presença do trabalho e do não trabalho na música; música como cultura, consumo e hegemonia; e o estado da arte dos estudos sobre música em semiótica, ACD e GSF.

3.1 Letra, canção e música

Ao focarmos especificamente a música, partimos das definições do Dicionário Musical Brasileiro (ANDRADE, 1989): *música* é uma manifestação humana que organiza sons e ruídos desintelectualizados no tempo, é uma peça ou obra musical; *canto* é o ato de emitir sons com o órgão vocal e *canção* é uma composição em versos. Ampliando esse escopo objetivo, há definições de música, como a de Neidhart (*apud* HARNOCOURT 1982, p. 152), que incluem aspectos subjetivos, poéticos e passionais: “o objetivo final da música é simplesmente, através de sons e ritmos, suscitar todas as paixões tão bem quanto o melhor dos oradores”. Considerando que, “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (TATIT, 2004, p. 41) incorporando elementos não verbais, inicialmente optamos por fazer o percurso da fala à canção.

Através “da linguagem oral cotidiana veiculamos um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações [...] mas convocamos as melodias entoativas³⁷ apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal” (*Ibidem*, p. 42). Algumas regras de condução melódica das frases indicam que são afirmativas, interrogativas, suspensivas etc., mas sem arranjos especiais, já que ocorrem naturalmente e são descartadas tão logo a mensagem seja transmitida. Mas quando a linguagem oral cotidiana se transforma em canção,

a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em ‘formas musicais’, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes (TATIT, 2004, p. 42).

³⁷ Em música, segundo o Dicionário Aulete (2010), entoar é “pôr (trecho musical) no tom certo; emití-lo de acordo com todas as suas indicações: tom, andamento, ornamentos, dinâmica etc.” (Nota nossa).

A fala faz parte do mesmo campo sonoro no qual atuam a gramática musical. A presença da fala “é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção”, segundo Tatit (1997, p. 102). Ele destaca que “se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no ‘fundo’ da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto” (*Ibidem*, p. 102).

Embora as letras de canções sejam associadas frequentemente à prática poética não musical, ambas têm origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais. Por vezes, o ponto de partida de uma letra está em uma obra literária, sendo que “em alguns casos o material literário é bastante filtrado, [mas] em outros ele aparece de forma cristalina” (PERRONE, 1988, p. 153)³⁸. Outras vezes, está em elementos da realidade ou da imaginação do letrista. É importante reconhecer que existem diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical, principalmente a adequação deste às características melódicas para uma entoação harmoniosa. Segundo Tavares (2010, p. 20), “a letra precisa dar conta de aspectos que o poema ignora, como as subidas e descidas da melodia, pausas para ceder aos instrumentos e emissão vocal do intérprete. Quem faz uma letra tem de pensar em efeitos não verbais.”

Tavares (2010, p. 21) complementa que, enquanto o poema só pode ser interpretado pelo leitor, a letra de música é um sistema aberto, o que ele considera um produto intermediário, pois “o que ela diz depende de cada pessoa que interfere na canção: o cantor, os músicos, o arranjador”. Logo, a letra é considerada como um dos elementos da canção, sendo que geralmente “o letrista tem pouco ou nenhum controle sobre a forma final da canção quando gravada ou interpretada ao vivo” (*Ibidem*, p. 21).

A exemplo da linguagem verbal, que é regida por uma gramática da língua portuguesa, a música também é composta de unidades menores, cuja combinação compõe unidades maiores com significados próprios. Neste ponto, como esta não é uma tese na área da música e sim da linguística do texto e do discurso, é importante esclarecer alguns conceitos musicais, visto serem elementos da análise de letras pela metafunção textual no capítulo 5³⁹.

Segundo Mello (2010), fraseologia é o estudo da construção do discurso musical, suas articulações e ligações – especialmente da construção melódica. Ou seja, é o modo como

³⁸ O autor cita o exemplo da letra da música de Fernando Brant, *Itamarandiba: No meio do meu caminho/sempré haverá uma pedra / plantarei a minha casa / numa cidade de pedra... /*. Este trecho reflete claramente o poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade, com as seguintes estrofes: No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra.

³⁹ Os conceitos musicais aqui apresentados foram obtidos com os professores de música Marcus Freitas e Marcelo Mello (mestre em música), através de mensagens via e-mail e de páginas do site <<http://www.marcelomelloweb.kingghost.net/>> (MELLO, 2010). Apresentamos aqui apenas as noções necessárias para as análises, não entrando no mérito técnico da composição musical.

os diversos elementos de uma obra se relacionam. Em uma ordem crescente, a estrutura dessa “gramática” pode ser assim definida:

- a) Sons (representados por notas musicais) e silêncios (pausas) distribuídos ordenadamente no tempo, formando compassos musicais;
- b) Motivo, célula ou inciso – menor unidade reconhecível de uma obra musical, sendo o ponto de partida para unidades mais extensas; pode ser uma formação melódica (intervalos) ou rítmica (célula rítmica);
- c) Semifrase – concatenação de diversos motivos; segmentos melódicos;
- d) Frase – é a unidade básica da sintaxe musical resultante de duas ou mais semifrases, uma ideia musical completa; a ideia está relacionada à tonalidade da composição;
- e) Período – combinação de frases quando uma é complementar a outra, sendo a segunda percebida como uma resposta à primeira. Outros padrões de formações entre frases são: paralelismo (ideias de uma frase repetidas em outra); assimetria (frases de durações diferentes); e frases repetidas (frase seguida por outra igual a ela ou apenas ornamentada).

Na passagem a seguir, Dietrich (2006, p. 3) faz uma analogia entre a unidade musical e a unidade linguística, fonema.

Cada nota é formada a partir de quatro propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre. Podemos fazer uma analogia com os femas, traços distintivos que definem os fonemas – e que não constituem um nível de análise. Assim como os fonemas são constituídos por um feixe de femas, as notas são formadas por um feixe de propriedades sonoras simultâneas. Assim como não há um fonema que seja apenas / sonoro /, não existe nota que tenha apenas altura ou duração. Não podemos então falar em um nível das propriedades do som: a nota é o limite da forma musical.

Ainda segundo Dietrich (2006, p. 2), ao se estruturar um plano de expressão musical deve-se levar em conta a possibilidade de contrastes entre seus elementos constituintes (altura, intensidade, duração e timbre), que projetados no tempo estabelecem uma quinta propriedade, a densidade. “A partir dos contrastes estabelecidos por estas propriedades sonoras (atuando individualmente ou em conjunto) podemos perceber as transformações no decorrer do discurso musical.” Essa constatação não é necessariamente entendida pelos ouvintes leigos na teoria musical, mas seus efeitos são, de alguma forma, percebidos e introjetados.

Os sons (notas musicais) se combinam em sequências melódicas, denominadas escalas, que podem ter cinco, sete ou mais notas. Além dos sons, a composição musical tem outro elemento fundamental: o ritmo, com a alternância entre tempos fortes e fracos. Segundo Andrade (1989), ritmo é “toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo. No geral consiste em agrupar valores de tempos combinados, por meio de acentos”. As estruturas

de tempos fortes e fracos que obedecem a padrões repetitivos caracterizam a chamada música erudita. Por outro lado a irregularidade da distribuição desses tempos caracteriza a chamada música popular. A irregularidade rítmica ou compassos sincopados⁴⁰ são a tônica em ritmos brasileiros, especialmente no Samba e no Choro. A reunião ordenada desses grupos de sons e pausas da composição musical formam os compassos, cuja notação define os ritmos e informam ao músico a acentuação que devem dar à música. A exemplo da gramática tradicional, cujas palavras têm sílabas tônicas e átonas, o compasso musical também tem marcações fortes e fracas. Esses elementos, juntos, acabam por definir o tempo, o pulso, o ritmo e a melodia de uma composição.

A observação do fenômeno rítmico a partir de tempos fortes e fracos recebe o nome de *metro*, sendo caracterizado pela marcação de instrumentos percussivos, tal como os tambores. Mas, há outro aspecto rítmico relevante que decorre do movimento orgânico, tal como o voo de uma andorinha, o andar de um leopardo ou o quebrar das ondas. Jourdain (1998, p. 67) inclui nessa categoria o ritmo da fala, que se diferencia do metro porquanto “não tem acentuações repetitivas, uniformemente compassadas, do ritmo medido”. Esse componente rítmico é o chamado fraseado vocal porque é emitido pela voz humana, enquanto que o metro guarda o caráter instrumental. No que diz respeito à acentuação musical, há o chamado acento, que é a modulação da voz, ou seja, a intensidade maior que se atribui a uma nota ou frase musical e, também, o chamado acento métrico, que é a acentuação instrumental dos tempos fortes e fracos. O equilíbrio entre o fraseado e o metro é um grande desafio que se impõe às canções a fim de torná-las harmoniosas.

Até aqui consideramos um pouco da gramática melódica, das noções teóricas de ritmo, estrutura de tempos fortes e fracos e acidentes musicais, importantes nas análises das letras de canções a partir da metafunção textual da GSF. Mas, segundo Moraes (2000), o binômio melodia-texto é a estrutura que dá sentido à canção popular. O autor ressalta a interdependência entre ambos e sua indissociabilidade:

Por isso, para compreender a poesia da canção popular, é necessário entender sua forma toda especial, pois ela não é para ser falada ou lida como tradicionalmente ocorre. Na realidade, a letra de uma canção, isto é, a ‘voz que canta’ ou a ‘palavra-cantada’, assume uma outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais. O distanciamento relativo entre ela e a estrutura musical deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios

⁴⁰ A síncope caracteriza-se pelo deslocamento da articulação de um tempo fraco ou parte fraca do tempo, prolongando-se até o tempo forte ou parte do tempo forte subsequente. No dizer de Med (1996, p. 143), a síncope “produz o efeito de deslocamento das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado”.

importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela (MORAES, 2000, p. 13).

No caso específico da composição da canção brasileira, Tatit (2004)⁴¹ chama a atenção para um fenômeno recorrente: embora ao longo da história tenham havido inúmeros músicos, maestros e instrumentistas notáveis, o centro da criação de muitas das obras estava em compositores e letristas de sucesso que nem sempre tinham a expertise em relação à linguagem musical. Eles eram criativos, tinham boa musicalidade, mas nem sempre tinham a habilidade necessária para traduzir o que eles próprios criavam, deixando a partitura escrita, a concepção harmônica e a orquestração para especialistas, que por sua vez, não ousavam assumir o papel desses artistas na criação musical.

No que tange ao trabalho de composição, é interessante acrescentar a declaração de Caetano Veloso acerca do seu processo criativo, que corrobora essa observação:

Um dia foi talvez a única música que eu corrigi. Não gosto de corrigir. [...] Componho sempre com violão. A intuição é sempre melódica, mas como a harmonia sempre sugere movimentos praticamente naturais da música, a gente pode aceitar ou negar a sugestão. [...] Tem casos em que só pensei na letra e não pude fazer a música e dei pro Gil fazer. Tem casos que fiz a melodia inteirinha e não botei letra (MELLO *apud* MARIZ, 2006, p. 239)⁴².

Essa integração entre letra e melodia é fundamental para uma boa música. Em entrevista concedida a Neves (2006), Aldir Blanc, compositor de mais de 400 letras, explica que no meio musical é considerado um bom letrista aquele que, a partir da notação musical e das divisões vocais, elabora seu texto para a letra. Seu método de composição funciona assim:

Entendo bem pouco de harmonia. Toco violão de uma maneira canhestra; já a percussão, tirando o berimbau, eu tiro de letra. Em mais de 90% dos casos eu pego a música e coloco a letra nota por nota. Recebo do compositor a harmonia e melodia prontas e escrevo a letra em cima de cada nota (NEVES, 2006, p. 300-301).

Esse fato remete a outra análise de Tatit (2004, p. 73), ao afirmar que o princípio entoadivo é o que assegura a adequação entre melodias e letras e destas com suas inflexões: “os compositores baseiam-se na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto” e geralmente “as melodias de canções mimetizam as entoações da fala para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial”⁴³.

Ao longo do percurso melódico, diversos recursos são utilizados destacando ora o ritmo, ora a melodia. Logo, tanto a composição quanto a análise de uma letra podem ser

⁴¹ Para explicações técnicas específicas sobre a tessitura musical, ver Tatit (2004). Neste livro, *O século da canção*, ele apresenta explicações detalhadas de diversos estilos do século XX no Brasil.

⁴² Mariz referencia a obra: MELO, Homem de. *Música popular brasileira* (Entrevistas). São Paulo, 1976, p. 191.

⁴³ Um exemplo de músicas em português que têm apenas vocalizações, mimetizando as entoações da fala, porém sem texto verbal com significado são *Bolerando com Ravel*, de João Bosco, e *O Porto*, de Dory Caymmi.

influenciadas pelos movimentos melódicos, que podem destacar uma expressão ou ideia. Segundo Perrone (1998, p.12-13), “quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto”. Para ele, “a apreciação integral das letras de canção deve ser feita em dimensões auditivas, na inter-relação dos signos verbais e acústicos”.

A entoação também “atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um ‘eu’ pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora” (TATIT, 2004, p. 75-76)⁴⁴. Essa força entoativa faz dos intérpretes personagens que são definidos pela própria entoação, às vezes vinculando um intérprete sempre a uma determinada voz (de romântico, de malandro, de crítico etc.).

3.2 Um pouco de história, discurso e ideologia da música popular no Brasil

A música popular brasileira é extremamente rica e, segundo Caldas (2010, p. 93), “o Brasil é um dos poucos, senão o único país, em que a sociedade pode conhecer muito bem a sua história política através da canção popular, tal é a sua importância”. Diante disso, não seria plausível mencionar aqui toda sua história, fatos marcantes e personagens. O critério adotado para seleção de dados musicais históricos relacionados a seguir considerou a relevância para essa pesquisa, se delineavam o contexto de diferentes épocas e se tinham relação com o tema trabalho.

A história da música no Brasil começa com os jesuítas, que foram os primeiros professores de música europeia nessas terras recém-descobertas. “A música foi o primeiro instrumento de cooptação na colonização brasileira”, pois “os jesuítas usaram o cantochão gregoriano pra manipular a consciência indígena e assim tornar o índio cristão” (CALDAS, 2010, p. XI). Com finalidade eminentemente catequética, a “deculturação do índio foi tão radical que, praticamente, não ficaram vestígios na música brasileira” (KIEFER, 1982, p. 11).

No início do século XVII, os cerca de 20 mil africanos e seus descendentes buscavam “de algum modo reconstruir sua identidade na nova condição. Ao mesmo tempo em que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas

⁴⁴ Tatit (2004, p. 75) explica que os cancionistas da década de 1930 no Brasil consagraram “a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados” e que a ancoragem do narrador na primeira pessoa era mais poderosa que os demais recursos enunciativos até então utilizados.

pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer” (TATIT, 2004, p. 21). Nesse movimento eles retomaram seus calundus africanos, danças de natureza religiosa ligadas a curas e profecias. A contribuição dos também deculturados escravos para a música brasileira deu-se em três vertentes: como executante da música europeia importada ou já composta no Brasil; como tocadores de charamela, marimba ou instrumentos de sopro; e trazendo valores próprios da música africana. Mas, segundo Caldas (2010), há consenso entre os estudiosos que a música popular brasileira, embora híbrida em suas origens, é essencialmente negra, apesar de tanto os índios como os negros brasileiros invocarem os deuses pelo canto (TATIT, 2004).

A música erudita com características europeias foi cultivada principalmente na Bahia e em Pernambuco no século XVI, expandindo-se no século seguinte para Maranhão, Pará, São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. No século XVII foi criada a modinha – assim chamada para diferenciar-se da moda portuguesa e oriunda das cantigas de salão – “ao mesmo tempo suave e romântica, nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa” (SEVERIANO, 2008, p. 17). No século XVIII surgiu a Escola Mineira, com uma atividade musical intensa, com alto nível de execução e criação. Nessa região, muitas atividades musicais se relacionavam às funções religiosas, seguidas pelas músicas militares. Data da primeira metade desse século, também, incursões no estilo da ópera na Capitania de Vila Rica – atual Ouro Preto (KIEFER, 1982).

Mas, segundo Tinhorão (1974, p. 5), “a música popular constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com certo grau de diversificação social”. No Brasil essa condição só foi delineada a partir do século XVIII, com o deslocamento do eixo econômico do nordeste para o centro sul em função do ouro de Minas Gerais e com a coexistência de dois centros administrativos que possibilitaram a formação de uma classe média urbana relativamente diferenciada nas duas principais cidades coloniais: Rio de Janeiro e Salvador – que se mantiveram como importante polo difusor musical até os dias atuais. No final dos anos 1700, surgiu o lundu, da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, mas originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque e que veio a se tornar o primeiro gênero afro brasileiro da canção popular (SEVERIANO, 2008).

A mudança da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, gerou transformações culturais intensas, inclusive no aspecto musical e principalmente no Rio de Janeiro. A transferência Real também trouxe o piano, a valsa e outros modismos europeus. Nesta época, ter um piano em casa era símbolo de bom gosto e status social e era ao seu redor que

aconteciam os serões familiares. Tinhorão (1998, p. 130-131) indica que ao longo de menos de cem anos o instrumento estabeleceu “uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema” etc, o que possibilitou “o surgimento do tocador de piano, que tinha pouca teoria, mas muito balanço” – o pianeiro. Com isso, “estava tudo pronto para o aparecimento – sob a forma eclética das modinhas em parceria – da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde se chamaria de massa”

Não há linhas demarcatórias claras de transição do romantismo para o modernismo na música brasileira. Nas primeiras décadas do século XIX a atividade musical ainda se concentrou em torno da igreja e da corte. A manifestação da burguesia se iniciou timidamente a partir de 1830, com concertos públicos e a fundação de sociedades musicais. Depois da independência, abriu-se espaço para o repertório musical europeu, que influenciou as primeiras peças populares e semieruditas compostas em língua nacional. Na década de 1870, a técnica de vários instrumentos se abasileirou, e nasceram o tango brasileiro, o maxixe e o choro. Esses ritmos, junto com a cançoneta e o lundu, compuseram a produção musical letrada do teatro de revista, cujas canções, em sua maioria, não extrapolavam a divulgação nas próprias peças, segundo Severiano (2008).

A partir do final do século XIX, Ernesto Nazareth teve suas criações refutadas tanto como eruditas quanto como populares, porém, transitando entre ambas, ele se destacou no cenário musical com nova linha melódica e rítmica. Essa dinâmica de estranhamento e repúdio a novos conceitos e melodias voltaria a se repetir inúmeras vezes ao longo da história da música popular sempre que autores inovadores apresentavam criações diferentes do que se estivesse acostumado em determinado período.

Joaquim Calado lançou a formação básica dos grupos de choro (flauta ou outro instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, mais tarde incluindo o piano). Sua obra tem peças com nomes femininos, temas amorosos ou evocando a cidade, como era típico na época. Outra figura inovadora da música popular de então foi Chiquinha Gonzaga – primeira pianista de choro, primeira compositora e primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, tendo sido abertamente discriminada por isso (SEVERIANO, 2008)⁴⁵.

⁴⁵ A intenção de citar alguns nomes em cada época é auxiliar a conexão entre o que está descrito e seus representantes e porque alguns exemplos serão úteis nas análises do capítulo 5. Em hipótese alguma pretendemos esgotar o elenco de artistas de renome de cada época, cabendo, desde já, desculpas pelos que não foram efetivamente citados. A menção em determinada época não quer dizer que só tenham produzido naquele momento específico, mas sim, que tiveram particular destaque naquele período.

Em 1902 houve a primeira gravação em disco de uma modinha brasileira (*Isto é Bom*, de Baiano), mas só com a fundação da gravadora Odeon, em 1913, começou a prensa de discos em maior escala no País, sendo o mercado regulamentado a partir de 1917 (KIEFER, 1982). Para Caldas (2010, p. 27), a modinha carrega um grande mérito, pois “cantada e tocada nas ruas, nas esquinas, cria a maior instituição da boemia brasileira: a serenata”.

Historiadores consideram que foi nessa época que se iniciou a história da música popular brasileira. Por um lado, Jairo Severiano (2008) entende que ela se estruturou em quatro tempos: formação (1770-1928), consolidação (1929-1945), transição (1946-1957) e modernização (1958-atualmente). Por outro, Hugo Sukman (2009) considera que a MPB é marcada por três fases: a clássica (1920-1950); a moderna (1950-1960) e a contemporânea (de 1964 em diante, marcada pela música Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, ganhadora do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira). Mas ambos concordam que foi a partir da década de 20 que se pode considerar como significativa a existência e a divulgação de uma música essencialmente brasileira. Sukman (2009, p. 100) ainda destaca que foi na década de 60 que “a chamada MPB – vamos adotar a sigla na falta de nome melhor – nasceu sob o signo da dolorida brutalização social e sob o ponto de vista lírico de seus compositores e poetas cada vez mais sofisticados”.

A música cantada, então, somente encontrou meios para sua difusão no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX com a radiodifusão e com o desenvolvimento da indústria fonográfica – rede de produção e distribuição de um dos principais produtos de consumo da indústria cultural (SILVA, 2001). Tatit (2004, p. 70) afirma que não é mera coincidência que a canção tenha se definido como forma de expressão artística justamente quando passa a ser viável o seu registro técnico, já que ela constitui “a porção da fala que merece ser gravada”. Esses são dados relevantes que contribuíram para o estabelecimento deste ponto como marco inicial para identificação das canções com letras relacionadas ao trabalho a fim de compor o *corpus* desta pesquisa.

Dentre os pioneiros do disco, dois merecem destaque em relação ao tema de trabalho: Eduardo Sebastião das Neves – por ter sido o primeiro a explorar em suas letras de canções fatos e personagens da vida brasileira – e Manoel Pedro dos Santos, o Bahiano, com a canção *Pelo telefone*, supostamente sua. Quanto a Eduardo das Neves, ele é um dos primeiros a cantar e a incorporar o que viria a ser decantado mais tarde como o “malandro”. Embora ele

tenha publicado canções que divulgavam imagens e valores compatíveis com a ordem republicana que se implantava [...] não se pode minimizar a presença do termo malandragem. Além dos desafios que lançavam aos estreitos cânones médicos e jurídicos, ao cantar versos distantes do ideal do casamento, as publicações de Eduardo das Neves explicitavam, até mesmo no título de um dos livros, a figura que

mais simbolizava os desacertos do mundo do trabalho, o malandro. Este personagem, em termos gerais, expressava a valorização da ociosidade, o desrespeito à lei e aos costumes morais. Ora, o próprio Dudu representava e divulgava este tipo como ninguém. Crioulo, perdeu empregos por indisciplina; passou a ganhar a vida com atividades muito pouco estáveis, como os trabalhos de músico e cantor em circos e casas de espetáculo (ABREU, 2004, p. 24-25).

A canção *Pelo telefone*, gravada em 1916 simultaneamente por Bahiano e pela Banda da Casa Edison, é cercada de controvérsias sobre sua autoria, sua designação como samba, sobre o motivo da letra e se foi realmente o primeiro samba a ser gravado (SEVERIANO; MELLO, 1999). O fato é que ela caiu no gosto popular com a versão que ironizava a atuação do novo chefe de polícia do Rio de Janeiro, que teria determinado por escrito a seus subordinados que, antes de fazer a apreensão de materiais de jogos de azar, avisassem aos infratores pelo telefone ⁴⁶. Segundo Severiano e Mello (1999), imediatamente o humor carioca percebeu o que o fato tinha de cômico, levando a versão improvisada para as festas de Tia Ciata – baiana radicada no Rio – em cuja casa se reuniam músicos e compositores. Esse local foi considerado como o berço do samba, que nasceu, então, como canção urbana.

A polêmica de “Pelo telefone” inclui Sinhô, que embora dissesse ter participado da composição da música, não foi mencionado entre os autores. Essa exclusão fez com que se afastasse do grupo da casa de Tia Ciata, lançando seu primeiro sucesso de carnaval em 1918, *Quem são Eles*, que dentre suas estrofes tem os seguintes versos: *Não precisa pedir / Que eu vou dar / Dinheiro não tenho / Mas vou roubar*. Nessa canção o tema do dinheiro aparece dissociado do trabalho: “O sujeito não tem dinheiro e, para consegui-lo, não vai utilizar o trabalho, considerado indigno, mas o roubo” (OLIVEN, 1997, p. 2). Tatit (2004) ressalta que a música, que até então expressava sentimentos amorosos, baseando-se em poesias escritas ou cantigas folclorizadas, passou a servir, também, para mandar recados.

Foi neste cenário carioca do final do século XIX e início do século XX que o samba brasileiro se desenvolveu tendo como principais autores Donga, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Careca. O carnaval, que tinha apenas músicas instrumentais e sem diferenciação das demais tocadas em outras ocasiões, passou a ter um gênero musical específico: o samba assumiu o posto de canção carnavalesca (concorrendo com as marchinhas). Por ter em sua origem forte influência e participação negra, inicialmente foi discriminado, mas aos poucos,

nos anos 30, o samba atinge as camadas médias urbanas do país e a discussão sobre sua origem se recompõe em torno da pulsação morro/cidade, polemizando-se a

⁴⁶ “O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar / Ai, ai, ai / O chefe gosta da roleta, / Ô maninha / Ai, ai, ai / [...]” (SEVERIANO; MELLO, 1999). A canção teve pelo menos três versões, como pode ser visto no ANEXO A.

legitimidade de sua ascensão social. Observe-se que morro aqui indica as favelas do Rio, a então capital do Brasil, que passava por grandes transformações urbanas e que era o centro econômico-político do país, atraindo grandes levas de migrantes pobres. O termo cidade, por outro lado, indica as camadas afluentes da cidade em questão, habitantes de suas regiões nobres, aquelas com poder e influência no estado. Esses dois polos, nas discussões então correntes sobre o nascimento do samba, apontam lugares socioculturais irreconciliáveis, com suas posturas ideológico-políticas antagônicas. Nos anos 50, a disputa entre samba e samba-canção deslocará o conflito mais explicitamente para o plano da etnicidade, o samba-canção sendo acusado de “samba branqueado” (BASTOS, 1996, p. 5).

O outro elemento intensificador da divulgação musical, a radiodifusão, teve o início de sua história brasileira em 1922, com uma transmissão durante o centenário da Independência. As primeiras emissoras (Rádios Sociedade, Clube do Brasil, Mayrink Veiga, Tupi e Nacional) ampliaram suas transmissões a partir da década de 30 e o rádio iniciou sua era de ouro, passando a ser “um ícone de modernidade com destacado papel social tanto na vida privada como pública” (CALABRE, 2004, p. 7). “Isso propiciou à nossa canção popular um extraordinário crescimento” (SEVERIANO, 2008, p. 316). Os microfones e alto-falantes da gravação eletromagnética geraram uma mudança na forma de cantar da época. Se antes era necessário possuir voz forte para cantar em público ou gravar, a tecnologia trazia possibilidades que primeiro foram percebidas por Mário Reis:

Acreditando que a maneira certa de cantar exigia uma aproximação da língua falada – o que representava o oposto à eloquência do *bel canto* – e utilizando ao máximo sua apurada musicalidade, sua dicção impecável e seu perfeito domínio sobre a divisão do fraseado musical, Mário desenvolveu uma técnica de interpretação que revolucionou nossa maneira de cantar. Suas gravações, especialmente da fase inicial da carreira, passam uma impressão de extrema leveza, como se ele cantasse sorrindo. Era o canto coloquial, quase falado, que, praticado por um jovem aristocrata, abria ao samba, então em fase de afirmação, boas possibilidades de aceitação pela classe média e até por parte da alta sociedade (SEVERIANO, 2008, p. 112).

A Época de Ouro do rádio foi de 1929 a 1945 aproximadamente e contou com os compositores Ary Barroso, Lamartine Babo, Noel Rosa, Braguinha, Joubert de Carvalho, Cartola, Ismael Silva. O cantor Almirante foi “um dos poucos astros de primeira grandeza da época a não ter a música romântica como propulsora do sucesso” (SEVERIANO, 2008 p. 109). A temática das canções continuava, principalmente, relacionada aos afetos e desafetos românticos e temas corriqueiros do dia a dia.

Segundo Severiano (2008, p. 136), como letristas, Noel Rosa e Lamartine Babo se distinguiram dos demais do seu tempo pelo frequente uso de rimas ricas, extravagantes, inesperadas, que inclusive misturavam palavras portuguesas e estrangeiras, em um “estilo enxuto, realista, de grande poder de síntese, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher”.

Entretanto, vez por outra as letras de canções (principalmente carnavalescas) faziam uma crônica política⁴⁷, algumas com um toque bem humorado, como em *No bico da chaleira*, de Costa Júnior em 1909. No carnaval de 1921, Donga criticou o governo do Presidente Epitácio Pessoa, enquanto José Soares Mau o venera em *O Tio Pita*. Em 1929, foram criticadas a plataforma política de Eduardo Souto e a nova moeda (VIVACQUA, 2004). A Revolução de 30, que impediu a posse de Júlio Prestes, foi tema para a ironia de Oswaldo Santiago, chamando-o pelo apelido *Bico de Lacre* na música *Não vem mais*. Getúlio Vargas foi tema de inúmeras canções elogiosas e de críticas ao longo de suas idas e vindas do poder, como em *G-E-GÊ*, de Lamartine Babo em 1931. No lado da crítica, por exemplo, “Araulfo Alves que já fizera vários sambas ufanistas com Getúlio no poder, logo que este caiu, mudou o tom, lançando em fevereiro de 46 *Isto é o que nós queremos*, contestando o período de repressão e carestia” (VIVACQUA, 2004, p. 17).

Consolidando a Época de Ouro da música popular, reforçando a geração de 30, surgiu uma nova leva de artistas, dentre eles Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Wilson Batista, José de Assis Valente – “comentarista irônico e espirituoso de fatos e costumes” (SEVERIANO, 2008, p. 166) – Araulfo Alves, Haroldo Lobo, Roberto Martins, Lupicínio Rodrigues, Mário Lago, David Nasser, Hervê Cordovil e Dorival Caymmi. A obra deste último se destacava pela simplicidade da linguagem, letras e melodias “extraordinariamente trabalhadas, com as palavras casando-se com as notas adequadas”, destacando-se “uma faceta bem característica de seu estilo, o teor descritivo-pictórico das letras” (*Ibidem*, p. 232-233). Sobre isso, em entrevista no ano de 1955, Caymmi declarou:

Acredito que todo compositor como eu, que não sabe música, compõe imaginando a linha melódica, confrontando semelhanças com outras canções, pesando a força lírica, procurando as palavras. Em geral, faço minhas músicas andando na rua, nos lugares em que posso falar sozinho (MARIZ, 2008, p. 158).

Para Mariz (2008, p. 159), as obras de Caymmi “têm o característico estranho de que só as apreciamos na voz do autor. Com sua dicção impecável e aquela dolência típica e inconfundível, Caymmi deu um passo na união da poesia com a música e como intérprete [...]”.

No final da década de 30 surgiram diversos cantores de sucesso, com sambas, marchinhas, valsas brasileiras e canções românticas. Geraldo Pereira revolucionou o samba com seu estilo sincopado e Moreira da Silva fez sucesso com o samba de breque. Ele explicou em entrevista: “prolonguei os breques [...] meti umas frases da linguagem popular pitoresca

⁴⁷ O livro de Renato Vivacqua *Crônica Carnavalesca* tem um capítulo destinado especificamente à crônica política na música brasileira. A obra também está disponível eletronicamente em <<http://www.renatovivacqua.com/downloads/Livro-Cronica-Carnavalesca.pdf>>.

dos malandros que eu conhecia [...] e aí a ‘palmatória’ comeu do lado de lá. O sucesso é assim: você sente o eco dele no termômetro da plateia” (SEVERIANO, 2008, p. 185).

Por esta época a produção musical ainda estava fortemente centrada no Rio de Janeiro, com poucos representantes de outras regiões do País⁴⁸. O Café Nice, no centro do Rio, era o principal ponto de encontro de artistas e empresários, onde mostravam canções, propunham parcerias e faziam-se contatos importantes. Em paralelo, entre 1930 e 1950, proliferaram duplas caipiras, que abrangiam diversos gêneros de outras regiões brasileiras, como cateretê, cururu, calango, fandango e as modas de viola.

No Estado Novo foram criadas instituições para controle da comunicação no País, desde a propaganda nacional interna e externa até à censura da produção cultural e esportiva⁴⁹. Há uma controvérsia entre historiadores de MPB sobre a intensidade da repressão, não obstante todos concordem que tenha havido severa censura. Caldas (2010, p. 48-49) afirma que “a repressão policial era implacável [...] canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado. Algumas que o contestavam eram sumariamente destruídas e seus autores, presos”. Severiano (2008, p. 266-268) relata que embora não tenha havido perseguição a compositores, havia repressão policial e a proibição ou incentivo a certos temas impunha-se através da conversa dos censores e de seu poder de veto, mas que “no ambiente pouco politizado em que viviam os compositores da época, ninguém se interessava em fazer música de protesto político, mesmo existindo no meio esquerdistas como Mário Lago”.

O Estado teve dois focos de ação no controle da produção musical:

- a) uma investida para “purificação” de ritmos da música popular considerados selvagens como samba, maxixe, marchinha, como pode ser visto no trecho publicado em revista editada pelo próprio DIP⁵⁰:

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social.

⁴⁸ Mariz (2008, p. 37-38) explica que o Rio de Janeiro sempre liderou e orientou as tendências musicais no terreno popular, apesar de o Nordeste ter contribuído com diversas formas. “Cerca de 60 por cento dos compositores populares que alcançaram certo renome no país viram a luz do dia nesta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.” Ele critica que as aglomerações cosmopolitas recebem a contribuição musical da província, trituram-na sem dó, industrializam-na e devolvem ao interior quase sempre deturpada e falsificada, perturbando a pureza do nosso folclore, semeando a dúvida no cantador popular que a ouve na TV, no rádio ou no disco. “Esse é o fenômeno dos tempos modernos, incompatível, fatal talvez.”

⁴⁹ Primeiramente denominado Departamento Oficial de Propaganda (DOP) em 1931, passou a Departamento de Propaganda e Difusão cultural (DPDC) em 1934, depois a Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e finalmente Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1942.

⁵⁰ Severiano (2008) informa que esse trecho refere-se à Revista Cultura Política e é citado por Eulécia Esteves, mas não apresenta a referência de tal trabalho.

b) Uma cruzada antimalandragem (com relativo êxito) e uma campanha de incentivo ao trabalho e ao trabalhador. Severiano (2008) menciona que tal campanha teve como efeito apenas cinco canções conhecidas sobre o assunto entre 1940 e 1941: *O amor regenera o malandro*, *Canção do Trabalhador*, *Eu trabalhei*, *É negócio casar* e *O bonde de São Januário*. Em relação essa última, segundo Oliven (1982), existem algumas versões que relatam que em vez de *O bonde São Januário leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar*, o bonde levaria *mais um otário*. Por pressão do DIP, entretanto, *otário* teria sido substituído por *operário*.

Com essa ideologia, o Governo conseguiu estimular a produção de alguns sucessos, como o referido *O bonde de São Januário* e *Izaura*. Mas Tatit (2004, p. 46) comenta criticamente que “para cada canção de encomenda saiam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem, de modo que o projeto, encampado na música erudita por Villa-Lobos, logo se tornou inviável na faixa popular.” E ainda completa: “E as canções puderam seguir livres com seus recados, seus convites à dança e suas queixas amorosas”.

Ainda sob os auspícios do DIP surgiram composições exaltando o Presidente Getúlio Vargas (sambas ufanistas, conhecidos como samba-exaltação) e foram promovidos concursos de músicas carnavalescas no Rio de Janeiro. O Estado Novo se utilizou da popularidade dos artistas, estimulou a produção e a propagação radiofônica visando se autopromover e apoiar a sua propaganda política positiva. Em 1945, com o fim desse período político, terminou também o incentivo à radiodifusão, encerrando a “Era de Ouro do Rádio”, o DIP e a censura, embora esta tenha permanecido em casos isolados e de forma sutil, voltando intensamente duas décadas mais tarde durante a ditadura militar.

A música brasileira passou por uma época de transição a partir da segunda metade dos anos 40, preparando as bases para a modernização que veio na segunda metade da década seguinte. Nesse ínterim despontaram a música nordestina, representada principalmente por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Zé Dantas, e o samba-canção “que assumiu a hegemonia da música romântica, conquistando o espaço até então ocupado pela valsa e o fox”, segundo Severiano (2008, p. 273). Em 1946, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira trouxeram à cena musical o baião, cujo êxito deveu-se à valiosa contribuição rítmica apresentava, “justamente em uma época na qual os ritmos nacionais se amoleciam pela interpretação defeituosa de nossos cantores famosos e a crescente influência estrangeira” (MARIZ, 2008, p. 43).

Neste período, a influência americana já se fazia sentir no cenário musical brasileiro, “seja pela divulgação maciça do jazz, dos blues que empolgavam a juventude da

classe média [...], seja pelo simples aproveitamento de efeitos orquestrais norte-americanos na instrumentação dos sambas” (MARIZ, 2008, p. 163). Mas o final dos anos 50 trouxe um novo caminho para a modernização da música brasileira, principalmente com João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim, chamados por Severiano (2008) de *santíssima trindade da bossa nova*. Castro (2009, p. 82) destaca que “a bossa nova foi uma síntese elaborada por João Gilberto a partir de inúmeros pequenos avanços da música brasileira” propostos por diversos pioneiros, sem os quais não teria havido esse movimento. Ao compor *Tereza da Praia* em 1954, Tom Jobim lançou uma prática que seria constante no período seguinte: substituir a oratória passional pela linguagem coloquial (TATIT, 2004). As letras de canções, então, passaram por uma modernização, liberando-se do formalismo e aproximando-se do coloquialismo. “Na de ‘Bim-Bom’, que era um misto de singeleza e *non sense*, João Gilberto inaugurou um tipo de letra bem bossa nova: antinarrativa, sem começo-meio-fim e sem lógica aparente” (*Ibidem*, p. 83). O novo cenário comportava essa nova forma de expressão:

O otimismo reinava e, de fato, havia um novo país a caminho. Não necessariamente por causa de Juscelino Kubitschek, que assumira a presidência em 1956. Mas pela completa recuperação da economia mundial, dez anos depois de terminada a Segunda Guerra, e pela quantidade de dinheiro que voltara a circular na maioria dos países, inclusive no Brasil. Naquela euforia de desenvolvimento, era fatal que a música das boates, ainda lúgubre e derrotista, mas já com as sementes da modernidade, desse lugar a um ritmo mais jovem, alegre e sincopado – e vitorioso (CASTRO, 2009, p. 85).

A nova temática do começo da bossa nova era leve, alegre, repleta de praia, mar, sol, incorporando de maneira positiva a mulher na letra da música popular – ela deixou de ser “a vilã ingrata e traiçoeira dos sambas tradicionais, substituindo-a pela mulher mais jovem, não mais a amante, mas a namorada” (CASTRO, 2009, p. 87). Esse movimento, com a nova estética musical, discurso alienado e voltado para o estilo de vida “pequeno burguês” da zona sul do Rio de Janeiro, agradou a maioria, mas não a todos os artistas, pois a questão política no país estava em efervescência e os mais politizados – principalmente universitários artistas ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) – “entendiam que a música, além de manifestação cultural lúdica, deveria ser também arte conscientizadora, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política em nosso país” (CALDAS, 2010, p. 58). Portanto, a cultura popular, além de espontânea, deveria ser criação da vanguarda intelectualizada brasileira.

Segundo Mariz (2008, p. 167), a bossa nova gerou o deslocamento do núcleo de criação do Rio de Janeiro para a Bahia (João Gilberto é baiano de Juazeiro, por exemplo). A reação carioca viria bem depois de forma “autenticamente popular e urbana, com Cartola, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, e até mesmo com a volta dos choros”, além da

mensagem do cerrado mineiro com Milton Nascimento. Além disso, Wisnik (2006, p. 121) ressalta que o movimento criou uma “cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos ‘brega’ e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei [...] e a música ‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado”.

A bossa-nova trouxe harmonias oriundas da música erudita, principalmente do impressionismo francês, e por letras enxutas, construtivistas, com influências da canção americana e do jazz. Com esse estilo, na década de 60, a polêmica seguiu “novos rumos, a dicotomia novo/velho se tornando uma importante baliza. Aqui, a questão das relações entre os papéis sexuais assume grande relevância” (BASTOS, 1996, p. 5). O movimento passou por uma ruptura, originando o grupo dos conservadores, mantendo a temática descompromissada, e o dos engajados, que buscavam “letras de conteúdo político e social, fazendo da sua arte um instrumento de defesa dos humilhados da sociedade” (CALDAS, 2008, p. 59).

Menescal e Boscoli falaram tanto de mar e praia que, em certo momento, em 1964, a *mauvaise conscience* fez alguns compositores se levantarem do banquinho e dizer que a bossa nova, em vez de se preocupar com a areia, devia cuidar era da terra. A terra do Nordeste, lógico. Nascia a música “participante”, “de protesto” (CASTRO, 2009, p. 88-89).

Assim, a música popular brasileira teve um papel de destaque na segunda metade dos anos 60 e na década de 70 pelo seu caráter contestador e de desafio à censura – com destaque para as composições de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Tropicália e Mutantes, dentre diversos nomes importantes. Segundo Tatit (2004, p. 82), “todos os autores da MPB participavam com maior ou menor convicção desse ideário cujas diretrizes, embora não explicitadas, eram acatadas como senha de um comportamento de esquerda”. A própria denominação *Música Popular Brasileira* surgiu da expressão *Moderna Música Popular Brasileira* (MMPB), “depois reduzida para MPB, cuja correspondência com siglas de partidos políticos não era de todo casual” (*Ibidem*, p. 82).

Na canção de protesto, segundo Wisnik (2006, p. 122), “a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move junto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos [...]”. Ele ainda faz um jogo de palavras, dizendo que esse sujeito quer manter a “história na mão”, como quem detém as rédeas de um cavalo, o que aparece nas músicas *Pra não dizer que não falei de flores* e *Ponteio*.

É importante destacar que, apesar de toda repercussão da música de protesto, alguns autores a faziam por real engajamento a suas causas, mas outros a enxergaram como

uma oportunidade de ganhar dinheiro – no que eram apoiados pelas gravadoras que tinham o mesmo objetivo. Quatro décadas depois, Caldas (2010, p. 60) comentou a respeito desse movimento artístico-político: o caráter populista de algumas canções estava no fato de “discordar na aparência de uma coisa intrínseca ao objeto de produção”, como ao criticar a influência do jazz no conteúdo coerente da letra enquanto, contraditoriamente, utilizava-se dessa influência na melodia e arranjo original. Um dos exemplos mais marcantes está em *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra.

No Brasil, a música da segunda metade da década de 60 foi profundamente marcada pela televisão – que “iria alçar a música popular a seu estágio mais fértil” (MELLO, 2008, p. 9) – e pelos festivais produzidos pelas emissoras. A maioria da programação era composta por programas musicais, como *O fino da Bossa* e *Jovem Guarda*. Segundo Mello (2008), a TV abreviou a ascensão artística dos destaques da época, pois a maioria tinha cerca de 20 e poucos anos, sendo que alguns, ainda universitários, conseguiram repercussão nacional e vendagem recorde de discos. Mas o ápice da programação foram os festivais. As eliminatórias provocavam discussões culturais e as finais eram

[...] como decisão de campeonato. Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido em bares e botequins [...] todo mundo tinha um palpite. Na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais moderno, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria (MELLO, 2008, p. 129-130).

A TV Excelsior de São Paulo promoveu o primeiro Festival em 1965, vencendo a música *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. No ano seguinte, a TV Record, organizou o segundo, empatando em primeiro lugar Chico Buarque com *A banda* e Geraldo Vandré com a música *Disparada*⁵¹. Neste ano, o grande destaque foi a participação intensa do público, dividido entre os vencedores. Em 1967, polêmica e manifestação repercutiram ainda mais em consequência do engajamento e das torcidas organizadas em torno de músicas como *Roda Viva*, *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, respectivamente de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Mas a canção declarada campeã foi *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam.

Alegria Alegria e *Domingo no Parque* marcaram o início oficial do Tropicalismo, que durou até 69, utilizando-se de instrumental eletroeletrônico, influenciado pela música pop internacional. O movimento não tinha ideologia, nem fazia música de protesto, o impacto e “o

⁵¹ Zuza Homem de Mello revela em seu livro *A Era dos Festivais – Uma Parábola* (2008) que, na verdade, o júri havia elegido como campeã *A Banda* por sete votos contra cinco da música *Disparada*. Entretanto, Chico Buarque teria dito que se sua música fosse premiada no lugar da de Edu Lobo, que ele considerava superior, devolveria o prêmio em público. Para evitar constrangimentos e tumultos, tramou-se o empate das duas.

que chocava as autoridades não era a letra da música que os tropicalistas cantavam, mas o seu comportamento rebelde” (MARIZ, 2006, p. 218). Eles buscavam uma alternativa para os conflitos entre a tradicional música popular e a Jovem Guarda e, ao contrário da carioca bossa nova, teve seu centro produtor em São Paulo. Capitaneado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e pelo maestro Rogério Duprat, incluiu, dentre outros, Gal Costa, Tom Zé e Rita Lee. Segundo Caldas (2010, p. 67), eles dividiam a crítica e a sociedade com sua concepção inovadora de ruptura com a tradição, peculiar bom humor e ironia usados para tratar as disparidades sociais. Ele ainda correlaciona o tropicalismo ao movimento modernista da década de 20, pois além da identidade da *linguagem* (o uso da paródia e a contraposição de elementos) e da forma de encarar a xenofobia, os dois movimentos “aproximaram-se ainda na crítica que faziam ao desenvolvimento desigual do capitalismo brasileiro” (CALDAS, 2010, p. 81). Para Severiano (2008, p. 385), o tropicalismo “foi um movimento mais discutido do que praticado”, mas que influenciou artistas nas décadas subseqüentes, como Ney Matogrosso, Eduardo Dusek, Arrigo Barnabé, Carlinhos Brown e Chico Science. Os artistas nordestinos que integravam o tropicalismo popularizaram temas regionais e modas de viola nos grandes centros do sul do país.

Roberto Carlos foi o principal líder da Jovem Guarda – versão brasileira do rock internacional, inspirada nos Beatles – acompanhado pelo parceiro Erasmo Carlos e por Wanderléa. Mariz (2008, p. 192-193) destaca que o sucesso dele talvez tenha sido oportuno em termos políticos para o Brasil, por ajudar a “compensar o movimento de protesto”. Caldas (2010, p. 64) explica que as normas estabelecidas da sociedade não eram motivo de preocupação e discussão desse grupo, até porque “a participação política do artista ou de qualquer pessoa não deve ser vista como algo obrigatório”. “Suas canções relatavam parte do discurso universal sobre o amor, a dor, a praia, o céu, os carros bonitos, o fascínio pelo perigo, enfim, uma variedade razoável de temas, sem maiores implicações políticas” (*Ibidem*, p. 66).

O contexto político de ditadura de fins de 1960 e anos 70, com organizações paramilitares de direita e esquerda contribuindo para a violência, era de intensa vigilância e controle por parte do governo através do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Toda a produção cultural devia ser previamente autorizada a circular e qualquer mensagem considerada ofensiva ao regime era proibida e seu autor advertido em diferentes intensidades. Existe uma divergência teórica quanto à consequência disso na produção cultural brasileira. Por um lado, afirma-se que gerou uma das épocas mais frutíferas da MPB e da produção cultural como um todo, com obras criativas e de grande qualidade, mesmo que boa parte dos principais compositores da época tenha sido exilada por força do Estado ou tenha se exilado

para manter a integridade. Por outro, diz-se que é uma das épocas de maior crise de criatividade do país. “O certo é que a lacuna deixada pelo autoritarismo deu margem para o retorno da música ufanista, com um discurso-exaltação direcionado às grandezas do governo da revolução”, como *Eu te amo, Meu Brasil*, cuja letra fazia parte dos livros da disciplina obrigatória do curso médio, Educação, Moral e Cívica (CALDAS, 2010, p. 87).

Mello (2008, p. 433-434) lamenta o fim dos festivais, que teve como decorrência negativa a perda de espaço da música na televisão – um canal essencial para sua divulgação. Mas, diante de tanto sucesso, por que acabariam? Ele reproduz três respostas contundentes:

- a de Solano Ribeiro - “porque a Rede Globo ficou cansada de resolver problemas políticos. A Globo de desinteressou por festival. Preferiu parar e parou”;
- a do integrante do MPB-4, Magro - “a diferença entre os festivais da Record e os que se fizeram depois é que naqueles, a música mandava. Quando o processo se inverteu, acabou”;
- a da historiadora Ângela Gomes – quando o Presidente Geisel tomou posse, “a luta estava vencida. Não havendo mais clima político, não havia mais o pano de fundo que animava os festivais, o pano de fundo da resistência ao regime militar”.

Nessas explicações, percebemos a política e a ideologia nitidamente alterando as práticas sociais e discursivas. Mello ainda comenta que mesmo as tentativas de reedição dos festivais nas décadas posteriores não atingiram o sucesso esperado.

O fim dos festivais propiciou regionalismos musicais: Novos Baianos e uma safra de nordestinos (Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Quinteto Violado etc); o profícuo *Clube da Esquina* mineiro, de Fernando Brant, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, influenciados pela figura de seu ídolo Milton Nascimento; no sul destacaram-se Kleiton e Kledir; no centro-oeste, Tetê Espínola e no norte a cantora Fafá de Belém; no sudeste, Raul Seixas, Rita Lee, Secos e Molhados, Tim Maia, Tony Tornado, João Bosco, Gonzaguinha e Luiz Melodia, mantendo em cena Chico, Caetano, Gil, Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Benjor. O samba voltou a ter prestígio, por mérito principalmente de grandes cantoras como Alcione, Clara Nunes, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara e de compositores-cantores como João Nogueira. A crítica social, o humor e o resgate da malandragem ficaram por conta de Dicró e Bezerra da Silva, acompanhados pelo experiente Moreira da Silva (SEVERIANO, 2008).

Chico Buarque é um capítulo à parte dentro da história da música popular contemporânea e já foi tema de inúmeros trabalhos acadêmicos, livros e filmes. Aqui destacamos, apenas, o comentário de Mariz (2006, p. 207), pertinente a esta pesquisa:

O novo Chico Buarque, depois da volta da Itália, continuou a produzir bastante, utilizando letras longas do gênero francês e jogos de palavras de muito efeito. O cantor aprimorou-se também, melhorando a sua dicção e com maior personalidade. Os temas tornaram-se nitidamente sociais, agradando-lhes sobretudo comentar o penar cotidiano do operário, a rotina monótona, as más condições de trabalho, a indiferença geral pelo seu sofrer. A linguagem tornou-se mais sutil, menos agressiva do que na fase *Roda Viva*, e talvez também mais sincera, o que lhe deu maior credibilidade. A música ganhou mais corpo, com ritmo mais incisivo, mas a melodia continua limitada às possibilidades de sua pequena voz de intérprete.

[...] o melhor desse ciclo é *Construção*, história do operário que ‘morreu na contramão atrapalhando o tráfego’, tragédia do cotidiano, inimitável em sua singeleza e, ao mesmo tempo, com grande poder dramático. O poema é excelente, revela preocupação com a poluição e, em sua monotonia obsessiva e diminuta tessitura, a música transmite um sincero protesto contra a desumanidade crescente da vida nos grandes centros urbanos (não só no Brasil, como no mundo inteiro).

Sobre as letras de canções dos anos 60 e 70, Augusto de Campos (*apud* PERRONE, 1988, p. 20) frisa que em fins da década de 60 a poesia brasileira começou a cantar, já que “a poesia da música popular foi melhor do que a poesia escrita”. Além do que, os melhores compositores dos anos 60 e 70 “instituíram uma tradição de poeta-compositor que permanece nos anos 80, embora com menor intensidade”.

Na segunda metade da década de 70, intelectuais e artistas continuavam externando sua insatisfação com o regime e tentando aproveitar o pequeno espaço que surgia com a abertura política. Para Giannotti (2007, p. 219), a característica desses anos foi a variedade de ritmos e estilos, retratada em *Meu caro amigo*, de Chico Buarque: “aqui na terra estão jogando futebol, tem muito samba, muito choro e rock’n roll”. Ele ainda destaca que as músicas de protesto, “como *Apesar de você* ou a mais trágica *Cálice*, eram cantaroladas por todos aqueles que sonhavam construir uma realidade sem Ditadura Militar”.

Um novo tipo de rock brasileiro – BRock – renasceu na década de 80 no Rio de Janeiro com uma geração que teve como apoio inicial a experiência original que começou na praia do Arpoador e continuou na Lapa: o Circo Voador. Essas instalações foram palco de manifestação artísticas de diferentes gêneros (teatro, música, circo), abrindo espaço para veteranos como Chico Buarque e Caetano Veloso e incentivando iniciantes como Lulu Santos, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Titãs, Legião Urbana, RPM, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Blitz, Lobão, Ritchie. “Embora diferentes, alguns mais comportados, outros mais audaciosos e irônicos [...] esses roqueiros dos anos 1980 apresentavam quase sempre um texto poético bem-humorado, mas, nem por isso, menos contundente” (CALDAS, 2010, p. 91). Segundo Mariz (2006), eles representavam a continuação da canção de protesto, transcendendo o aspecto político-ideológico. Ele ainda cita Renato Russo, Cassia Eller, Chico Science e Cazuza – este último com “peças mordazes, pungentes e até mesmo violentas, em protesto contra a hipocrisia da sociedade moderna brasileira”.

A música sertaneja, que não tinha saído totalmente de cena, no final da década de 80 se consolidou em duas tendências: a tradicional (Tonico e Tinoco, Inezita, Almir Sater, Renato Teixeira, Pena Branca e Xavantinho) e os modernizadores (Milionário e Zé Rico, Sérgio Reis, mas cuja explosão se deu com Chitãozinho e Xororó, seguidos por Zezé di Carmargo e Luciano, Leandro e Leonardo etc.).

Nos anos 90, o Brasil redescobriu os ritmos nacionais e a música regional, principalmente do Norte e Nordeste, com destaque para a música sertaneja, o axé *music* (afro-pop baiano) e, fortemente, o pagode (Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Almir Guineto). Em outra vertente, o rap, vindo dos guetos com um violento discurso, conquistou a classe média urbana junto com a música *techno*. Esta praticamente não tem letra, é mais instrumental, centrada na performance do DJ, com variações como *house*, *disc-music*, *trance* ou, como também são conhecidas, em um misto de ironia e crítica, bate-estaca. Algumas músicas de décadas anteriores passaram a ser consideradas clássicos da MPB e várias foram regravadas com um formato pop-MPB. A disputa por espaço com a música americana se acirrou, com apoio das grandes gravadoras e de suas técnicas mercadológicas de penetração e divulgação mundial. O uso da internet modificou hábitos também no Brasil, inclusive de acesso a músicas, o que se intensificou a partir da virada para o século XXI.

Dentre as novas influências surgiu o funk (originário da comunidade negra americana). A simpatia e a identificação imediata pelos negros brasileiros facilitaram sua disseminação e chegada rápida à classe média. Entretanto, boa parte dessa nova versão deixou de lado os temas sociais, dando preferência aos sexuais. Vianna (1988) dimensiona esse movimento ao apresentar dados: no Rio de Janeiro eram realizados em cada fim de semana cerca de 700 bailes *funks*, com públicos acima de duas mil pessoas em boa parte deles.

Na musica alguns casos isolados continuaram utilizando a música como veículo para “desenhar um retrato da desigualdade social do Brasil, do preconceito racial, do desemprego, da falta de perspectiva dos moradores das favelas” (NEVES, 2006, p. 259), como o grupo de *hip hop* paulista Racionais MCs. Eles escolhem minuciosamente os veículos para os quais dariam entrevista, normalmente apenas rádios comunitárias e canais educativos, pois se recusam a falar com emissoras que apoiaram a ditadura. Também criaram sua própria gravadora para produzir e lançar seus discos, chegando a vender um milhão de cópias do CD *Sobrevivendo no inferno* em 1998 – caso recorde na produção independente.

Completando o cenário de ritmos atuais, mas sem uma corrente preponderante, estão o axé, o reggae, o pagode, o forró e os velhos samba e rock. O rap, com letras bem humoradas e de forte apelo erótico, faz sucesso, enquanto a polícia tenta barrar algumas que

fazem declarada apologia a drogas e violência. Em sentido diametralmente oposto, a música religiosa de padres modernos como Marcelo Rossi destaca-se na vendagem de discos.

A exemplo do mundo globalizado, muitas são as influências. As criações se mesclam, com espaço para todos, cada qual em sua tribo, mas sem elementos que concentrem os interesses gerais. A esse respeito, Albin (2004, p. 357) alerta que a nossa música é tão descentralizada e diversificada atualmente que “qualquer aparente inércia não pode ser mais do que enganosa estreiteza de visão”, pois em um de seus recantos podem estar acontecendo movimentos que podem levar a novos e inesperados caminhos. Essa breve história da música brasileira apresentada aqui é um verdadeiro exemplo da unidade orgânica nessa cultura múltipla, que merece e deve ser estudada e compreendida, como disse Alfredo Bosi:

Plural sim, mas não caótico, o mapa das subculturas e interculturas do Brasil calca-se sobre as linhas de força da nossa divisão social. Fazer o seu levantamento e divisar no claro-escuro do cotidiano as relações entre vida simbólica, economia e política é recusar-se a cair na tentação do absurdo que nos ronda mal deitamos os olhos nas manchetes dos jornais (BOSI, 1989, p. 15).

3.3 Música, trabalho e o malandro

Ao discorrer sobre a história da música propositalmente destacamos alguns aspectos sociopolíticos que servem de conexões para os temas trabalho e trabalhador, mas identificamos poucas menções específicas sobre tais assuntos. Encontramos, sim, a malandragem, que amplamente abordada na antropologia e na sociologia também é recorrente quando na música popular brasileira. Vasconcellos (*apud* OLIVEN, 1982, p. 32)⁵² a descreve:

Enquanto a maioria da população é obrigada a ingressar na produção e viver de um trabalho mais ou menos regular, submetendo-se às exigências da labuta em conformidade com o código ideológico dominante, o malando – sublinha nosso cancionista popular – parece ter um destino social mais brando, dando aqui e ali um jeitinho no aperto, através da sua irresistível picardia e da sua visagem sedutora. Embora seja a cama uma ‘folha de jornal’; o cortinado, um vasto céu de anil’; o despertador, um ‘guarda civil’, ele sempre arruma uma saída para a penúria, como sugerem Noel e Kid Pepe em *O orvalho vem caindo*.

Adorado ou rechaçado, mas amplamente cantado e mencionado em diferentes enfoques, o malandro aparece mais como um personagem reverenciado pela cultura brasileira, um mito, do que como uma análise da extensão do trabalho ou do não-trabalho, decorrente das discrepâncias da sociedade urbano-industrial. Existem pesquisas específicas sobre o malandro na música⁵³, o que não é o nosso foco. O *corpus* dessa pesquisa não inclui músicas

⁵²VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. In: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 104.

⁵³Citamos como exemplo *O fio da navalha, malandragem na literatura e no samba*, de Dealtry (2009); ou ainda Oliven (1997), Tinhorão (1998).

sobre a malandragem quando a aborda por outros aspectos que não a menção explícita da *atividade de trabalho* ou do personagem *trabalhador*. Neste referencial teórico abordaremos brevemente essa conceituação do malandro para também situar as análises posteriores.

Para DaMatta (1997, p. 42), o mito, assim como o ritual, “são dramatizações ou maneiras cruciais de chamar atenção para certos aspectos da realidade social, facetas que, normalmente, estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano”. O malandro brasileiro é um desses mitos. Ele é um ser deslocado das regras formais, com jeito de andar, falar e se vestir individualizados, completamente avesso ao trabalho, fatalmente excluído desse mercado. O oposto dele é o ator das paradas militares e dos rituais da ordem, no qual o importante é o exterior, a hierarquização e a conduta. O malandro vive nos interstícios do sistema, pois, ao contrário do herói, se tentar dominar a estrutura do poder, sobrepondo-se a ela, acaba por ser por ela reabsorvido. “No universo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ao ‘coração’ e ao ‘sentimento’. [...] é o coração que inventa as regras” (*Ibidem*, p. 265). DaMatta ainda apresenta gradações da malandragem, que vão desde um estágio no qual é socialmente aceita, sendo vista como esperteza e vivacidade, até o extremo do desonesto, passando a viver de golpes, tornando-se um bandido.

Na música, o malando e a malandragem surgiram a partir de 1920. Segundo Oliven (1982), na década de 30 a malandragem foi retratada como estratégia de sobrevivência e concepção de mundo, pois o trabalho representava sofrimento, sendo inútil para as classes subalternas. Nas letras, o trabalho aparecia como destino, sendo que a salvação se dava pela malandragem e não pelo trabalho. O malandro era valente e esperto para sempre escapar das confusões nas quais se metia, tinha categoria e estilo e sempre achava um otário para dar um golpe. Faziam parte de sua realidade o jogo, a aposta e a sorte. Ele era um herói sem caráter, orgulho da raça brasileira, mas que, por vezes, se tornava perigoso com sua navalha. Os pares antitéticos malandro/otário eram constantemente mencionados, o trabalho representava uma instituição da qual se devia fugir e o prazer era encontrado com as mulheres.

O Bairro do Estácio, espécie de limite da expansão do velho centro da cidade na direção da zona norte do Rio, tendo surgido na segunda metade do século XIX [...] foi abrigo desde o início de uma população proletária e de pequeno comércio e atividades artesanais. A proximidade com a zona de prostituição do Mangue, porém, atraía para os seus muitos bares nas vizinhanças do Largo do Estácio os bambas da zona, isto é, os tipos especiais de empresários que viviam – graças a seus dotes de esperteza ou valentia – da exploração do jogo ou das mulheres. Esse tipo de personagem, à época também conhecido por *bam-bam-bam* – e na linguagem da imprensa chamado de *malandro* –, constituía na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão de obra que nessa área urbana crítica se acumulava. (TINHORÃO, 1998, p. 291).

Para Wisnik (2006), nos anos 20 e 30 havia uma negação moral do trabalho e da conduta exemplar que surgiu no *ethos* do samba, mas que segundo o autor, seria mais um *antiethos*. E a negativa ética viria acompanhada de entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida, com um orgulho da vadiagem, correspondendo a uma ética oculta, “uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante” (*Ibidem*, p. 119). Wisnik afirma que a esfera do trabalho não estava ausente, como poderia parecer, mas projetava-se na música como uma imagem invertida, pois o principal personagem – o operário – era ofuscado pelo malandro, com sua rítmica sincopada, buscando uma identidade no quadro da sociedade de classes que estava se formando.

Com a instauração do Estado Novo e a apologia ao trabalho feita por Getúlio Vargas, a figura do malandro passou a ser *non grata*, devido às recomendações de exaltação ao trabalho. A sua “regeneração” se dava principalmente por influência da família ou de uma figura feminina. Do fim deste regime até a segunda metade da década de 60 – início de nova ditadura – a classe média incorporou o tema e, segundo Oliven (1977, p. 59-60), Chico Buarque assinou o atestado de óbito do autêntico malandro. Com *Homenagem ao Malandro*, cantou “a falência do ‘malando pra valer’ que teve que se inserir nas malhas do processo produtivo: aposentou a navalha, tem mulher e filho e, pasmem, até trabalha tendo de se sujeitar aos trens da Central”. Mas, apesar do reduzido espaço social que ainda restava à vadiagem, a malandragem permaneceu como um dos polos de identidade nacional (OLIVEN, 1977).

O malandro adquiriu outro perfil – o regular oficial – que já não era mais das classes exploradas, tornando-se figura a ser combatida por ser um sinônimo de corrupção institucionalizada (contando com o aparelhamento institucional a seu lado), de lucros abusivos e da certeza que os trabalhadores continuariam a ser explorados, conforme explica Dealtry (2009). Oliven (1977, p. 73), então, constata:

O que parece caracterizar o Brasil é justamente o fato de ser uma sociedade de imensas diferenças sociais e econômicas, na qual se verifica uma tendência de transformar manifestações culturais em símbolos de coesão social, que são manipulados como formas de identidade nacional.

3.4 A música como cultura, consumo e hegemonia

No capítulo 1 abordamos discurso, ideologia e poder. Aqui complementamos com aspectos específicos da música, de seu consumo e hegemonia.

Conforme relatamos, a música popular teve grande influência na sociedade brasileira, sendo que o conteúdo semântico das letras adquiriu particular importância em determinados períodos históricos. A partir da assertiva de Caldas (2010, p. 67), podemos inferir a relevância da letra da canção pelos efeitos que pode gerar:

Uma coisa, no entanto, é certa: na época dos militares, havia um maniqueísmo muito grande por boa parte da imprensa e da crítica cultural. Tudo, mas tudo mesmo, passava sempre pela análise ideológica do discurso. O país vivia uma espécie de ‘doença persecutória’ das ideologias.

Além desse aspecto ideológico, Wisnik (2006, p. 115) destaca outra dicotomia: “tradicionalmente, um dos nós da questão política na música esteve na separação, levada a efeito pelos grupos dominantes, entre a música ‘boa’ e a música ‘má’, entre a música considerada elevada e harmoniosa, por um lado, e a considerada degradante, nociva e ‘ruidosa’, por outro”. Para o autor, isso se deve ao fato de a música ser um dos códigos ideológicos através dos quais a contestação e as diferenças são naturalmente mostradas socialmente, em contraste com a desejada imagem de ‘harmonia’ social e política perseguida pelos grupos dominantes. Atualmente, em maior intensidade, a industrialização do som e a hegemonia do capital multinacional reforçam essa questão. O capital multinacional não cogita a disseminação da música de alto nível ou de sonoridades divergentes, mas a homogeneização das expressões musicais de acordo com seus interesses. São esses objetivos, então, que ditam os ritmos da moda.

Nos países capitalistas é o modo de produção que determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, logo, a cultura também se constitui em uma cultura de classes. Com a cultura musical não seria diferente. Tinhorão (1998) elabora habilmente esse aspecto brasileiro em *História social da música popular brasileira* – que traz a visão que também assumimos nesta pesquisa. Segundo esse autor, a análise da música popular urbana no Brasil indica que o que se chama de *cultura* em uma sociedade diversificada como a nossa “é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide” (*Ibidem*, p. 9). Simplificadamente, ele afirma que a cultura poderia ser subdividida nos planos do dominador e do dominado: “das elites detentoras do poder político-econômico e das diretrizes para os meios de comunicação – que é a cultura do dominador – e a cultura das camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política – que é a cultura do dominado” (*Ibidem*, p. 9-10). No caso específico do Brasil, ainda existe outro nível de dominação, no qual o próprio dominador torna-se dominado, já que o detentor do poder político não coaduna com quem tem a

capacidade de decisão econômica – esta normalmente internacional. Conseqüentemente, as camadas mais baixas são duplamente dominadas.

Tinhorão (1998) ainda destaca outro aspecto importante de dominação: o ponto de vista da cultura é o traduzido pela cultura da elite, que detém as instituições oficiais, e o da classe média – que também se apresenta como consumidora da indústria cultural e que se identifica mais com a elite do que com o povo – ambas ligadas a modelos estéticos importados. Esses pontos de vista não são os mais representativos do país como um todo, já que não traduzem a realidade da maioria do povo urbano e rural. A cultura da camada mais pobre é, novamente, duplamente assolada.

Assim, existem dois vetores a serem considerados na cultura brasileira: de cima para baixo e do exterior do país para seu interior. Os meios de comunicação e de lazer têm “o objetivo capitalista estrito de obtenção de lucro” (*Ibidem*, p. 11). Sua dominação lhes permite escolher qual a música urbana produzida pelos grupos serão capazes de pagar pela sua divulgação nos meios eletrônicos. Apenas esses têm a oportunidade de disseminação e de serem “escolhidas” pelo público.

Esse colonialismo cultural estrangeiro, na área da música popular, é imposto ao povo do país economicamente dominado [...] sob a forma de duas realidades: a de caráter econômico, propriamente dito, representada pela circunstância de a música popular destinada ao lazer urbano se prender a um complexo industrial eletroeletrônico de grande peso na economia mundial; e a de caráter ideológico, representada pelo fato de a música popular, graças às novas modas fabricadas por tais grupos industriais, projetar para os consumidores subdesenvolvidos uma ideia de modernidade, de conquista de *status* e de integração no que ‘de mais novo se produz no mundo’ (TINHORÃO, 1998, p. 12).

Observamos que esse processo iniciou-se de forma rudimentar na manipulação ideológica de catequização indígena na descoberta do Brasil, utilizando música e instrumentos musicais da época que causavam admiração nos nativos. Desde então, a produção musical e sua divulgação passaram por diversos estágios, criando classes trabalhistas, ampliando sua área de atuação, abrindo e desenvolvendo mercados consumidores, numa nova “catequização” cultural intrinsecamente orientada pelos interesses do capital.

Até o fim do século XIX, a comercialização da música identificada como popular foi feita estritamente através da venda de partituras para piano, que, segundo Tinhorão (1988, p. 247), já envolvia um complexo de interesses limitado: “o do autor (isoladamente ou com parceiros, geralmente letristas), o do editor-impressor da música (reduzida a símbolos reproduzidos no papel) e o dos fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas aumentavam à maneira que a música destinada ao lazer urbano se popularizava”. A indústria fonográfica brasileira no início do século XX criou outra classe de trabalhadores, que também tinham seus

interesses: os cantores de disco, recrutados no teatro de variedades, cafés-cantantes, circos e bandas (SEVERIANO, 2008). Com as gravações, a produção popular ampliou sua base artística e industrial, gerando a profissionalização dos cantores, a maior participação de instrumentistas, a necessidade do maestro, do arranjador e do diretor artístico e o surgimento das fábricas que demandavam capital, técnica e matéria prima (TINHORÃO, 1988).

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto ‘música popular’ em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que, em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado (*Ibidem*, p. 248).

Na primeira década século XXI, a música brasileira passou por uma grande renovação. Pelo lado do público, a tecnologia ampliou a liberdade de escolha e de acesso à música, com a facilidade em “baixá-las” da internet, gravar em CDs caseiros ou em *music players portáteis*. Pelo aspecto da produção, esses mesmos fatores levaram ao comércio ilegal em larga escala, inclusive em níveis internacionais, à queda vertiginosa da venda de CDs e à desestabilização do mercado fonográfico, o que contrasta com as exigências cada vez mais rígidas das gravadoras de produção rápida, popular (no sentido de facilmente captada pela grande massa) e pasteurizada em formatos pré-concebidos de sucesso. As músicas são descartáveis, com duração máxima de dois anos, impulsionadas por letras de conteúdos rasos.

A tecnologia tem tido papel crucial neste cenário. Como afirma Castro (2007), consumir música é consumir tecnologia. A estranheza causada pelas experiências iniciais com a captura e a reprodução do som por meios técnicos na primeira metade do século passado ficaram apenas na história. Atualmente, o “som gravado ocupa um lugar de destaque na cena contemporânea, e ouvir gravações de música se tornou uma prática emblemática do cotidiano de parcelas significativas das populações do planeta, reunidas nos centros urbanos” (*Ibidem*, p. 213). Segundo Amaral (2010, p. 273), “em decorrência dos baixos custos de informática e socialização dos meios de produção do CD, surgiram pequenos selos e pequenas gravadoras que aglutinam boa parcela da produção independente”, espalhando-se fora do eixo Rio-São Paulo e dificultando o acesso do público em regiões do país, que não a de sua produção.

Esse panorama geral está sintetizado na reprodução de parte de uma entrevista concedida por Paulo César Pinheiro⁵⁴ em 2003. Ao ser perguntado sobre o que de novo estava surgindo no Brasil que o atraía, respondeu criticamente:

Adianta citar? Você conhece Pedro Amorim? Roque Ferreira? Não adianta, o repórter não vai nem escrever isso, não interessa, não chama atenção de ninguém.

⁵⁴ Amaral (2010) reproduz esse trecho da entrevista concedida por Paulo César Pinheiro à Luiza Nascimento, do jornal on-line *A Nova Democracia*.

[...] Hoje existem mais selos independentes do que gravadoras. E 90% da música de qualidade são produzidas pelos selos independentes. Gravadora é para Zezé de Camargo e Luciano, ou seja, produto para vender e no ano seguinte ninguém sabe o que aconteceu; é descartável, não é história, não é arte. Não é música, é entretenimento. Arte é atemporal e entretenimento é temporal. Por isso, os que formaram a nossa identidade estão aí, até hoje (AMARAL, 2010, p. 271-272).

Tatit (2004) reitera que realmente “há espírito de exclusão no mundo da música popular quando algumas modalidades cancionais – de ordem passional, temática ou enunciativa – são segregadas, e em certa medida, estigmatizadas pelas formas hegemônicas no mercado ou pelas formas de maior prestígio no âmbito da elite popular”. Ao chegar a um padrão de música com certa estabilidade de vendagem, sonegam-se oportunidades para outros tipos – tradicionais ou modismos – até que a vitalidade (leia-se rentabilidade) das primeiras entre em extinção.

3.5 Estado da arte dos estudos sobre música a partir da Semiótica, ACD e GSF

A canção, a letra, a melodia e a música têm sido objeto de estudo em diversos enfoques, teorias e áreas de conhecimento. Utilizamos alguns deles, inclusive, para compor esse capítulo com conceitos fundamentais da música, sua história, vínculo com o trabalho e com a malandragem e a indústria na qual está inserida. Entretanto, se considerarmos os aspectos relacionados diretamente à Semiótica, à ACD, à GSF e ao Sistema de Avaliatividade foram poucas as obras localizadas. A seguir apresentaremos os estudos que, de alguma forma, são correlatos a essa pesquisa.

Van Leeuwen, em *Speech, music, sound* (1999), contesta o purismo semiótico de tratar discurso, música e outros sons separadamente na teoria. Ele procura contribuir para a criação de um vocabulário para abordar tal integração e explorar suas ramificações e potenciais. De fato, ele parte do que denomina recursos semióticos e elabora uma semiótica do som, com objetivo de fazer-nos escutar: “Ouça a cidade como se fosse música e música como se fosse a cidade, ou o discurso como se fosse música e a música como se estivesse falando com você. Afinal, esta escuta só pode ser feita por você, leitor” (*Ibidem*, p. 4)⁵⁵.

Uma questão interessante a qual ele dá destaque é como os códigos de uma concepção particular de linguagem surgem e quem os cria, destacando que a alteração desses códigos (como e quando necessárias) não está na agenda. As regras são tratadas como simplesmente estando lá, funcionando em alguns contextos – como nos burocráticos – de forma impessoal e sem questionamentos. Em outros, como na poesia, na publicidade ou em

⁵⁵ “Listen to the city as though it was music and to music as though it was the city, or to speech as though it was music and to music as though it was speaking to you. This listening can, in the end, only be done by you, the reader.” (Tradução nossa).

conversas entre crianças, é diferente: não existem regras tão rígidas e específicas e qualquer porção da linguagem pode se tornar um aspecto semiótico. Van Leeuwen (1999) parte deste raciocínio para ressaltar que isso também é possível na música, pois alguns músicos têm espírito burocrático enquanto outros se prendem menos ao contexto. E o mesmo ocorre com espectadores, ouvintes e leitores: alguns se utilizam de recursos de interpretação e de conexões intertextuais que estiverem ao seu alcance para criarem suas próprias e novas interpretações e conexões, enquanto outros simplesmente o fazem de acordo com os livros – principalmente nos contextos educacionais, caso se desejem boas avaliações.

Ao explorar os recursos semióticos sonoros, o autor explora o que considera como os seus seis maiores domínios: perspectiva do som (baseando-se nos conceitos de distância social mapeados por Hall)⁵⁶, ritmo e tempo do som, timbre de voz e modalidade, interação de vozes, melodia e qualidade. Todos são aspectos do som comuns ao discurso, à música e a outros sons, cujo estudo permite investigar como esses recursos podem ser usados para dizer, fazer e interpretar textos sonoros.

No que tange à multimodalidade, ainda há poucos trabalhos consagrados sobre a parte exclusivamente sonora e a metodologia para sua análise é totalmente diferenciada. Mesmo em sua obra mais recente sobre multimodalidade, Kress (2010) apenas menciona as diferenças sobre a percepção sonora, sem, entretanto, focá-las como objeto de análise: o som é recebido através de capacidade de escutar, enquanto o material gráfico e escrito, pela habilidade fisiológica da visão. O som oferece recursos como variações de energia (altura ou suavidade) que podem ser utilizadas para produzir tensões alternadas dos elementos de ritmo e acentuação, que produzem a organização do discurso (falado) e a acentuação das palavras, tom das linguagens e entonação. Kress (2010) destaca que a fala tem qualidade vocálica, duração e silêncio, elementos que são utilizados para marcar informações dadas e novas das entidades semióticas e das unidades de informação. A análise do autor sobre esse tema evoluiu até tal ponto, mas não chega a aplicar à música ou mesmo a teorizar sobre os elementos semióticos ou multimodais desta.

No Brasil, o principal pesquisador que aborda semioticamente a música é Luiz Tatit (2001, 2004, 2007a, 2007b; TATIT; LOPES, 2008). Ele resalta a lacuna deixada pela

⁵⁶ Van Leeuwen se refere a Hall (HALL, Edward. *The hidden dimension*, New York: 1966), que demonstrou que o ser humano, bem como os animais, mantém um conjunto de barreiras invisíveis que variam de acordo com o maior ou o menor grau de afinidade. Hall mapeou distâncias, enquadramentos e voz. A zona de *distância pessoal* é aquela na qual podemos tocar a outra pessoa; a distância social é mais para interações formais ou de trabalho, na qual mantemos a distância equivalente a um braço (esticado) da outra pessoa; a distância pública é para interações de grupos formais, demonstrando que o outro é estranho e deve permanecer como tal. Para detalhes, ver Van Leeuwen (1999, p. 12, 24), onde ele especifica as distâncias em polegadas e pés.

não inclusão da semiótica nos estudos, já que ela mal participa “da formação dos estudiosos devotados à análise dos textos em nosso país e – o que é mais grave – nem chegue ao conhecimento desses especialistas [...]” (TATIT, 2001, p. 13). Na introdução de *Semiótica da Canção* (TATIT, 2007a, p. 12) já destaca que:

a única coisa comparável ao desconhecimento e ao descaso dos semioticistas com relação à canção (que representa, no Brasil, uma força especial de transformação estética) é o mesmo desconhecimento e o mesmo descaso dos cancionistas em relação à semiótica (que, depois da ascensão e queda do formalismo, parece ser a única disciplina em busca dos *realizáveis* que engendram as linguagens *realizadas*).

O trabalho de Tatit começou com a análise semiótica das letras (2001) e passou, em um segundo estágio, à análise semiótica da canção como um todo, melodia e letra. Segundo Tatit (1997, p. 102), “tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção”.

Na análise da letra, Tatit (2001) se ateu ao plano do conteúdo, adotando o modelo semiótico desenvolvido por Greimas nas décadas de 1970 e 80. Primeiro identificou as categorias que regulam as interações de elementos expressos na superfície do texto, depois passou para categorias mais abstratas, que pressupõem outras até chegar num nível profundo, num trabalho denominado *percurso gerativo da significação*. Assim, conjuga-se “o emprego dos conceitos já consagrados pela teoria com uma constante revisão de sua coerência e rendimento numa descrição específica” (*Ibidem*, p. 17). A partir da análise das letras, Tatit reconstituiu as categorias implicadas nos níveis discursivo, narrativo (nos planos modal, mais abstrato, e actancial⁵⁷) e tensivo. Assim, Tatit tomou como base de análise o *percurso gerativo da significação* e de *sintaxe modal e narrativa*. Esse modelo foi seguido por orientandos de mestrado seus, como Monteiro (1997), que propôs soluções para a aplicação desse modelo de percurso gerativo ao discurso musical, situando tal proposta analítica dentro da evolução da musicologia e da semiótica francesa.

Num segundo estágio, Tatit (1997, p. 7) percebeu que “o modelo semiótico vem reclamando presença da porção musical necessária a qualquer reflexão consequente sobre a construção do sentido” e adotou critérios rítmicos e temporais de análise da sintaxe cancional (determinações melódicas e linguísticas) e da compatibilidade entre elas. Esse trabalho continuou em *Elos de melodia e letras* (TATIT; LOPES, 2008), no qual pôs em prática um

⁵⁷ Aqui o conceito de modal refere-se a um plano mais abstrato, enquanto que o plano actancial é o plano no qual se processa a interação dos actantes considerados como funções narrativas, no qual esses actantes demarcam uma posição sintática no quadro narrativo geral, enquanto ao mesmo tempo definem-se por uma configuração modal (TATIT, 2001).

método de construção de variados sentidos da canção através de modelos de integração de melodia e letra.

No doutorado, Tatit (2007) elaborou uma análise dos conteúdos emocionais que transitam da melodia para a letra na canção. Ele fez uma análise linguística e musical e explicou que a identidade destes dois *actantes* pode se manifestar na atração que um personagem exerce sobre o outro e/ou na tendência dos temas melódicos a se repetirem. Ele traçou as diretrizes específicas para a descrição melódica a partir dos princípios semióticos que fundamentam a análise da letra e da produção de sentido, além de delimitar claramente conceitos usados nas análises de canções, como *tematização*, *passionalização* e *figurativização*.

Podemos dizer que o resultado obtido por Tatit complementa o trabalho de Van Leeuwen (1999), embora este não seja citado como fonte nas referências. Ambos se utilizam de diferentes tipos de análise conjugada de letra e som.

Dealtry (2009) fez um recorte no tema da malandragem observando-a através da literatura e do samba. Perrone (1988) elaborou um estudo músico-literário das realizações poéticas da MPB, analisando detalhadamente letras, mas sem o enfoque semiótico. Oliven (1982), em um dos capítulos de *Violência e Cultura no Brasil*, fez um relato da origem da malandragem no Brasil e de sua evolução, assinalando com músicas seus diversos períodos. Nessa linha, também abordou alguns aspectos sobre o trabalho e o trabalhador, tendo sido, então, o artigo que localizamos que mais se aproxima da temática dessa nossa pesquisa.

A musicista Renata Mattar seguiu outra vertente. Ao longo de mais de dez anos, ela pesquisou comunidades que ainda trabalhassem em mutirão utilizando-se da música na lida. O Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC – SP) produziu o cd *Cantos de trabalho*, a título de disseminação desse aspecto da cultura brasileira coletado no trabalho da pesquisadora. As cantigas do CD são das descascadeiras de mandioca de Porto Real do Colégio (Alagoas), das colhedoras de cacau de Xique-Xique (Bahia), das fiandeiras de algodão do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais), entre outras (MARIA, 2007).

Até o fim da coleta de dados dessa pesquisa, não tínhamos identificado outros trabalhos que se utilizassem da abordagem da ACD, da GSF e da avaliatividade na análise de letras de canções, tampouco pesquisa que se concentrasse em canções cujos temas foquem o trabalho e/ou o trabalhador.

CAPÍTULO 4 - METODOLOGIA

“Tudo que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido”, segundo Arendt (2003, p. 12). Podemos dizer que essa discussão acontece sob a forma de textos multimodais, verbais e não verbais. Essa tese é um exercício de reflexão e discussão sobre textos, discursos e contextos relativos à representação do trabalho e do trabalhador em letras de canções da música popular brasileira. Neste capítulo apresentamos a estratégia metodológica, a especificação do *corpus* e o método de análise utilizados.

A ACD é considerada por Chouliaraki e Fairclough (2007, p. 16) “tanto como teoria quanto como método”: um método para análise das práticas sociais com particular consideração aos seus momentos de discurso, que tornam concretas as construções teóricas do discurso na vida social da modernidade tardia, cujas análises também contribuem para o desenvolvimento e elaboração dessas próprias construções teóricas. Considerando o modelo tridimensional de Fairclough (2001a), fizemos análises em suas *três dimensões*: texto, prática discursiva e prática social:

- *Texto* - analisamos as letras das canções com o *WordSmith Tools 5.0*.
- *Prática discursiva e social* – na macroanálise, avaliamos as informações sobre o contexto social, político e econômico do período que corresponde à gravação das 325 canções (1916 a 2010) e fizemos a categorização por tópicos de codificação, de acordo com Fairclough (2001a). Na microanálise, a prática discursiva e social também foi considerada para avaliação das entrevistas com compositores e representantes da comunidade interpretativa das duas canções selecionadas.

Considerando os estratos de linguagem da LSF, nessa microanálise avaliamos a língua em seu contexto de cultura e de situação: nos *níveis léxico-gramatical e semântico* da linguagem usamos a GSF; com o sistema de avaliatividade consideramos o *nível semântico discursivo* das letras das canções; e as entrevistas forneceram dados do contexto, permitindo avaliação da prática social e das circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo, do processo de produção e de consumo.

Conjugando teoria e método, começamos esse capítulo retomando a metodologia proposta por Fairclough (2001a) para a Análise Crítica do Discurso, traçando um paralelo com as escolhas dessa pesquisa. Depois detalhamos o *corpus* e a estratégia.

4.1 Mais um pouco de ACD – a análise na prática

Segundo Fairclough (2001a, p. 275), a prática da ACD não deve seguir um esquema predeterminado, “pois não há procedimento fixo para se fazer análise de discurso; as pessoas abordam-na de diferentes maneiras, de acordo com a natureza específica do projeto e conforme suas respectivas visões do discurso”. Apesar disso, ele sugere diretrizes sobre os dados, as análises e os resultados, ressaltando que, idealmente, esse deve ser um empreendimento interdisciplinar.

A concepção de discurso de Fairclough (2001a) envolve interesses em diversos aspectos do processo discursivo, a saber:

- nas propriedades dos textos;
- na produção, na distribuição e no consumo dos textos;
- nos processos sociocognitivos de produção e interpretação dos textos;
- na prática social em várias instituições;
- no relacionamento da prática social com as relações de poder; e
- nos projetos hegemônicos no nível social.

A inclusão desses aspectos na análise propicia uma crítica discursiva apurada e precisa de formas particulares de prática social e suas relações com a estrutura social. Em nossa pesquisa adotamos essa abordagem multidisciplinar e consideramos esses diversos interesses no processo discursivo.

Para Fairclough (2001a), em relação ao *corpus*, é importante que os dados selecionados sejam representativos da diversidade da prática discursiva estudada e das mudanças na prática mediante diferentes tipos de situação. A dificuldade pontuada por ele está em coletar um *corpus* que dê acesso a processos de mudança, porque é preciso tentar incorporar períodos de tempos razoáveis nos dados. Como detalharemos adiante, o *corpus* selecionado abrange o período de quase um século, no qual pudemos correlacionar a produção musical às mudanças sociais, políticas e econômicas.

Além desses dados centrais, a amostra pode e deve ser complementada com dados suplementares. O *corpus* pode ser ampliado através de julgamentos sobre aspectos de amostras do discurso desse *corpus*. Uma das formas sugeridas por Fairclough (2001a) está na utilização de entrevistas, seja com pessoas envolvidas como participantes em amostras selecionadas para análise, seja para investigar a consciência de pessoas sobre o investimento ideológico de uma convenção discursiva particular. O produto dessas entrevistas, painéis ou outra forma escolhida de seleção de *corpus* complementar incorpora-se ao inicial, devendo

permanecer “aberto e com mais possibilidades de crescimento em resposta a questões que surgem na análise” (*Ibidem*, p. 278). Em nossa pesquisa também observamos essas considerações e incluímos no *corpus* entrevistas com os autores e com alguns receptores de uma determinada canção selecionada dentre as do *corpus* inicial.

O *corpus* coletado, ou parte dele, pode ser codificado em tópicos ou decomposto em classes particulares de questões ou formulações, a partir dos quais é selecionado um pequeno número de amostras de discurso para análise detalhada. Há momentos do discurso onde há evidências do que Fairclough (2001a, p. 281) chama de *ponto crítico* ou *momento de crise*, que são especialmente significativos por indicarem “formas reais pelas quais as pessoas lidam com a problematização das práticas”. Seguimos essas orientações e criamos tópicos para codificar as letras de canções. Depois selecionamos uma amostra reduzida do discurso (letra de duas canções) para ser analisada detalhadamente.

A análise do material selecionado pode ser iniciada partindo do texto em direção à prática social ou vice-versa, de acordo com os propósitos e as ênfases da análise, que se dá em três dimensões: análise das práticas discursivas, dos textos e da prática social. Cada qual pode ser subdividir da seguinte forma, segundo Fairclough (2001a):

1. Análise das práticas discursivas, no nível da macroanálise, enfocando a intertextualidade e a interdiscursividade das amostras do discurso;
 - a. Interdiscursividade – especifica os tipos de discurso que estão delineados na amostra discursiva em análise.
 - b. Cadeias intertextuais – especificam a distribuição de um tipo de amostra discursiva pelos tipos de textos nos quais é transformada.
 - c. Coerência – considera as implicações interpretativas das propriedades intertextuais e interdiscursivas da amostra.
 - d. Condições da prática discursiva – especificam as práticas sociais de produção e de consumo do texto, associadas ao tipo de discurso que a amostra representa.
 - e. Intertextualidade manifesta – levanta questões sobre o que está na produção do texto e as características manifestas em sua superfície, especificando o que os demais textos estão delineando na constituição do texto em análise e como isso ocorre. Deve-se explorar, ainda:
 - i. Representação discursiva direta ou indireta, se a representação no outro texto está claramente demarcada ou traduzida na voz do discurso representado;

- ii. Pressuposição sugerida no texto, ligações com textos principais de outrem ou anteriores a este, se são sinceras ou manipulativas, se são polêmicas ou se há instâncias de metadiscurso ou ironia.
2. Análise dos textos – microanálise da prática discursiva, que pode abranger:
- a. Controle interacional – descreve as propriedades organizacionais gerais das interações, quem as controla e em que nível, além de verificar em que extensão é assimetricamente exercida por um participante;
 - b. Coesão – mostra como as orações e os períodos estão conectados no texto, as relações funcionais entre eles e seus marcadores coesivos;
 - c. Polidez – as estratégias de polidez, negativa e/ou positiva, são usadas por quem e com quais propósitos e o que sugerem sobre as relações entre os participantes?
 - d. *Ethos* – reúne as características que constroem o “eu” e as identidades sociais que envolvem o discurso;
 - e. Gramática – as três dimensões gramaticais de transitividade, tema e modalidade, que correspondem, respectivamente, às metafunções ideacional, textual e interpessoal, da GSF;
 - f. Transitividade – verifica se os tipos de processos e participantes estão favorecidos no texto, as escolhas de vozes ativas e passivas e o quão significantes são as nominalizações dos processos;
 - g. Tema – verifica se há um padrão na estrutura temática do texto para as escolhas dos temas das orações, se eles são frequentes e suas motivações;
 - h. Modalidade – verifica se há padrões de grau de afinidade expressa com preposições ou por meio da modalidade, seu significado para as relações sociais no discurso e para o controle das representações da realidade;
 - i. Significado das palavras – identifica a ênfase nas palavras-chave e seu significado, se elas são variáveis e mutáveis e o significado potencial como um modo de hegemonia e foco de luta;
 - j. Criação de palavras – avalia o contraste das formas de lexicalização dos sentidos com as de outros textos, seus significados teórico, cultural, ideológico e intertextual;
 - k. Metáfora – caracteriza as metáforas da amostra em contraste com as de sentidos similares, bem como identifica fatores culturais e ideológicos que determinam as suas escolhas.
3. Análise da prática social da qual o discurso faz parte – o objetivo é especificar a natureza da prática social a qual a prática discursiva pertence, a fim de explicar o seu porque e seus

efeitos sobre a prática social. Está relacionada à ideologia e à hegemonia e nela podem ser avaliados:

- a. Matriz social do discurso – tem como objetivo especificar as relações e as estruturas sociais e hegemônicas da matriz dessa instância específica da prática social e discursiva, bem como seus efeitos, principalmente em termos de sua reprodução e de sua transformação.
- b. Ordens do discurso – o objetivo é especificar o relacionamento da instância da prática social e discursiva com as ordens de discurso e seus efeitos.
- c. Efeitos ideológicos e políticos do discurso – seus efeitos ideológicos, hegemônicos, sistemas de conhecimentos e crenças, relações sociais e identidades sociais.

Apesar de apresentar todos esses elementos que podem estar presentes na ACD, Fairclough (2001a) reiteradamente destaca que não há um roteiro fechado e específico a ser seguido. É necessário que o analista avalie os elementos de que dispõe e quais outros itens devem ser incluídos. Nesta pesquisa optamos por começar das práticas discursivas em um nível de macroanálise, verificando intertextualidade e interdiscursividade nas amostras (letras de canções), passando, então, para a microanálise da prática discursiva, feita a partir de uma amostra do *corpus* utilizado na etapa anterior, ou seja, optamos por duas versões da letra de uma mesma canção. Assim, nas duas fases consideramos análises da prática social e da prática discursiva da qual o discurso faz parte.

Essa é a concepção de ACD que adotamos. Mas, para delimitação acurada dessa metodologia, é importante considerar, também, as advertências de Rodrigues Junior (2009) sobre abordagem e tratamento dos dados, baseadas nas quatro críticas feitas à ACD no cenário internacional por Widdowson, Hammersley, Stubbs e Toolan⁵⁸.

1. Crítica da recepção – segundo Widdowson, os analistas interpretam discursos presentes em textos e não fazem a análise, levando a uma supervalorização de informações nos dados, visto que “as intenções comunicativas de um dado interlocutor só se tornam palpáveis e concretas quando processadas pela outra parte do evento comunicativo, neste caso, o outro

⁵⁸ Rodrigues Junior apresenta as seguintes referências para esses autores:

WIDDOWSON, Henry. Discourse analysis: a critical view. In: SEIDLHOFER, B. (Ed.). *Controversies in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 132-145.

HAMMERSLEY, Martyn. On the foundations of critical discourse analysis. *Language & Communication*, v.17, n. 3, p. 237-248, 1997.

STUBBS, Michael. Whorf's children: Critical comments on critical discourse analysis (CDA). British Association for Applied Linguistics: London, 1997. Disponível em: <<http://www.uni.trier.de/uni/fb2/anglistik/Projekte/stubbs/whorf.htm>>.

TOOLAN, Michael. What is critical discourse analysis and why are people saying such terrible things about it? *Language and Literature*, v. 6, n. 2, p. 83-103, 199.

interlocutor, ou receptor da mensagem”, segundo Rodrigues Junior (2009, p. 104). Assim, a ACD pode não fazer uma análise da recepção do texto pelo outro interlocutor, que, na verdade, é o que permitiria aos analistas críticos identificarem os efeitos ideológicos que afirmam estar camuflados nos dados.

✓ Nossa precaução: Como na análise macro o *corpus* foi extenso (325 canções), selecionamos duas versões de uma mesma canção para ser exaustivamente trabalhada de forma a possibilitar a análise da recepção do texto inclusive pelo seu receptor. Assim, as análises dessas duas letras através da GSF e da Avaliatividade forneceram elementos concretos que puderam ser comparados com o entendimento de alguns representantes da comunidade interpretativa colhido através de entrevistas. Assim, essa pesquisa fez análise da recepção do texto pelo *outro* interlocutor, o que nos permitiu, analistas críticos, identificar os possíveis efeitos ideológicos camuflados nos dados.

Embora essa etapa se restrinja a opiniões acerca de duas versões de uma canção e sejam apenas nove entrevistas, isso já pode ser tomado como um indicativo da interpretação do receptor da mensagem que, posteriormente, poderá ser mais desenvolvido em outras pesquisas.

2. Crítica sobre a crítica – Hammersley conclui que a ACD trata o conceito de crítica como um conceito óbvio, sem esclarecer a contento qual o real significado do termo em suas análises e utilizando-o para qualquer abordagem politicamente radical. Isso pode levar pesquisadores a supervalorizar os dados, interpretando-os a partir de juízos próprios de valor. Entretanto, Rodrigues Junior (2009) considera tal posição inerente à falta de precisão na definição de qual ideologia tem sido problematizada pelos analistas, precipitando a interpretação dos mecanismos de opressão.

✓ Nossa precaução: Primeiramente procuramos especificar no referencial teórico qual o conceito de crítica estamos utilizando neste trabalho. Depois, nos capítulos teóricos sobre trabalho e música, apresentamos informações multidisciplinares sobre o historicismo ideológico nessas áreas. Desta forma, acreditamos ter minimizado a questão abordada por Hammersley sobre crítica, deixando claro qual o viés crítico foi usado nas análises e evitando a interpretação a partir de juízos de valor próprios das pesquisadoras.

3. Crítica da representatividade – Stubbs alerta que os métodos utilizados pela ACD para coleta de dados e análise textual não são claros, sendo, em sua maioria, fragmentos de textos selecionados randomicamente, a partir dos quais se tiram conclusões generalizadas. Os linguistas devem esclarecer seus critérios de coleta de dados, que devem ter

representatividade em relação ao universo estudado. Ele também critica as interpretações pessoais que são feitas e indica que devem levar em conta a recepção pelos leitores, sem partirem para a pesquisa com posicionamentos previamente estabelecidos.

✓ Nossa precaução: O *corpus* selecionado para nossa pesquisa abrange um período considerável (1916 a 2010), tendo sido justificado adequadamente seu início e seu fim. Foram incluídas todas as canções localizadas que atendessem ao critério do tema da pesquisa. Sem dúvida, não foram incluídas todas as existentes, mas todas as identificadas ao longo do período de coleta dos dados, que foi feita em sites de letras de músicas e em álbuns gravados (CDs e vinil). Assim, não são utilizados fragmentos de textos, mas letras completas de canções. Para as análises desse corpus de 325 canções utilizamos ACD e o programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010), o que resultou em dados efetivamente representativos do universo estudado. Na etapa micro da análise, com as duas letras de canções, as avaliações pautaram-se pela GSF e pela Avaliatividade, além da percepção dos próprios receptores a fim de minimizar a interferência pessoal da analista. Preocupamo-nos, ainda, em não fazer generalizações a partir dos resultados encontrados na pesquisa, indicando novos pontos que podem ser aprofundados.

4. Crítica do posicionamento e da prescrição – Toolan, segundo Rodrigues Junior (2009), indica que é preciso demandar dos textos investigados mais categorias analíticas que mostrem claramente a dominação e a hegemonia nos dados, privilegiando a construção histórica das relações de poder e hegemonia. Para tal é preciso o entendimento dessas relações, compreendendo a vida social como um fenômeno híbrido.

✓ Nossa precaução: Procuramos resgatar a construção histórica das relações de poder e hegemonia do trabalho, a fim de identificar, nas formas textuais, as materializações das mudanças e de novas formas de dominação. Quanto a apresentar possibilidades de mudança social a respeito dos problemas investigados, em nossas considerações apresentamos algumas indicações de reflexão e pesquisas que podem gerar opções de práticas.

A metodologia dessa pesquisa procurou, então, contemplar as observações de Fairclough e minimizar as possibilidades dos equívocos levantados por Widdowson, Hammersley, Stubbs e Toolan, retratados por Rodrigues Junior. A seguir detalharemos estratégia e *corpus*, também de acordo com as especificações de Fairclough (2001a).

4.2 Estratégia da pesquisa e *corpus*

Do ponto de vista da *natureza*, essa tese envolve uma pesquisa *básica*, pois objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência, sem aplicação prevista, porém envolvendo verdades e interesses universais. Quanto à *abordagem* do problema essa pesquisa é *qualitativa*, pois considera a relação dinâmica entre o mundo real e o indivíduo, em “um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”, o que não pode ser traduzido em números (TRIVIÑOS, 1992, p. 79).

Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1999, p. 141) afirmam que a tarefa do pesquisador qualitativo é “fazer com que os sujeitos (os oprimidos) atinjam o nível da consciência verdadeira, necessária à transformação do mundo”. Dentre os paradigmas qualitativos, os autores focalizam, dentre outros, o da Teoria Crítica, no qual “crítica” assume dois sentidos: o da crítica interna, com análise rigorosa da argumentação e do método, buscando consistência lógica entre argumentos, procedimentos e linguagem; e o da ênfase na análise das condições de regulação social, desigualdade e poder. Nesse segundo aspecto, os pesquisadores enfatizam o papel da ciência na transformação da sociedade em uma abordagem crítica que é essencialmente relacional. Com ela

procura-se investigar o que ocorre nos grupos e instituições relacionando as ações humanas com a cultura e as estruturas sociais e políticas, tentando compreender como as redes de poder são produzidas, mediadas e transformadas. Parte-se do pressuposto que nenhum processo social pode ser compreendido de forma isolada, como uma instância neutra acima dos conflitos ideológicos da sociedade. Ao contrário, esses processos estão sempre profundamente vinculados às desigualdades culturais, econômicas e políticas que dominam nossa sociedade (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1999, p. 139).

Considerando as classificações de Gil (1999), em relação aos objetivos ou fins, essa é uma *pesquisa exploratória*, utilizando-se dos seguintes *procedimentos técnicos*: pesquisa bibliográfica e documental, envolvendo levantamento (entrevista com autores e alguns ouvintes). A forma de *tratamento dos dados* foi *qualitativa*, através da ACD, da GSF, da Avaliatividade e das análises de conteúdo das entrevistas; e *quali-quantitativa* ao utilizar a linguística de *corpus* com o *WordSmith Tools* versão 5.0 (SCOTT, 2010) como instrumento.

4.2.1 *Corpus*

Tomando como parâmetro as orientações de Fairclough (2001a) sobre a prática da ACD apresentadas no item 4.1, primeiramente, identificamos na história da música brasileira um ponto que pudéssemos considerar como inicial para fazer o recorte no tempo para seleção

das canções cujas letras mencionassem o trabalho. Diante do histórico apresentado no referencial teórico, a música cantada somente encontrou meios para sua difusão no Brasil a partir da primeira metade do século XX. Por isso, a pesquisa sobre canções abordando o tema trabalho foi realizada considerando músicas gravadas a partir desta época. O ponto específico inicial considerado foi a gravação da música *Pelo telefone*, em 1916, terminando com músicas compostas em 2010, num total de 325 canções. Esse período atende a premissa de *corpus* que dê acesso aos processos de mudança por incorporar período razoável nos dados, bem como a quantidade de material selecionado é representativa da diversidade da prática discursiva estudada.

A coleta das letras foi feita através de sites de busca, sites de letras de canções, pesquisa em livros sobre música e ainda contou com indicação de terceiros. A análise foi feita sobre o conjunto das letras e também procuramos identificar se havia concentrações de variação de significado em intervalos socio-históricos específicos.

Do universo de canções do período preestabelecido (1916-2010), selecionamos a amostra por tipicidade e acessibilidade. A tarefa de identificação das canções iniciou em 2006, intensificando o trabalho de coleta ao longo dos anos de 2009 e 2010. Os critérios para inclusão da canção no *corpus* foram: pertencer à música popular brasileira, ter sido gravada em disco ou CD, distribuída e divulgada em meios difusores da época (disco, rádio, televisão, internet etc.) e a letra deveria mencionar o trabalho, o trabalhador, o emprego, a profissão ou as consequências direta deles. Não foi necessário que a temática principal da canção fosse um desses tópicos, pois essa classificação seria feita posteriormente nas análises. Essa coleta encerrou-se com 325 canções que passaram a compor o *corpus* utilizado nessa pesquisa. Especificamos, a seguir, os critérios considerados para classificarmos as canções como “música popular brasileira”.

4.2.1.1 Música Popular Brasileira

Fruto de uma mescla de influências e tradições, a música popular brasileira tem sua densidade bem caracterizada por Wisnik (2006, p. 123) no seguinte trecho:

Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria.

Diante disso, ao considerarmos o pertencimento à música popular brasileira como delimitador de seleção das canções do *corpus*, primeiramente fez-se necessário diferenciá-la da música folclórica, a fim de especificar claramente o objeto de estudo desta pesquisa.

Segundo Mariz (2006), a música folclórica é fruto de tradição musical que evoluiu pela difusão oral, está ligada a atividades e interesses sociais, com elevado grau de representatividade social por estar condicionada às tendências de sensibilidade, inteligência e índole coletivas, sendo destinada à vida funcional da coletividade.

A música popular, por sua vez, utiliza recursos de teoria e técnica musicais cultas, mesmo que rudimentares, transmite-se através de grafia, imprensa musical, fonografia, radiodifusão, televisão e similares, tem um criador identificado e sua composição está condicionada às modas nacionais e internacionais. Em 1976, no 2º Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira, ficou estabelecido que “música popular é aquela criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada, e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical” (MARIZ, 2006, p. 28). Para sintetizar, o QUADRO 4 apresenta a comparação entre esses dois tipos de música.

QUADRO 4
Comparativo entre música folclórica e popular

Elementos Caracterizadores	Música Folclórica	Música Popular
Criação	No meio do povo, autor desconhecido	Autor conhecido
Transmissão	Oral ou boca a boca	Meios de comunicação em voga
Variabilidade	Contínuos aspectos novos	Estável
Funcionalidade	Na vida de um grupo	Não especificada
Técnica	Livre ou nenhuma específica	Estilo mais ou menos aperfeiçoado

Fonte: Baseado em dados de Mariz (2006).

Outro tipo de música que poderia estar nessa pesquisa é a *música de trabalho*, também denominada *canção de trabalho*. No Dicionário de Termos e Expressões da Música, essa expressão cultural é definida como:

Canção de trabalho – música de ritmo cadenciado e repetitivo com apenas duas ou três notas quase declamadas, servia para acompanhar e mesmo aliviar o fardo da execução de trabalho pesado, tanto na colheita de algodão pelos escravos do Sul dos EUA quanto nas pedreiras e obras de construção de ferrovias no Brasil. Nas casas de engenho, podia ser ouvida nas moendas e usinas de açúcar canções de escravos, a exemplo da conhecida “... trabalha, trabalha, nego” (DOURADO, 2004, p. 66).

No Dicionário Musical Brasileiro, Andrade (1989) explica que esses cantos eram usados durante o trabalho com objetivo de diminuir o esforço e aumentar a produção, com os

movimentos seguindo o ritmo dos cantos. Por serem entoados por pessoas que trabalham em locais fixos diferenciam-se do *pregão*, que era o canto dos trabalhadores ambulantes (mascates e vendedores de rua). O *pregão* é uma pequena melodia com a qual os ambulantes anunciam sua mercadoria e dividem-se em duas categorias: os individuais (cada vendedor escolhe sua maneira de apregoar através de melodias conhecidas) e os genéricos (utilizados por todos os vendedores de um mesmo artigo).

Entretanto, tanto o canto de trabalho quanto o *pregão* têm caráter local, não são difundidos pelos meios de comunicação de massa, têm uma função específica na vida de determinado grupo de trabalho, podendo ou não ter autor conhecido. Logo, aproximam-se mais das canções folclóricas e, portanto, não estão incluídos nesta pesquisa.

As canções de trabalho por vezes são citadas em outras canções, principalmente sertanejas ou regionais. Esse é o caso do *aboio*, um “canto modal de trabalho, geralmente onomatopaico, muito utilizado no Norte e Nordeste do Brasil”, surgido das tradições antigas dos boiadeiros (DOURADO, 2004, p. 16). Essa denominação intitula as canções populares *Aboio Apaixonado* (gravada em 1956 por Luiz Gonzaga) e *Aboio* (de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro, gravada em 1994)⁵⁹.

A partir dessas definições, identificamos o gênero *canção popular* como um texto curto, cantado, formado pela relação entre letra e música, dividido em partes constituídas por versos organizados em estrofes (CARETTA, 2008). Por ser um gênero artístico elaborado para ser cantado, “permite que a canção seja veiculada pelo disco, pelo rádio, pela televisão e por shows ao vivo. Esse é um aspecto importante do conteúdo temático do gênero canção, pois determina a forma de atuação do gênero na sua esfera discursiva” (*Ibidem*, p. 21).

4.2.2 Estratégia e tratamento do *corpus*

Conforme alerta Perrone (1988, p. 14), “a leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura”. Reiteramos que esse é o nosso caso. Nosso objetivo é concentrar as análises no texto verbal das canções. Estamos cientes da influência da melodia no efeito que uma canção gera, mas nosso estudo discursivo centra-se na correlação do

⁵⁹ A respeito dessa letra de Paulo César (vide letras no ANEXO A), Campos (2009, p. 174) comenta: “Em *Aboio*, uma cumplicidade entre o boiadeiro e seus bichos os igualava em importância, atestando também, com isso, o quanto de vocação e ciência existia por trás desse ofício. Constante na obra do escritor, a valorização do trabalho braçal e artesanal de homens e mulheres do povo foi fazendo com que boiadeiros, pescadores, bordadeiras, lavradores, raizeiras e artesãos se tornassem os grandes personagens do país recriado em seus textos. Não é a toa que bordar, esculpir, lavrar e aboiar são palavras tão constantes em sua poesia”.

contexto com o conteúdo da letra. Não estamos avaliando ou julgando a qualidade poética ou melódica da música, mas seus aspectos discursivos. Portanto, também atendemos outra observação de Perrone ao afirmar que “o que deve ser evitado é reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos” (*Ibidem*, p. 13).

É importante ressaltar que na análise através da metafunção textual, entretanto, recorremos a alguns aspectos melódicos da canção em questão para sugerir que essa avaliação específica não seja feita a partir da organização dos versos segundo a gramática tradicional, mas que leve em conta a divisão da letra de acordo com as frases melódicas.

Inicialmente, cada canção foi identificada por seu título, compositor(es), ano de sua primeira gravação, a fonte pesquisada para obter a letra completa da canção (ou pelo menos uma das fontes consultadas), a data em que consultamos tal fonte (quando a canção passou a fazer parte do *corpus*) e o endereço eletrônico acessado quando for o caso. Esses dados enumerando as canções em ordem alfabética estão no APÊNDICE A⁶⁰. No APÊNDICE B, reordenamos os títulos das canções em ordem cronológica pela respectiva data de gravação. Essas duas classificações também permitiram fazer uma filtragem e uma confirmação das informações de cada canção, excluindo, por exemplo, canções cujo registro aparecia em datas diferentes ou com títulos equivocados.

As 325 letras canções foram organizadas em um arquivo no formato *Word* do Microsoft Office, com um cabeçalho identificando título, autoria e ano de gravação. Esse material compõe o ANEXO A. Devido ao tamanho final do arquivo, com mais de 350 páginas, ele encontra-se digitalizado em um CDROM ao final desse volume.

Para começar a macroanálise com a ACD, a partir das informações sobre trabalho e música do referencial teórico (capítulos 2 e 3) fizemos a correlação tripartite entre os aspectos econômicos, políticos e sociais, a situação do trabalho e dos trabalhadores e a música no Brasil em frações do tempo pesquisado. Este esquema é apresentado no item 5.1. Também apresentamos uma análise quantitativa da produção musical durante o período estudado, tecendo considerações sobre as oscilações apuradas.

O passo seguinte foi analisar cada uma dessas letras de canções, considerando alguns aspectos de seus textos, o que Fairclough (2001a) denominou decomposição em classes particulares de questões ou formulações ou *codificação em tópicos*. Esses tópicos de codificação foram determinados *a priori*, tomando por base aspectos importantes para a

⁶⁰ Os dados dispostos no APÊNDICE A atendem à exigência das normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) de informações que devem constar da referência da pesquisa, evitando um volume enorme de dados na seção de referências dessa tese.

identificação de como o trabalho é representado nas canções. Para definir essas categorias, consideramos dados relevantes apresentados no referencial teórico sobre a configuração do trabalho e sobre seu significado. Os tópicos consideram os seguintes aspectos:

- Abordagem do tema – esta categoria considera: (a) se letra da canção tem como tema principal o trabalho, suas consequências, o trabalhador ou a malandragem e a boêmia relacionadas à fuga do trabalho; (b) se o trabalho é apenas mencionado como uma atividade ou tarefa ao longo da letra; (c) se a letra discorre sobre uma profissão específica e suas atividades.
- Visão do trabalho – (a) visão negativa, relacionando-o a um sacrifício ou (b) visão positiva, sacro ofício. Não foram consideradas posições intermediárias. Caso não tenha sido possível depreender da letra a forma como o trabalho é considerado, entendemos que a (c) visão não foi indicada.
- Vínculo do sujeito (*participante*) com o trabalho: (a) o personagem representado na letra da canção trabalhava de alguma forma, seja como empregado, autônomo ou qualquer outra atividade considerada trabalho; (b) o personagem estava desempregado ou não estava trabalhando; (c) são mencionadas ambas as situações; (d) há referências ao malandro ou boêmio; ou (e) não é mencionada o vínculo com a atividade considerada trabalho.
- Universo do trabalho – (a) masculino, (b) feminino, (c) ambos ou (d) nenhum; se remete ao (e) trabalho infantil ou (f) ao trabalho do idoso.
- Gênero do trabalhador – a categoria anterior avalia o universo do trabalho enquanto esfera da vida humana, em uma visão ampla. Esta categoria considera o gênero do trabalhador (*participante* ou *beneficiário*) diretamente mencionado na letra. Por vezes esse trabalhador é o próprio personagem que narra ou emite suas opiniões, por outras é a quem ele se dirige ou sobre quem ele fala. As opções são: (a) homem; (b) mulher; (c) ambos ou (d) não citado.
- Tipo de trabalho – tipo do trabalho ou onde as atividades mencionadas estão ambientadas, consideramos: (a) trabalho urbano; (b) trabalho rural ou (c) se não foi especificado da letra da canção.
- Significado e finalidade do trabalho - Para identificar e agrupar os significados de trabalho que emergiram das entrevistas foram utilizadas algumas categorias de Lima (2005), considerando as seguintes funções: (a) status; (b) financeira e/ou de sobrevivência; (c) ocupação; (d) ser socialmente útil à sociedade e ser reconhecido; (e) autoexpressiva, que se refere ao autoconhecimento, aumento de autoestima, crescimento pessoal e autorrealização; (f) não indicado ou se não foi possível identificar.

O QUADRO 5 sintetiza esses tópicos de codificação das letras das canções do *corpus*. Ao optar por essa classificação, conforme sugerido por Fairclough (2001a), também fizemos uma breve sinopse do que cada letra aborda. O resultado detalhado dessa análise encontra-se em um quadro no APÊNDICE D, no qual as canções foram dispostas em ordem cronológica, possibilitando a identificação de alguns *clusters* de incidência dos tópicos selecionados. O resumo quantificado da análise das canções classificadas é apresentado no capítulo 5.

QUADRO 5

Tópicos de codificação <i>a priori</i> das letras das canções do <i>corpus</i>	
Categoria	Classificação
Abordagem do tema trabalho	Principal Periférico Cita apenas o profissional
Visão	Positiva / sacro ofício Negativa / sacrifício Visão não indicada
Vínculo do <i>participante</i> representado	Empregado / trabalhador Desempregado / não trabalhador Ambos Malandro/boêmio/moleque Não especificado
Universo do trabalho	Feminino Masculino Gênero indiferente Ambos Infantil Idoso
Gênero do trabalhador	Homem Mulher Ambos Não cita
Tipo / ambientação	Urbano Rural Não especificado
Significado / fim do trabalho	Status Financeiro / sobrevivência Ocupação Ser socialmente útil e reconhecido Autoexpressiva Não indicado

Fonte: Dados da pesquisa.

Durante a avaliação do *corpus* pelos tópicos determinados *a priori*, alguns outros aspectos não predeterminados emergiram das letras das canções. Optamos por também comentá-los, porém caracterizando-os como identificados *a posteriori*, por não terem sido elaborados a partir de uma categorização prévia dos pesquisadores.

Na etapa subsequente, as letras das canções foram tratadas em bloco através do programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010), versão 5.0, lançada em 2010. Esse programa possibilitou identificar como as palavras se configuram em um texto, sua incidência, os clusters de palavras e as palavras-chave. Para a análise linguística, o programa baseia-se em três princípios abstratos, segundo Berber-Sardinha (1999):

- a) ocorrência – opera apenas com itens presentes no *corpus* examinado, itens não incorporados não são observáveis;
- b) recorrência – os itens devem estar presentes pelo menos duas vezes, sendo que os itens de frequência #1 são considerados raros; e
- c) coocorrência – os itens devem estar na presença de outros, pois isolados são pouco informativos, eles obtêm maior significância quando parte de um conjunto.

Para utilizarmos o programa *WordSmith Tools* 5.0 (SCOTT, 2010), o arquivo com as letras das canções no formato Word (.doc) foi passado para o formato texto (.txt), eliminando os cabeçalhos onde constavam título e autoria, mantendo apenas a identificação do ano de cada grupo de canções. Nesse novo arquivo foi rodado o programa. Dos três aplicativos do *WordSmith* utilizamos o *Wordlist* e *Concordance*. Não chegamos a utilizar o aplicativo *Keyword* porque ele demanda pelo menos dois arquivos diferentes para ser rodado, sendo um o banco de dados de referência. Nós consideramos todas as letras em um só arquivo, o que facilitou e enriqueceu a análise, sem compará-lo a outras fontes.

Na lista de estatísticas descritivas utilizamos somente a informação do número total de ocorrências, que correspondeu a 59.518 *tokens* (ocorrência total de léxicos) sendo 7.717 *types* (tipos diferentes). Para essa pesquisa não são relevantes as quantidades de parágrafos, sentenças, linhas e pontuação que o programa também contabiliza, em função do tipo de *corpus*, pois o gênero letras de canção é menos rígido em relação à distribuição do texto em seus versos e à pontuação.

Em relação à indicação do tamanho do *corpus* para se trabalhar com *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010), Berber-Sardinha (2000) traça parâmetros apenas para a utilização da ferramenta *Keywords*, o que não foi o caso dessa pesquisa. Para *Concordance* e para *Wordlist* não há restrições ou indicações sobre o tamanho mínimo adequado para se obter resultados significantes. Em suas pesquisas, Berber-Sardinha (2009) também utiliza listas de clusters de

duas e de três palavras para identificar padrões significativos no *corpus*. Seguimos essa orientação, que nos possibilitou chegar a importantes constatações.

As análises descritas até então constituíram a *macroanálise* da pesquisa. Para a *microanálise*, devido à dimensão e detalhamento do que nos propusemos a fazer (usar a GSF, a avaliabilidade e entrevistas com autores e receptores), seria inviável utilizar diversas canções. Optamos, então, por selecionar uma e fazer uma análise bem detalhada. O principal critério de seleção da canção é que o tema principal fosse o trabalho, seguindo-se da exigência que seus autores estivessem vivos e que se dispusessem a conceder uma entrevista.

Considerando esses balizadores, avaliamos as 325 canções do *corpus* e uma chamou nossa atenção por ter sido regravada quase duas décadas depois, com algumas alterações: *Capitão de Indústria*. A sua versão original foi composta por Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle em 1972. A adaptação foi feita por Herbert Vianna em 1996 e gravada pelo conjunto do qual faz parte, *Os Paralamas do Sucesso*. Diante do fato dos três autores terem consentido em nos receber para uma entrevista, selecionamos essa canção para ser analisada através das três metafunções da GSF e de subsistemas de Avaliabilidade. As duas canções estão no ANEXO D, gravadas em CD. A primeira versão é interpretada por Djalma Dias, como originalmente gravada para a novela da qual foi trilha sonora (*Selva de Pedra*), e a segunda pelo próprio grupo *Os Paralamas do Sucesso*.

Ao analisar a letra de *Capitão de Indústria* pela metafunção textual, detectamos algumas divergências entre a avaliação considerando as frases gramaticais e o que percebíamos quando ouvíamos as duas versões das canções. Aprofundando as análises chegamos à alternativa de classificar *tema* e *rema* através da segmentação em frases melódicas, como será explicado adiante.

Depois das análises pela GSF, utilizamos o Sistema de Avaliabilidade, visando identificar os recursos semântico-discursivos utilizados para expressar as avaliações afetivas, de comportamento e de apreciação, sua intensidade e fonte nas duas versões da canção.

Complementando a pesquisa – e seguindo a orientação de Fairclough (2001a) no que tange a complementação do *corpus* – entrevistamos os autores da primeira e da segunda versão, os irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle e Herbert Vianna. Nesse caso, os três compõem a comunidade discursiva. Também entrevistamos alguns representantes do público receptor (parte da comunidade interpretativa), com diferentes características, para identificar sua percepção sobre as duas versões de *Capitão de Indústria*. Todos os indivíduos selecionados para essa etapa assinaram um termo de consentimento para a divulgação das informações por eles fornecidas.

As entrevistas com os autores foram realizadas entre julho e outubro de 2010, utilizando roteiro para as entrevistas abrangendo o processo criativo, sua visão sobre o trabalho e música, o entendimento do público, a censura e a canção *Capitão de Indústria*. Essa parte da amostra é não probabilística, selecionada por acessibilidade. Como preparação para as entrevistas, levantamos a biografia dos três⁶¹ e informações sobre a novela *Selva de Pedra*. Fizemos o primeiro contato através de e-mails, explicando que a entrevista fazia parte de uma tese de doutorado que envolvia análise de canções da MPB, mas não especificamos o foco no tema trabalho nem na música específica que havia nos levado até eles. Esse cuidado foi tomado a fim de não direcionar as respostas e para podermos sondar motivações mais amplas que os levaram a determinadas escolhas, sem a interferência de um possível viés de respostas voltadas apenas para a canção selecionada.

Eles me receberam muito bem dedicando o tempo necessário em ambientes tranquilos e sem interferências externas. Com a permissão deles, as entrevistas foram gravadas, gerando cerca de 6 horas de material transcrito em um relatório, que não está nos anexos, mas que se encontra à disposição para consultas, caso necessário. Algumas fotos encontram-se no APÊNDICE C. O conteúdo das entrevistas é apresentado resumidamente no capítulo 5 como base para análise subsequente. Reproduzimos alguns trechos entre aspas, excluindo alguns vícios de linguagem ou repetições de palavras para proporcionar uma leitura mais fluente e clara. Porém, mantivemos a autenticidade da opinião dos entrevistados e não houve qualquer alteração do teor das declarações.

As entrevistas com o público ouvinte foram realizadas entre julho e dezembro de 2010, baseadas em outro roteiro de pesquisa abrangendo a visão pessoal sobre trabalho, música e a letra da canção *Capitão de Indústria*. Com autorização prévia, oito entrevistas foram gravadas e uma foi registrada por escrito. Na entrevista, primeiramente foi entregue a letra impressa da versão de 1972 da canção para que o entrevistado dissesse o que entendeu; depois foi entregue a letra da versão de 1996, seguida do mesmo questionamento e pedindo que as duas fossem comparadas. A seguir, retornávamos à primeira versão, colocando a música para que fosse ouvida e, novamente, questionamos a percepção do entrevistado; finalmente, fizemos o mesmo com a segunda versão, pedindo que comparassem as duas. Como essa pesquisa versa sobre música e trabalho, também incluímos perguntas sobre o que é a música e qual o significado do trabalho para eles.

⁶¹ As informações para as biografias foram coletadas nas seguintes fontes: para Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle consideramos Albin (2010) e Chediak (2009). Para Herbert Vianna, França (2003); Valladares (2006), além do livro *Vamo batê lata* (FRANÇA, 2003), do documentário *Herbert de Perto* (HERBERT, 2009) e Albin (2010).

Não havíamos estabelecido previamente a quantidade de entrevistas que deveriam ser feitas com representantes da comunidade interpretativa, por não termos certeza prévia de que tipo de informação poderíamos coletar e de sua utilidade e adequação para o desenvolvimento da pesquisa. Assim, fomos selecionando os entrevistados por acessibilidade e tipicidade, considerando um equilíbrio entre a quantidade de homens e mulheres e buscando pessoas com características diferenciadas de escolaridade, idade, profissão e nível social. Como durante o contato seria solicitada a interpretação da letra da canção, estabelecemos que o entrevistado devesse estar, pelo menos, cursando a segunda etapa do ensino fundamental (a partir do 6º. ano), para garantir o entendimento do que estava sendo pedido.

À medida que os selecionávamos e procedíamos à entrevista também analisávamos os dados colhidos, comparando-os aos que já dispúnhamos das demais entrevistas, numa interação dinâmica entre coleta e análise. Segundo Triviños (1987, p. 137), “a coleta de dados num instante deixa de ser tal e é análise de dados, e esta, em seguida, é veículo para nova busca de informações”. Assim, ao finalizar a nona entrevista, percebemos que já tínhamos um material com informações ricas e pertinentes e que em diversos pontos já começavam a se repetir. Assim, fechamos a etapa da coleta de dados com representantes da comunidade interpretativa com nove entrevistados com o seguinte perfil:

- Dona de casa - mulher 78 anos, pernambucana, residente em Brasília, ensino médio completo;
- Produtor gráfico - homem, 65 anos, carioca, residente no Rio de Janeiro, curso superior completo;
- Analista de Sistemas e Professor – homem, 45 anos, carioca, residente no Rio de Janeiro, curso superior completo;
- Analista administrativo – homem, 35 anos, mineiro, residente em Belo Horizonte, funcionário público administrativo, curso superior completo;
- Assistente administrativo – mulher, 33 anos, carioca, residente no Rio de Janeiro, curso superior incompleto;
- Estudante – mulher, 20 anos, mineira, residente no Rio de Janeiro, curso superior incompleto.
- Estudante – homem, 18 anos, carioca, residente no Rio de Janeiro, ensino médio completo;
- Estudante – homem, 13 anos, carioca, residente no Rio de Janeiro, ensino fundamental II incompleto em escola particular;
- Estudante – mulher, 12 anos, mineira, residente em Belo Horizonte, ensino fundamental II incompleto em escola particular.

É importante ressaltar, aqui, que o produto dessas entrevistas originou um novo *corpus* que **não** foi objeto de análise linguística, mas teve como propósito servir de base de dados sobre a intenção dos autores e sobre a percepção dos receptores a fim de podermos confrontar com as análises feitas através das teorias da GSF e da Avaliatividade.

Finalmente, utilizamos as informações coletadas nas análises de âmbito micro e macro para traçar a representação do trabalho e do trabalhador nos discursos de letras de músicas brasileiras, à luz da ACD, da GSF, complementando com a percepção de compositores e de alguns receptores acerca das letras de duas versões da mesma canção.

Através da estratégia, do *corpus* e da proposta de análise macro e micro aqui apresentados, consideramos ter acolhido as condições de Fairclough (2001a) sobre considerar na pesquisa a avaliação dos diversos aspectos do processo discursivo: as propriedades dos textos; a produção, a distribuição e o consumo dos textos; os processos sociocognitivos de produção e interpretação dos textos; a prática social em várias instituições; o relacionamento da prática social com as relações de poder e os projetos hegemônicos no nível social. No próximo capítulo, apresentamos as análises do *corpus*.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISES

À medida que aprofundamos na contextualização e na paisagem semiótica de determinado texto, podemos avançar em clareza, em afirmativas e em hipóteses a seu respeito. Considerando que a música pode ser uma crônica da realidade podemos estudá-la considerando seu contexto socio-histórico amplo e, em âmbito micro, sua constituição. Na sequência deste capítulo apresentamos primeiro a macroanálise e depois a micro, segmentada nos seguintes itens: 5.1 contexto de cultura, contexto de situação e mapeamento do *corpus*; 5.2 análise a partir do *WordSmith Tools*; 5.3 análise das duas versões de *Capitão de Indústria* pela GSF; 5.4 análise pelo sistema de Avaliatividade; 5.5 percepção dos autores; 5.6 percepção de representantes da comunidade interpretativa. Ao longo da análise transcrevemos excertos de letras de canções para exemplificar o que está sendo explicado. O símbolo das notas musicais (♪) indica um trecho de letra da canção que estiver sendo mencionada.

5.1 Macroanálise: contexto de cultura, de situação e mapeamento do corpus

A partir deste ponto, os temas música, trabalho e contexto efetivamente se encontram nessa pesquisa, o que remete ao conceito de intercontextualidade de Meurer (2004), no qual dois ou mais contextos se interligam e interpenetram em uma determinada prática social, compartilhando características de ambos. Na ACD, segundo Fairclough (2001a), o contexto afeta em maior ou menor intensidade a interpretação do texto, variando com o tipo de discurso e podendo, ainda, reduzir sua ambivalência. Assim, para a análise, começamos fazendo uma correlação entre os momentos políticos, socioeconômicos, de trabalho e de música no Brasil, desde o início do século XX, período ao qual pertencem as canções selecionadas como *corpus*. Procuramos analisar a prática social da qual o discurso faz parte, avaliando a matriz social deste (relações e estruturas sociais e hegemônicas da matriz da prática social e discursiva e seus efeitos); as ordens do discurso e seus possíveis efeitos ideológicos e políticos.

Com base no capítulo 2 (trabalho e contexto brasileiro) e no capítulo 3 (música), elaboramos o QUADRO 6. Para conectar os temas e identificar a relação da prática social com as relações de poder conforme Fairclough (2001a) sugere, sintetizamos os principais aspectos da situação social, política e econômica de determinado momento brasileiro e os fatos relacionados ao trabalho e à música na mesma época. A segmentação cronológica foi feita acompanhando os grandes movimentos políticos e sociais da história do Brasil.

QUADRO 6

Correlação de contextos sociais, políticos, econômicos, de trabalho e da música no Brasil.

	Contexto sócio-político-econômico	Trabalho	Música
Final Século XIX	Mundo rural prepondera sobre o urbano; Fazenda de monoculturas escravistas; Declínio lavouras de café no Vale do Paraíba; Término das Guerras do Paraguai e de Canudos; 1888 – Abolição da Escravatura. 1890 – IBGE: 34% da população do RJ eram negras ou mestiças.	Trabalho escravo sem regulamentação ou documentação em troca de moradia e alimentação. Movimento migratório de negros libertos para a capital em busca de trabalho.	Primeiros grupos de choro; Primeira mulher pianista e regente – Chiquinha Gonzaga; Início do desenvolvimento do samba.
Início século XX até 1925	Liberalismo hegemônico, pouca participação do Estado, que tinha funções marginais na economia através de empresas públicas. Crise econômica das oligarquias cafeeiras; A partir de meados dos anos 20 aumenta gradativamente a população urbana; 1922 – Fundação PCB, reforçando ideais socialistas. Imigração europeia intensa principalmente para São Paulo.	1900 – 85 mil operários no Brasil, a maioria estrangeiros; 1917 – 1ª grande greve no Brasil (SP), choque entre operariado e Estado oligárquico. Reivindicação: maiores salários e melhores condições de trabalho. Trabalhador era ignorado e destituído de direitos. 1920 – 200 mil operários no BR. 1925 – PCB lança jornal A Classe Operária.	Meios de divulgação para classes privilegiadas: teatro musicado, partituras e poucos discos. Músicas românticas, sátiras políticas ou comentários sobre costumes. Gêneros principais: canção, samba, modinha, marchinha.
1926 a 1936	Intensificação do processo de industrialização; 1930 – Getúlio Vargas fecha Congresso Nacional e Assembleias; governo autoritário e centralizador; Estado intervém na economia; 1932 – Direito de Voto para a mulher. 1934 – promulgada Constituição; criada a “Hora do Brasil”; Aumento da imigração.	1926 – Aprovada Lei celerada – restringe atividades movimento operário. 1930 - Criação do Ministério do Trabalho; aumento da mão de obra imigrante; há 275mil operários no Brasil. 1933 – Instituída jornada 8h no trabalho urbano. Trabalhador imigrante branco, europeu, tinha preferência como força de trabalho em detrimento de negros e mulatos.	Aumenta a difusão do rádio; Apogeu da era do Rádio; 1927 – início gravação de discos no sistema elétrico. Samba chega às camadas médias urbanas. Gêneros principais: samba; marchinhas, maxixe.
1937 a 1945	Governo mantém política de incentivo à indústria. 1937- Vargas fecha Congresso Nacional; início Estado Novo. Formam-se correntes políticas antagônicas: Aliança Renovadora nacional e Ação integralista Brasileira. 1939 – DIP: responsável por propaganda política e censura Estado autoritário <i>versus</i> luta pela democracia na 2ª guerra; Populismo; 1945 – Queda de Vargas, fim do DIP. 1946 – Vargas funda PTB/PSD.	Valorização do trabalho por parte do Governo Vargas. Mulheres começam a participar mais do mercado de trabalho. 1940 – Criado Salário Mínimo. 1941 – Criada a Justiça do Trabalho. 1943 – Instituída CLT. Ícone – Carteira de Trabalho.	1939 – Criação do DIP para censurar e orientar autores quanto aos temas; “cruzada antimalandragem”; Gêneros principais: samba, marchinhas, maxixes, canções românticas, valsas brasileiras. Proliferam duplas caipiras.

1946 a 1965	<p>Pressão social pela redemocratização das instituições públicas. 1946 – Promulgação da Nova Constituição (Democracia). 1950 - 2º. Governo Vargas – políticas voltadas para desenvolvimento econômico e distribuição de renda. 1954 – Suicídio de Vargas. 1956 – Juscelino lança Plano de Metas – Cinquenta anos em cinco; Difusão do “sonho americano”; Anos Dourados; Crescimento econômico; Explosão demográfica nos grandes centros urbanos; Populismo como alternativa de mobilização de massas. 1964 – Golpe militar.</p>	<p>1946 – Inúmeras greves reprimidas violentamente; Política salarial coloca empresariado contra Vargas. 1953 – Governo populista apoia concentração de riquezas na burguesia; trabalhadores dominados. Comícios de Vargas começavam com a exclamação “Trabalhadores do Brasil...”; Desenvolvimento setor metalúrgico; eletrodoméstico e automobilístico. 1959 – Economia enfraquece, há inflação e desemprego. Década de 60 marcada por intensa mobilização social em torno do trabalho; instituição 13º salário e FGTS.</p>	<p>Anos 50 – início rock, temas namoros, festas, rebeldia; Influência americana; batida do jazz e do blues; Bossa Nova no Brasil com temas românticos, leves; Ritmos nordestinos como baião. 1950 – TV Tupi inicia transmissões.</p>
1966 a 1979	<p>Ditadura militar; anos de chumbo; fechamento de partidos políticos; implantação da censura; aumento da dívida externa; degradação das bases sociais de apoio ao regime; Milagre Brasileiro; ideologia de segurança nacional; Explosão demográfica, êxodo rural. Forte presença igreja católica. 1978 – Retomada das greves, declínio do regime militar, concentração de renda, empobrecimento do povo.</p>	<p>Intervenção em sindicatos combativos; prisão das lideranças sindicais expressivas; Intensificação da participação feminina no mercado de trabalho; Achatamento salarial; repressão à classe operária. Sindicatos passam a ser apenas assistencialistas. Greve passa a ser crime contra Estado.</p>	<p>MPB tem papel de destaque pelo desafio à censura e contestação; Festivais de MPB; Jovem Guarda; Tropicalismo; Perseguição política a artistas; acirrada censura; Televisão com intensa programação musical;</p>
Década 1980	<p>Mudança da era industrial para era informacional; Redemocratização, abertura política; pluripartidarismo. 1980 – Criação do PT e PDT; 1988 – Promulgação Constituição. 1989 – Eleições diretas para presidente; Começa a luta pela anistia, Industrialização do campo.</p>	<p>1981 – Duas bombas explodem no Riocentro no Dia do Trabalho; Intensificação de greves; maior presença de sindicatos; Movimento contra a carístia; Intensificação da participação de “trabalhadores” na disputa política; intensificação de desemprego e inflação; fortalecimento da CUT</p>	<p>Popularização de Bandas de rock nacional; BRock; Música Sertaneja tradicional e modernizada.</p>
Década 1990	<p>Fim da Guerra Fria, intensificação da democracia, globalização e capitalismo; Neoliberalismo; Pequeno crescimento econômico; poucos avanços sociais; altas taxas de juros; privatizações de estatais; 1993 - Impeachment do Presidente Fernando Collor; Plano REAL – estabilidade econômica; “Década perdida”; Reestruturação das organizações; 3ª Revolução industrial – a da informática.</p>	<p>Alto índice de desemprego; precarização das condições de trabalho; diminuição do rendimento médio dos trabalhadores; flexibilização de regras trabalhistas; ataques à CLT e enfraquecimento dos sindicatos. 1996 – MST intensifica confrontos e ocupações; Desemprego elevado, aumento da desigualdade social; reestruturação de empresas privadas; Inserção do trabalho no plano Global.</p>	<p>Redescoberta dos ritmos nacionais e da música regional; destaque para sertanejos, axé e pagode; Rap conquista classe média urbana; funk; música Techno.</p>
Anos 2000	<p>Neoliberalismo perde força; Intensificação de globalização e informatização; Esquerda chega ao poder com Lula; Tornam-se públicos escândalos de corrupção; Forte política assistencialista do Governo Lula; Fortalecimento das ONG’s, como a terceira via.</p>	<p>Aumento na oferta de empregos; Mais flexibilização do trabalho; Aumento da massa salarial dos trabalhadores. Sistema produtivo busca incorporar saber profissional do trabalhador. Feminilização do emprego e do desemprego.</p>	<p>Mudança de hábitos de produção e recepção musical devido à informatização; diversificação de gêneros; amplo consumo de música religiosa; intensa regravação de sucessos de outras décadas.</p>

Esse QUADRO 6 correlaciona sinteticamente os diferentes aspectos do contexto social, destacando questões relacionadas ao trabalho e ao trabalhador e serve de base para podermos recuperar os significados e as representações das práticas sociais expressas nas amostras de discurso da nossa pesquisa.

O passo seguinte foi mapear o que tínhamos coletado: as 325 canções compostas entre 1916 e 2010 que abordam o tema trabalho direta ou indiretamente, o que gerou o arquivo com a identificação das canções em ordem alfabética (APÊNDICE A). A ordenação pelo ano de gravação gerou o quadro que está no APÊNDICE B, a partir do qual confirmamos que a amostra contempla efetivamente a maioria dos anos do período selecionado para estudo. A seguir, a TABELA 1 apresenta a quantidade total de canções distribuídas anualmente.

TABELA 1
Quantidade de canções do *corpus* por ano de composição

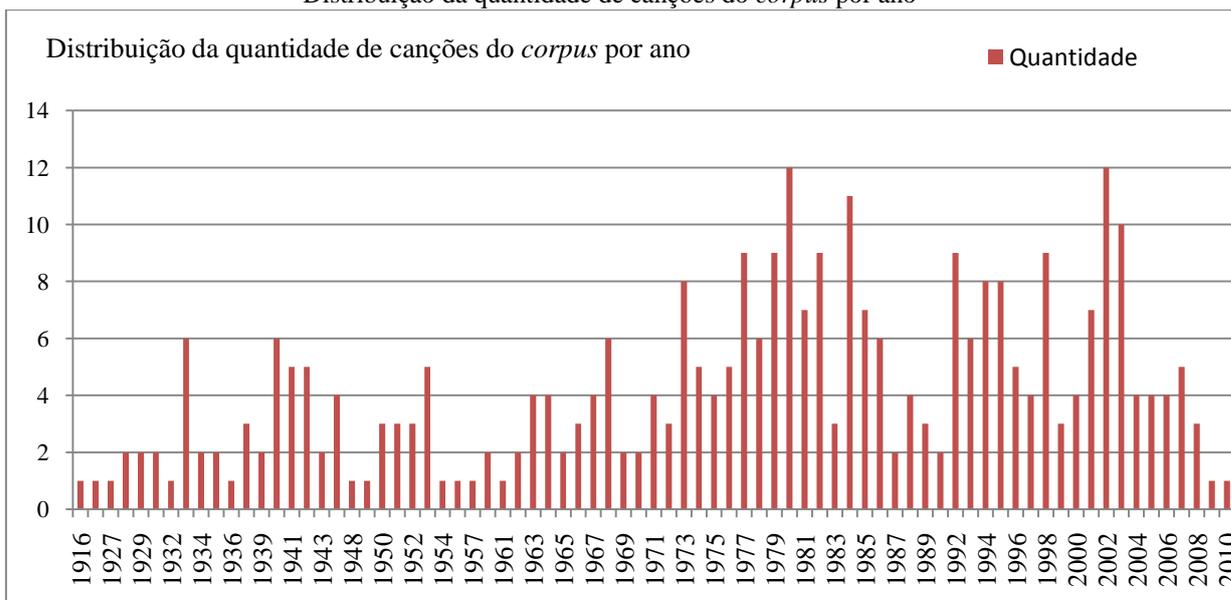
Ano	Quantidade	Ano	Quantidade	Ano	Quantidade
1916	1	1957	1	1985	7
1926	1	1958	2	1986	6
1927	1	1961	1	1987	2
1928	2	1962	2	1988	4
1929	2	1963	4	1989	3
1931	2	1964	4	1990	2
1932	1	1965	2	1992	9
1933	6	1966	3	1993	6
1934	2	1967	4	1994	8
1935	2	1968	6	1995	8
1936	1	1969	2	1996	5
1937	3	1970	2	1997	4
1939	2	1971	4	1998	9
1940	6	1972	3	1999	3
1941	5	1973	8	2000	4
1942	5	1974	5	2001	7
1943	2	1975	4	2002	12
1945	4	1976	5	2003	10
1948	1	1977	9	2004	4
1949	1	1978	6	2005	4
1950	3	1979	9	2006	4
1951	3	1980	12	2007	5
1952	3	1981	7	2008	3
1953	5	1982	9	2009	1
1954	1	1983	3	2010	1
1956	1	1984	11		
				Total	325

Fonte: Dados da pesquisa

A TABELA 1 permite identificar que não há uma frequência ou regularidade na quantidade de composições anuais abordando o tema trabalho. O GRÁFICO 1 possibilita visualizarmos que não existe uma tendência marcante de crescimento ou queda no número de

canções ao longo do período estudado. Existe, sim, um crescimento do número médio de canções por ano que pode estar relacionado ao aumento da produção e divulgação musical no Brasil de forma geral, mas essa suposição não tem como ser confirmado com os dados dessa pesquisa e é pouco significativo para nossas análises.

GRÁFICO 1
Distribuição da quantidade de canções do *corpus* por ano



Fonte: Dados da pesquisa

Mas analisando cada ano isoladamente, verificamos que 1980 e 2002 têm o maior número de canções, seguidos por 1984 e 2003. Podemos fazer correlações políticas que colocaram em evidência o tema trabalho: na década de 80 houve uma intensa participação de trabalhadores na disputa política, aumento do desemprego e alta inflação, o que pode ter despertado o interesse de compositores sobre o tema, ao mesmo tempo em que se efetivou a reabertura política dando mais liberdade para criação e divulgação artística. Entre 1992 e 1995, há outro pico que soma 30 canções retratando em sua maioria a rotina do trabalhador. Em 2002, o Presidente Lula foi eleito, com grande destaque da mídia para a sua trajetória de trabalhador, trazendo, novamente, o debate sobre trabalho para a agenda de discussões nacionais. Como visto anteriormente, Fairclough (1995) destaca esse representativo papel da mídia, de seu trabalho ideológico e das formas particulares de representação do mundo dos quais se utiliza para a construção de identidades e relações sociais. Podemos considerar tal hipótese como elemento influenciador das canções sobre trabalho em determinadas épocas, como em 2002.

A quantidade de gravações de canções mencionando o trabalho tem alguma relação com fatos marcantes de regulamentação trabalhista no País e com momentos de intensa mudança ou crise política. Em 1930 foi criado o Ministério do Trabalho que pode ter repercutido na produção mais intensa de 1933 – embora seja muito importante destacar que as letras desse período apresentam visão negativa do trabalho, indicando uma reação a ele. A política de incentivo à indústria e valorização do trabalho, bem como a cruzada antimalandragem de Vargas na transição dos anos 30 para 40, pode ter sua repercussão sentida na quantidade de canções em 1940, 1941 e 1942, porém, desta vez, com visões mais positivas ou mesmo neutras do trabalho.

Condensamos a TABELA 1 na TABELA 2, considerando a quantidade de músicas produzidas em cada um dos intervalos usados como divisores socio-históricos do período analisado. A avaliação dessa distribuição permite verificar que, a partir do final dos anos 60, há uma tendência de crescimento no número de canções/ano. Essa época foi de efervescência na música brasileira, saindo da temática de sol, sal, praia e namorada da Bossa Nova, passando para o momento politizado, reflexo da crítica social fomentada pelo golpe de 64 e pela Ditadura Militar. A culminância se deu com a abertura nos anos 80, com mais gravações de canções relacionadas a trabalho por ano. A popularização de bandas de rock, a consolidação da música sertaneja, o aumento de qualidade de reprodução e de penetração da mídia de massa no mercado brasileiro podem ser fatores que contribuíram para isso.

TABELA 2
Quantidade de canções por intervalos sócio-históricos
considerados nessa pesquisa

Época	Quantidade	Média por ano
até 1925	1	0
1926-1936	20	2
1937-1945	27	3,5
1946-1965	34	1,8
1966-1979	70	5,4
1980-1989	64	7,1
1990-1999	54	5,4
2000-2010	55	5
Total	325	3,4

Fonte: Dados da pesquisa

Tanto no GRÁFICO 1 quanto na TABELA 2, há uma tendência de diminuição do número de canções nos anos 2000, principalmente na segunda metade, a despeito da facilidade de produção e de divulgação proporcionada pelos avanços tecnológicos. A política assistencialista do governo, a divulgação maciça (de cunho político-ideológico) da melhoria dos níveis de emprego e pobreza, a falta de uma oposição forte e crítica, o desmantelamento

de movimentos sociais organizados e o fortalecimento das Organizações não Governamentais (ONG's); além dos interesses comerciais de gravadoras visando produtos de rápido consumo e fácil disseminação podem ser considerados fatores que levaram a diminuição dos lançamentos de canções com letras críticas, de crônicas da realidade ou de cunho político ideológico, incluindo o tema trabalho.

Para aprofundar a análise, optamos por avaliar cada letra e classificá-la de acordo com os tópicos de codificação sugeridos por Fairclough (2001a), especificados na metodologia. Desta forma ganhamos familiaridade com o conteúdo delas, fazendo uma breve sinopse de cada uma das 325 letras do *corpus*, ao mesmo tempo em que destacamos aspectos interessantes individuais ou de conjuntos de canções. Assim, elaboramos o quadro que se encontra no APÊNDICE D, no qual classificamos cada canção de acordo com os tópicos de codificação.

As classificações por tópicos possibilitaram avaliar a incidência das representações do trabalho e do trabalhador ao longo de todo o período estudado. Para melhor visualização e análise, compilamos a quantidade das ocorrências em cada categoria, apresentando na TABELA 3 a quantidade absoluta de cada tópico e o percentual em relação à quantidade total de canções.

A partir dessa compilação foram feitas duas análises: (a) incidência de canções em cada um dos tópicos de codificação; e (b) se havia núcleos de incidências em épocas específicas. Nesse segundo caso, foi identificado apenas um núcleo, que está descrito mais adiante no item sobre representação do trabalho.

Associando os dados da classificação por tópicos de codificação, da correlação dos contextos e do discurso das canções, fizemos a análise crítica das letras e a correlação dos seus discursos (interdiscursividade). Separamos as observações em temas nos quais é possível identificar o investimento ideológico que pode despertar para a tomada de consciência através de convenções discursivas específicas. Consideramos, também, as cadeias intertextuais, a coerência dos discursos, as condições da prática discursiva e as características que constroem as identidades sociais que envolvem o discurso, conforme explicado por Fairclough (2001a). Enumeramos, a seguir, as constatações sobre cada classificação apresentada na TABELA 3.

TABELA 3
Resumo da classificação através dos tópicos de codificação
das letras das canções do *corpus* (de 1916 a 2010)

Categoria	Classificação	Quantidade	Percentual	
Abordagem do tema trabalho	Principal	113	34,77	
	Periférico	200	61,54	
	Cita apenas o profissional	12	3,69	
	Total	325	100,00	
Visão	Positiva /sacro ofício	56	17,23	
	Negativa / sacrifício	154	47,38	
	Visão não indicada	117	36,00	
	Total	327	100,62	(a)
Vínculo do participante representado	Empregado / trabalhador	191	58,77	
	Desempregado / não trabalhador	47	14,46	
	Ambos	37	11,38	
	Malandro/boêmio/moleque	34	10,46	(b)
	Não especificado	47	14,46	
Total	356	109,54		
Universo do trabalho	Feminino	8	2,41	
	Masculino	161	48,64	
	Gênero indiferente	96	29,00	
	Ambos	58	17,52	
	Infantil	8	2,41	(c)
	Idoso	0	0,0	
Total	331	100,00		
Gênero do trabalhador	Homem	213	65,54	
	Mulher	24	7,38	
	Ambos	52	16,00	
	Não cita	36	11,08	
Total	325	100,00		
Tipo / ambientação	Urbano	190	58,10	
	Rural	43	13,15	(d)
	Não especificado	94	28,75	
	Total	327	100,00	
Significado / fim do trabalho(e)	Status	26	8,00	
	Financeiro / sobrevivência	152	46,77	
	Ocupação	41	12,62	
	Ser socialmente útil e reconhecido	60	18,46	
	Autoexpressiva	41	12,62	
Não indicado	124	38,15		
Total	418	128,62		

Observações:

(a) duas músicas apresentam ambas as visões; (b) há casos de citar empregado, desempregado e malandro; (c) há casos de citar o gênero e também infantil; (d) há dois casos que a letra cita o trabalho rural e o urbano; (e) permite respostas múltiplas.

Fonte: Dados da pesquisa

a) Abordagem do tema trabalho nas canções do *corpus*

Do total de 325 canções que compõem o *corpus*, 113 (34,77%) têm o trabalho como tema principal, 200 (61,54%) abordam de forma periférica e 12 (3,69%) enfocam principalmente uma categoria profissional e seu trabalho. Podemos afirmar que são

relativamente poucas as canções da música popular brasileira que têm o trabalho como tema principal se comparadas com o imenso e incontável volume de canções da MPB no período avaliado – o que contrasta com a importância e com a centralidade do trabalho na sociedade durante o período abordado.

b) Representação do trabalho

A partir da análise das canções, detectamos que a representação do trabalho é predominantemente negativa de acordo com 154 canções (47,38%), em contraposição a 56 (17,23%) com visão positiva e 117 (36,%) que não explicitam sua opinião. Mas se considerarmos apenas as canções que apresentam um posicionamento, seja positivo ou negativo, as letras com representações desfavoráveis do trabalho representam 73,3% deste total de 210.

Quando a visão é negativa, geralmente é explicitada de forma clara, objetiva e contundente: ♪ *Mas o que eu tenho/ É só um emprego /E um salário miserável/ Eu tenho o meu ofício/ Que me cansa de verdade (Música de trabalho)*; ♪ *Trabalhar pra quem é pobre é gostar de penitência.../ O trabalho dá cansaço e suor de experiência (Viúva Rica)*; ♪ *No tal de trabalho eu passo/ pegar no pesado/ meu santo não quer/ pra não ficar mal-acostumado (Golpe errado)*.

Nas considerações desfavoráveis, o trabalho por vezes é colocado em franca oposição a ações e coisas teoricamente consideradas boas: ♪ *Trabalho pra mim é guerra, prefiro fazer amor (Só vou criar galinha)*. O trabalho é frequentemente associado ao sofrimento: *Eu não nasci pro trabalho/ eu não nasci pra sofrer (Vamos dançar)*.

O trabalho é representado por diferentes expressões, em sua maioria também com cunho negativo: labuta, batente, sina, tarefa, luta, penitência, loucura, estorvo, guerra, meio de vida, ganha pão. Esse pode ser um reflexo do discurso majoritariamente negativo acerca do trabalho da maioria dos trabalhadores brasileiros: ♪ *Vai trabalhar, vagabundo/ Vai trabalhar, criatura / Deus permite a todo mundo / Uma loucura (Vai trabalhar vagabundo)*. Trabalhar também é associado a *processos* como enforçar, estragar, entregar, labutar e caducar.

Nas visões positivas, o trabalho pode ser um meio efetivo para se conseguir algo dignamente e uma atividade honrada e enobrecedora, por exemplo: ♪ *Mas pra chegar até o ponto em que cheguei/ Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei/ Eu hoje sou feliz (Eu trabalhei)*; ♪ *Honestidade e trabalho traz vitória e dinheiro/ [...] Mostrou pra filho e parente que vencer honestamente/ Não é impossível pro homem (Mineiro pé quente)*; ♪ *Conheci um moço pobre,*

honrado e trabalhador (Jogador de Baralho); ♪ E sem o seu trabalho/ o homem não tem honra (Guerreiro Menino).

Avaliando a distribuição das incidências dos tópicos de codificação ao longo do tempo (cruzamento dos dados que estão nas TABELAS 2 e 3 e do QUADRO DO APÊNDICE D), percebemos que *não há* uma concentração de cada categoria analisada em períodos específicos, com exceção do aspecto da *visão positiva* do trabalho nas letras. Há pequenos núcleos positivos nas épocas assinaladas na TABELA 4. A hipótese sobre tal incidência pode se relacionar aos respectivos momentos político, econômico e social, nos quais o trabalho esteve em evidência, seja por incentivo governamental, seja pela participação intensa do trabalhador e de seus sindicatos em disputas políticas.

Na representação do trabalho nas canções do *corpus*, então, o sacrifício se sobrepõe ao sacro ofício, corroborando os resultados da pesquisa de mestrado desta pesquisadora sobre o significado do trabalho (LIMA, 2005). Essas duas letras demonstram tal antagonismo: ♪ *É lavar roupa de madame./ Sem medir o sacrifício (As lavadeiras da favela);* e ♪ *Quando em perigo a minha presença esperança produz/ Põe sua confiança em quem sempre fez jus/ Fiz da coragem ofício, minha profissão/ Na sua fraqueza estendo a mão, conte comigo meu irmão (Profissão coragem).*

TABELA 4
Incidência de canções com visões positivas do trabalho

Anos	Quantidade de canções no período	Canções com visão positiva	Observação sobre o contexto
1940/1941	11	6	Cruzada antimalandragem da era Vargas
1950/1951	6	3	Retorno de Vargas
1953	5	3	Segundo governo Vargas
1957/1958	3	3	Crescimento econômico, anos dourados
1968	6	3	Intensificação da ditadura militar
1981	7	4	
1982/1983	12	4	Movimentos trabalhistas, intensificação de
1984	11	3	participação de trabalhadores na disputa política
Total		27	

Fonte: Dados da pesquisa

c) Vínculo: empregado ou desempregado

O discurso analisado retrata diferentes situações de trabalho, tal como acontece na realidade brasileira. O *participante* é representado em 191 canções (58,77%) como

empregado, exercendo funções para um patrão ou senhor e, no caso de mulheres, também vinculadas a trabalhos domésticos. Mas se o trabalho é o foco, a sua ausência também é significativa. Ela foi mencionada em 47 canções (14,46%), seja porque o personagem estava desempregado, como em ♪ *Procuro emprego, esse é o enredo da nossa vida (Desemprego)*, seja por medo ou por ameaça velada de vir a ficar em tal situação: ♪ *A nova dança do desempregado/ Amanhã o dançarino pode ser você (Dança do desempregado)*; ♪ *Ele furou a greve porque também teme ficar desempregado (Pão de cada dia)*. Se somarmos as 37 canções que mencionam tanto o emprego quanto o desemprego, o percentual de canções mencionando o *participante* trabalhando passa para 70,15 % e do *participante* desempregado chega a 25,84%.

A representação do indivíduo sem trabalho é feita em períodos diversificados e não somente em pontos específicos do *corpus*, confirmando o que dizem Ferreira, Reis e Pereira (2002) sobre o desemprego não ser fenômeno recente e, mesmo assim, não deixar de ser preocupante. O que surge de novo no cenário é a crescente situação de instabilidade do próprio emprego, frente às novas configurações do mercado de trabalho, em contraposição às exigências institucionais de desempenho do trabalhador, como apontado por Bendassoli (2007) e inserido no discurso musical.

Mas, entre o emprego e o desemprego, existem situações de disfunções ou subemprego acentuadas nas últimas décadas na sociedade brasileira. Isso é retratado, por exemplo, nas canções *Trabalhador*, gravada em 2007 (♪ *Trabalhador brasileiro/ Tem gari por aí que é formado engenheiro*).

d) Malandro e Vagabundo

Malandro e vagabundo são *participantes* diferentes, porém com a mesma conotação relacionada a não querer trabalhar. A vagabundagem está relacionada exclusivamente ao não-trabalho, enquanto a malandragem traz consigo outras implicações. Eles aparecem em 34 canções, ou seja, 10,46% do total.

Através das escolhas lexicais de *processos*, *participantes* e *atributos*, foi identificado que o vagabundo simplesmente não trabalha e por isso é um ser marginalizado na sociedade, como nestas letras: ♪ *Você grita que eu não trabalho,/ Diz que eu sou um vagabundo (Cadê trabalho)*; ♪ *Eu sou mendigo um indigente um indigesto um vagabundo/ Eu sou o resto do mundo (O resto do mundo)*; ♪ *Porque será que os vagabundos não gostam de trabalhar? (Trabalho)*.

O malandro é um caso à parte. A sua representação em letras de canções vai muito além das citadas nessa pesquisa, pois incluímos no *corpus* somente as que o citam em sua relação com o trabalho, desconsiderando canções apenas mencionando suas espertezas, confusões, golpes e amores. O perfil e atuação desse *participante* se modifica ao longo do tempo e, também, a sua representação. Esta é uma situação específica que ilustra nitidamente a transformação imbricada da prática social e da prática discursiva.

Como herói que moralmente nega o trabalho (WISNIK, 2006), o malandro aparece em *O que será de mim* em 1931 (♪ *Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há*). Em uma ação institucionalizada, durante a cruzada antimalandragem e a valorização profissional do período Vargas, em 1940, o malandro deve ser regenerado pelo trabalho para conseguir o amor em *O amor regenera o malandro* (♪ *Sou de opinião/ de que todo malandro/ tem que se regenerar/ se compenetrar/ que todo mundo deve ter/ o seu trabalho para o amor merecer*). Mais tarde, já na década de 70, ele é inserido nas malhas do processo produtivo (OLIVEN, 1977) e é retratado em *Homenagem ao malandro* (♪ *Mas o malandro para valer, não espalha,/ aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal./ Dizem as más línguas que ele até trabalha...*). Mas em 1975 continua no imaginário social, numa antítese ao trabalhador (♪ *O bar mais perto depressa lotou/ Malandro junto com trabalhador, em De frente pro crime*), porém tendo sua esperteza e jeitinho reconhecidos com *atributos* qualificam positivamente, como alternativa e como estratégia de sobrevivência, como em *Pão de cada dia* (♪ *Eu sou PM/ Não pense que é fácil/ Tem que ser malandro pra viver se arriscando rondando pra cima e pra baixo/ Na corda bamba*).

Na análise do mito do malandro através da música, fica clara a função do discurso constituidor da estrutura social e por ela moldado, bem como a ação discursiva como prática social, política e ideológica, agindo sobre a sociedade, formando a identidade social, a relação entre pessoas e o sistema de crenças, conforme relatado por Fairclough (2001a).

e) O universo masculino e masculinizado do trabalho

A representação do universo de trabalho nas canções é realizada eminentemente através de participantes masculinos e o trabalho aparece na maioria das canções com escolhas lexicais que o associam a uma tarefa do homem. Esse cenário é representado em 161 canções (48,64%) como masculino; em oito (2,41%) como feminino; e em 96 (28,29%) inclui ambos. Essa é uma autêntica representação da dinâmica social do mundo do trabalho no discurso das letras das canções.

O próprio universo do mercado de trabalho musical se configurou prioritariamente como masculino no *corpus* dessa pesquisa: a maioria, quase absoluta, de autores é do gênero masculino, sendo que apenas nove canções têm mulheres autoras. E mesmo a letra da canção de *Zé do Carço*, única composta apenas por mulher, Leci Brandão, retrata o universo masculino.

O quadro que contempla as canções, seus autores e datas de composição (no APÊNDICE A) permitiu identificar quais compositores despontaram com mais canções gravadas no *corpus* selecionado: Chico Buarque, Gonzaguinha, Gabriel o Pensador, Noel Rosa, Renato Russo, Raul Seixas, Samuel Rosa, Milton Nascimento, Roberto Carlos e Erasmo Carlos (vide TABELA 5). Ressaltamos que Chico Buarque, Gonzaguinha, Gabriel o Pensador, Renato Russo e Raul Seixas adotam um estilo essencialmente mais crítico e/ou de cronistas da realidade social. A maioria das canções dos demais compositores adota prioritariamente narrativas de fatos, não necessariamente crônicas, retratam a atividade de uma determinada categoria profissional ou apenas a mencionam. Dessa lista constam compositores de diferentes épocas do período analisado, desde Noel Rosa com canções gravadas na década de 1930 até Gabriel O Pensador e Samuel Rosa com composições no início do século XXI.

TABELA 5
Compositores com mais canções no *corpus* da pesquisa

Compositor	Autoria		Total de Canções	Percentual do corpus
	Individual	Parceria		
Chico Buarque	15	6	21	6,46
Gonzaguinha	12	0	12	3,69
Gabriel, O Pensador	8	1	9	2,77
Noel Rosa	4	5	9	2,77
Renato Russo	9	0	9	2,77
Raul Seixas	3	4	7	2,15
Samuel Rosa	0	6	6	1,85
Milton Nascimento	5	1	6	1,85
Roberto e Erasmo*	6	0	6	1,85
Roberto Carlos	5	0	5	1,54
Wilson Batista	1	4	5	1,54
João Bosco e Aldir Blanc	0	4	4	1,23
Jorge Ben Jor	4	0	4	1,23
Total			103	31,69

*Roberto Carlos é citado individualmente e junto com seu principal parceiro, Erasmo Carlos. Somando as duas entradas, Roberto Carlos passa para a segunda posição, junto com Gonzaguinha.

Fonte: Dados da pesquisa

O destaque, indubitavelmente, é de Chico Buarque, o que confirma sua posição relevante na MPB não só pela extensão de sua obra, mas pelo conteúdo das letras de suas canções, que estão diretamente ligadas à representação do cotidiano, dos sentimentos – inclusive os femininos – e da relação com o trabalho, a sua rotina e a malandragem. A tônica das letras de Gonzaguinha aqui identificadas sugere outro viés: ele canta a sugestão da esperança na força do homem, na força do trabalho, na construção de realidades melhores para todos a partir da representação da realidade, por vezes irônica (ex.: *Comportamento Geral* – 🎵 *Você deve rezar pelo bem do patrão/ E esquecer que está desempregado/ Você merece*). Roberto Carlos, acompanhado de Erasmo Carlos ou não, adota narrativas que descrevem uma atividade profissional (ex.: *Caminhoneiro* e *Taxista*) e narrativas românticas na qual o trabalho permeia a vida como mais uma das tarefas do *participante* masculino representado (ex.: *Rotina* – 🎵 *Estou chegando para mais um dia/ De trabalho que começa/ Enquanto lá em casa ela desperta/ Pra rotina do seu dia*). Gabriel O Pensador adota um tom objetivo e contundente nos seus *raps* e Noel Rosa fazia uma crítica irreverente de fatos do dia a dia em letras elaboradas, porém em linguagem coloquial.

Analisando as autorias, percebemos que apenas nove canções contam com mulheres compositoras, conforme apresentado no QUADRO 7. Com exceção de Leci Brandão, com a autoria individual da canção *Zé do Caroco*, as demais (apenas seis mulheres em oito canções) estão em parceria com homens.

QUADRO 7
Canções cuja autoria tem a participação de mulheres

Música	Ano de composição	Autores
1 Anjo da Guarda	2002	Marisa Monte / Carlinhos Brown / Arnaldo Antunes
2 Educação Sentimental II	1985	Leoni / Paula Toller / Herbert Vianna
3 Gloria F.	1985	Rita Lee / Roberto de Carvalho
4 Maria Mole	1979	Rita Lee / Guto Graça Melo
5 O Amor que não esqueço	1980	Marina Lima / Antonio Cícero
6 O bonde do Dom	2006	Marisa Monte / Carlinhos Brown/Arnaldo Antunes
7 O homem da Terra	1980	Walter Santos / Tereza Souza
8 Safado, Cachorro, sem Vergonha	2004	Durval Luz / Nino Balla / Cristiane Teles / Alan Moraes / Junior Seixas
9 Zé do Caroco	1985	Leci Brandão

Fonte: Dados da pesquisa

Conforme visto no QUADRO 6, que correlaciona os contextos brasileiros, a mulher começa a participar mais do mercado de trabalho a partir do final da década de 1930,

intensificando sua presença na década de 70. Como intérpretes, a participação das mulheres acompanhou esse movimento, pois elas figuram a partir da década de 1930 como as cantoras da Época de Ouro do rádio. Como autora, a despeito de todo preconceito, Chiquinha Gonzaga foi precursora da participação feminina como pianista, regente e compositora no final do século XIX, com poucas seguidoras nos anos seguintes. Particularmente nas canções relacionadas ao trabalho que compõem o *corpus*, é Rita Lee, em 1979, a primeira mulher a figurar na lista de autoria musical.

Mas a presença da mulher como compositora, mesmo na MPB em geral, é bem menor do que a masculina. Na história recente da música popular existem, sim, diversas profissionais que não constam do *corpus* por não termos identificado canções delas com a temática do trabalho, como Rosinha de Valença, Fátima Guedes, Cláudia Telles, Joana, Inhana (da dupla sertaneja Cascatinha e Inhana), Cassia Eller, Maria Gadú, dentre diversas outras. A temática por elas abordada versa mais sobre relacionamentos, amor, natureza e outros fatos do cotidiano.

A visão do trabalho é, portanto, masculinizada e apresentada a partir do ponto de vista dos homens. Além disso, raras vezes, nas letras das canções, o *participante* narrador corresponde a uma figura feminina ou fala-se da mulher relacionando-a ao seu trabalho. Em 65,54% das canções o *participante* representado é homem; em 7,38 % são mulheres; em 16% ambos são citados; e em 11,08% o gênero não é definido.

Levantamos a hipótese de esse fato dever-se à maioria dos compositores serem do gênero masculino, a elaborarem suas obras a partir desse ponto de vista e ao reflexo da sociedade eminentemente masculinizada do período analisado. Uma exceção, entretanto, é Chico Buarque, que tem letras criadas a partir da visão de mundo da mulher.

Constatamos, assim, que o universo do trabalho representado nas canções adquire configurações eminentemente masculinas e masculinizadas. Podemos inferir que o mercado de trabalho musical e o representado nos discursos, então, acompanham o movimento hegemônico masculino na sociedade brasileira.

f) Como a mulher é representada?

A mulher é representada principalmente com escolhas lexicais que remetem a atributos de esposa ou companheira. É ela quem cuida do lar e dos filhos e que espera o marido trazer o sustento da rua (♪ *É hora de voltar p'ra casa/ Dou graças a Deus que lindo/ Os filhos e a mulher em paz dormindo* – em *O taxista*); ou como objeto de cobiça (♪ *Queria uma mulher daquelas de revista/ Uma aeromoça, uma recepcionista* – em *Invejoso*). São

poucas as canções nas quais ela é independente e tem autonomia, como em *Neide Candolina* e *Mama África*. Nesta última, inclusive, fica registrada a tripla jornada da mulher, como trabalhadora, responsável pelo lar e pelos filhos (♪ *E tem que/ Fazer mamadeira/ Todo dia/ Além de trabalhar/ Como empacotadeira*). Esse fato também está em *A mulher do leiteiro*. Na letra, a sequência de *processos materiais* – passa, lava, cose, controla, lava – reforçam ideia de muitas tarefas a fazer, algumas pertinentes à atividade original de seu marido (♪ *Mas a mulher do leiteiro sofre mais;/ Ela passa, lava e cose/ E controla a freguesia/ E ainda lava as garrafas vazias*).

Na maioria das canções que mencionam a mulher trabalhadora, o trabalho está relacionado a tarefas domésticas, com alguma dose de subserviência, por exemplo: ♪ *Minha mãe no tanque lavando roupa.../ Minha mãe na cozinha lavando louça... (É preciso)*; ♪ *Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela (Morena de Angola)*. Em *Maria Moita* (1963), a mulher trabalha e tem que cuidar do homem: ♪ *Por isso é que a mulher/ Trabalha sempre pelos dois/ Homem acaba de chegar, tá com fome/ A mulher tem que olhar pelo homem/ E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar*. Em casos extremos, a mulher ainda é a responsável por acordar o marido para ir trabalhar, ou seja, a mulher é a *participante* e o homem é o *beneficiário* de um *processo* que deveria lhe caber: ♪ *O bonde do horário já passou/ E a Rosalina não me acordou/ Fazem cindo dias/ Que eu não vou trabalhar/ Rosalina me deixa/ Em má situação/ Já não tenho mais desculpa/ Para dar ao meu patrão (O bonde do horário já passou, 1941)*. A mesma situação aparece em *Emília* (1942): ♪ *Eu quero uma mulher, que saiba lavar e cozinha/ Que de manhã cedo, me acorde na hora de trabalhar*.

A ocupação feminina mais mencionada é a de lavadeira, aparecendo, inclusive, em uma canção gravada no século XXI (!). A música é *Lavadeira do rio*, gravada em 2003: ♪ *Lavadeira do rio /Muito lençol pra lavar [...]*. Se lembrarmos que em 1991 a maioria das mulheres ainda migrava da escola para a inatividade ou para a construção da família, conforme Cardoso (2010), esse fato não deveria gerar estranhamento, visto que a tarefa doméstica ainda não é reconhecida como trabalho. Lavar roupa, nesse caso, poderia estar dentro do que é considerado “inatividade ou construção da família”. De qualquer forma, isso nos leva a perguntar e deixar como sugestão para novas pesquisas: por que continua a reprodução de tal prática discursiva?

De forma isolada, surgem algumas situações nas letras que invertem esses estereótipos: ♪ *Eu dou duro o dia inteiro/ E você colchão e fronha...(2x) [...]/ Bem que minha mãe falou/ Prá eu não casar com você/ Chego em casa do trabalho/ Você tá vendo TV...*

(*Safado, Cachorro, Sem Vergonha*); ♪ *Haroldo era um robô doméstico/ Cozinheiro de forno e fogão/ Quebrava o galho na limpeza/ Assumindo sua profissão (Haroldo o robô doméstico).*

g) Trabalho infantil e idoso

O trabalho infantil é um problema social e é considerado crime no Brasil, sendo “proibido qualquer trabalho a menores de quatorze anos de idade, salvo na condição de aprendiz”, conforme artigo 60 do Estatuto da Criança e do Adolescente (PLANALTO, 2010, n.p.). A criança deveria, sim, ter direito à educação e ao aprendizado profissional para ingressar adequada e gradativamente no mercado de trabalho a partir de sua adolescência, sem atividades que possam gerar consequências nocivas ao seu desenvolvimento psicossocial e físico. Entretanto, o trabalho infantil é uma realidade, cuja prática está ligada à necessidade de geração de renda, devido ao desemprego ou subemprego dos responsáveis pela criança. Essas práticas sociais não passaram despercebidas no discurso das canções do *corpus*: oito delas (2,41%) incluem o trabalho infantil em suas letras, das quais quatro apenas o mencionam como um fato do cotidiano (*Vendedor de bananas, Filho de carpinteiro, Marvin, Trabalhadores do metrô*), duas fazem uma crítica social, repriminando-o (*Criança não trabalha* e *Não é sério*) e duas o fazem sob o viés da delinquência (*Cara feia* e *O meu guri*). A canção *Não é sério* registra a indignação e decepção com tal situação: ♪ *O abuso do trabalho infantil, a ignorância/ Só faz diminuir a esperança.*

O trabalho do idoso não foi mencionado nas canções do *corpus*, apesar de também fazer parte da realidade do mercado de trabalho.

h) Trabalho urbano, trabalho rural e êxodo rural

Na classificação por tópicos de codificação sugerida por Fairclough (2001a) como metodologia para análise crítica das letras, foram identificadas 190 canções (58,10%) se referindo ao trabalho urbano, 43 (13,15%) ao trabalho rural e 94 (28,75%) sem especificação da ambientação do tipo ou local de trabalho. Esses dados retratam a realidade brasileira que se tornou prioritariamente urbana na segunda metade do século XX.

As canções relacionadas ao trabalho rural descrevem, principalmente, as dificuldades e as mazelas do trabalho com a terra e a seca, por exemplo: ♪ *é só danos todo ano nunca vi/ paciência já num guento a pirsiguição/ já sô um caco véi nesse meu sertão/ tudo qui juntei foi só pra ladrão/ futuca a tuia, pega o catado/ vamo plantá feijão no pó (Arrumação)*; ♪ *Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta.../ Trabáia, trabáia nêgo (Terra seca)*. Algumas destacam o orgulho de plantar e colher ou ainda de “abastecer” a mesa dos

demais: ♪ *E com orgulho digo com certeza/ O alimento que vai em sua mesa/ É o fruto do meu trabalho (Fruto do meu trabalho)*. Boa parte das canções se utiliza de versões modificadas desse léxico, buscando aproximação de uma forma coloquial utilizada tipicamente no interior do país, como será confirmado mais adiante na análise pelo *WordSmith Tools*.

Percebemos que a quantidade de letras de canções relacionadas de alguma forma ao trabalho rural equivale à curva do fluxo migratório que, conforme Camarano e Abramovay (1999), foi mais intensa nos anos 60, 70 e 80. As ocorrências desse tipo de letras por década foram as seguintes: anos 30 – 1 canção; anos 40 – 2 canções; anos 50 – 3 canções; anos 60 – 7 canções; anos 70 – 11 canções; anos 80 – 9 canções; anos 90 – 6 canções; anos 2000 – 4 canções.

Mas se quantitativamente as letras acompanham o ritmo migratório, o mesmo não se dá em relação ao seu conteúdo. Camarano e Abramovay (1999) indicaram que, salvo nos anos 60, a migração para os centros urbanos foi prioritariamente feminina. Entretanto, as letras das canções que mencionam tal deslocamento representam o homem deixando sua terra e a família em busca de sustento na cidade grande, como em *Veja Margarida* (♪ *Eu vou partir pra cidade garantida, proibida/ Arranjar meio de vida, Margarida/ Pra você gostar de mim*); em *Lamento de um nordestino* (♪ *Só Deus sabe o quanto sofre um nordestino/ [...] Eu sei que vou, vou pra São Paulo/ Mas vou deixando a minha fonte de alegria/ Deus por favor, me dê trabalho*); em *Retirada* (♪ *Vai pela estrada enluarada/ Tanta gente a retirar/ Levando só necessidade/ Saudades do seu lugar*). Atribuímos essa divergência em retratar tal prática social ao fato de a autoria das canções ser eminentemente masculina e à situação discursiva, já mencionada, do homem ir a busca do sustento enquanto a mulher o espera em casa.

i) Significado do trabalho

Analisando as letras das canções, pudemos identificar na maioria delas (71,85%) a motivação que serve para fixação do indivíduo ao trabalho. De acordo com a TABELA 3, em 152 das 325 canções, ou seja, 47%, a finalidade ou o significado do trabalho é obter condições financeiras para o básico ou para o luxo: ♪ *Eu hoje tenho tudo, tudo que um homem quer/ Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher/ Mas pra chegar até o ponto em que cheguei/ Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei (Eu trabalhei, em 1941)*; ♪ *Você diz que é operário/ Vai em busca do salário/ Pra poder me sustentar (Com açúcar, com afeto, em 1966)*; ♪ *Eu pago tudo que eu consumo com o suor de meu emprego (Maneiras, em 2007)*.

Permeando todo o período do *corpus*, financeiramente é recorrente a reclamação que a remuneração pelo trabalho não é suficiente para viver: em 1933, *Lenço no pescoço* (♪

Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê); em 1948, *Falta um zero no meu ordenado* (♪ *Trabalho como louco/ Mas ganho muito pouco*); em 1975, *Milagre Brasileiro* (♪ *Quanto mais trabalho/ Menos vejo dinheiro/ É o verdadeiro boom/ Tu tá no bem bom/ Mas eu vivo sem nenhum*); em 1994, *Operário Brasileiro* (♪ *No trabalho ganho pouco/ Já não dá pra suportar/ Esse tremendo sufoco*).

Para sobreviver ou sair do sofrimento infligido pelo trabalho, os jogos de azar e as loterias são citados como alternativas almeçadas para se ganhar dinheiro e poder parar de trabalhar, adquirir os bens materiais desejados e até efetivar conquistas amorosas: ♪ *Dessa vez acerto na loteria/ já cansei de todo dia me vestir pra trabalhar... (Só vou criar galinha)*; ♪ *Pedro pedreiro espera o carnaval/ E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês (Pedro Pedreiro)*; ♪ *Ai meu Deus se o avestruz der na cabeça/ Vou ganhar dinheiro à bessa/ Faço minha redenção (Dias de Santos e Silvas)*.

O trabalho como ocupação surge na rotina e na fuga de consciência crítica sobre o que se faz. Essa abordagem está em 41 canções (12,62%), por exemplo: em *Morto de Férias*, na qual se representa a ausência de sentido de vida e de opinião própria, restando, então, o trabalho (♪ *Querem me ver melhorar/ Eu sei e mesmo sabendo/ Não sei onde vou parar/ Voltei, vou trabalhar*). A repetição continuada de ações está em *Pedro Pedreiro*, em *Construção* ou em *Rotina*. As atividades incessantes que ocupam o dia aparecem em *É Preciso* (♪ *Minha mãe no tanque lavando roupa.../ Minha mãe na cozinha lavando louça.../ Lavando louça/ Lavando roupa/ Levando a luta, cantando um fado/ Alegando a labuta/ Labutar é preciso, menino, lutar é preciso, menino, lutar é preciso*). Nesta letra, a repetição das escolhas lexicais – principalmente dos *processos* materiais – e as aliterações reforçam a sensação de similaridade das atividades, da rotina e da necessidade de esforço diário.

Em 60 canções (18,46%), o trabalho também pode ser uma prática que visa o reconhecimento ou o sentimento de ser socialmente útil e respeitado: *Conversa de Barbeiro* (♪ *Eu sou barbeiro cabra respeitado/ Não faço pouco dessa profissão*); *Canção do trabalhador* (♪ *Trabalhador/ Expressão verdadeira/ Do lema altivo/ Da nossa bandeira*); *O homem da terra* (♪ *Trabalhando a terra, ele está feliz/ Ele é a força desse país*). Trabalhar em determinadas funções ou ascender através do trabalho é motivo de orgulho e status – o que aparece em 26 canções (8%), como na letra de *Barca Grande* (♪ *Eu que já saí do mangue/ Já consegui trabalhar/ Na barca do Beberibe*).

O trabalho pode ser entendido, ainda, como uma forma de autoconhecimento, aumento de autoestima, crescimento pessoal e autorrealização. Identificamos exemplos dessa situação em trechos de 41 canções (12,62%), por exemplo em *Fruto do meu trabalho* (♪ *E com*

orgulho digo com certeza/ O alimento que vai em sua mesa / É o fruto do meu trabalho); em *Cantar* (♪ *Eu canto e a música me encanta e me faz sonhar/ Cantar e trabalhar deixar tudo no ar*) ou em *Nos bailes da vida* (♪ *Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol [...] cantando me desfaço e não me canso de viver*). Apesar de focar na ausência, *Música de trabalho* atribui ao trabalho dignidade, valor pessoal, identidade, tudo enfim: ♪ *Sem trabalho eu não sou nada/ Não tenho dignidade/ Não sinto o meu valor/ Não tenho identidade*.

Em algumas canções, como em *Vendedor de Bananas*, são retratados diversos significados do trabalho a partir de uma mesma atividade profissional: aspecto financeiro (♪ *Eu sou um menino/ que precisa de dinheiro*); ocupação e reconhecimento social (♪ *O mundo é bom comigo até demais/ Pois vendendo bananas/ Eu pretendo ter o meu cartaz/ Pois ninguém diz prá mim/ Que eu sou um palha no mundo/ Ninguém diz prá mim/ Vai trabalhar vagabundo*) e como autoexpressão (♪ *mãe, mãe,/ mãe mas eu sou honrado, mãe*).

Constatamos, então, que as diversas finalidades e significados do trabalho enumerados no referencial teórico surgem nas letras das canções. Mais do que isso, ele é representado nas duas dimensões apontadas por Lima (2005): a da materialidade e a do valor. Algumas representações centram nas condições objetivas de efetivação do trabalho e outras se voltam para a percepção subjetiva, que transcende um determinado momento vivido e remete a uma compreensão ao longo de um processo maior, que é a vida.

Até aqui apresentamos as análises a partir dos tópicos de codificação elaborados *a priori*, ou seja, as classes que foram determinadas antes de uma avaliação preliminar do *corpus*, considerando aspectos relevantes para a identificação de como o trabalho foi representado. Ainda de acordo com a metodologia proposta por Fairclough (2001a), ao longo dessa primeira etapa, emergiram outros aspectos que não haviam sido predeterminados. Estabelecemos, então, novos temas ou questionamentos, configurando os tópicos determinados *a posteriori* que são apresentados a seguir⁶²:

a) Tema recorrente: o lamento pelo excesso de trabalho

Segundo Fairclough (2001a), discutir a configuração das práticas discursivas e a relação entre elas pode tanto favorecer a reprodução do sujeito social quanto a sua transformação. O discurso socioeconômico dominante do capitalismo apresenta o trabalho como fundamental para a sobrevivência e para a valorização do homem, que adquire valor

⁶² Identificamos outros aspectos relevantes relacionados aos mais diversos temas, como a representação da dominação da mulher pelo homem machista, independente do trabalho; as mazelas dos grandes centros urbanos e a educação como fonte de melhoria de vida. Mas procuramos nos ater apenas aos temas realmente relacionados ao objetivo dessa pesquisa, apesar da tentação de abordar os demais.

correspondente ao seu desempenho como trabalhador, seu cargo e sua remuneração – até porque é esse trabalho e o consumo que retroalimentam o sistema capitalista. A dedicação ao trabalho, por conseguinte, tornou-se fundamental: ♪ *E sem o seu trabalho, o homem não tem honra (Guerreiro Menino)*. Mas o lamento ou arrependimento de se dedicar muito ao trabalho em detrimento de outras esferas da vida ou ainda a advertência para se evitar tal comportamento foram temas recorrente em diversas canções, dentre elas: *Testamento* (1971), *Capitão de Indústria* (1972), *Viúva Rica* (1976), *Por sempre andar* (1998), *Epitáfio* (2001).

Essa dedicação nem sempre é considerada enobrecedora e desejada. Espaçadamente existem vozes que manifestam o direito ao lazer e à qualidade de vida além do trabalho, como pregam Lafargue (2003) e De Masi (2000, 2003). A nova configuração da sociedade pós-moderna acena com outros interesses, abre espaço e estimula a busca pelo prazer intenso, porém efêmero – mas que nem por isso deixa de ser consumista. Essa discussão está refletida nas práticas discursivas que podem favorecer a reprodução de um novo sujeito social menos envolvido no trabalho: ♪ *Você que não pára pra pensar/ Que o tempo é curto e não pára de passar / Você vai ver um dia, que remorso! / Como é bom parar (Testamento)*; ♪ *Devia ter complicado menos/ Trabalhado menos/ Ter visto o sol se pôr (Epitáfio)*.

b) A ênfase na rejeição ao trabalho

Algumas canções trazem interjeições ao longo do canto que desconstroem ou rejeitam o suposto valor do trabalho. Essas escolhas lexicais são ênfases que remetem à carga valorativa negativa ou *tripalium*. Seguem três exemplos assinalados em negrito: *Tributo ao Malandro* (♪ *Você infelizmente continua igual/ Fala bonito e passa fome/ Vai ver que ainda vai virar trabalhador/ **Que horror!***); *Eduardo e Mônica* (♪ *Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer/ E decidiu trabalhar, **Oh!***); *O amor regenera o malandro* (♪ *Regenerado ele pensa no amor/ mas pra merecer carinho tem que ser trabalhador, **que horror!***).

c) Valores capitalistas: reprodução do discurso hegemônico de produtividade

Os valores capitalistas e o discurso de produtividade do homem ou da máquina, de eficiência e de dedicação extrema ao trabalho são aspectos do contexto socioeconômico apresentados no capítulo 2 sobre trabalho que foram identificados em diversas canções, independente da época de sua gravação: ♪ *A escassa produção/ Alarma o patrão/ As galinhas sérias/ Jamais tiram férias/ 'Estás velha, te perdô/ Tu ficas na granja/ Em forma de canja' (A galinha – 1977)*; *O patrão vem com aquela história/ Que o serviço não está rendendo*

(*Que trabalho é esse?* – 1982); *Eu trabalhei como um louco,/ Até fiz calo na mão/ O meu patrão ficou rico/ E eu pobre sem tostão* (*Trabalhar? Eu não!* – 1945).

d) O patrão tudo pode

Várias letras de canções mencionam a rigidez e a autoridade da figura do patrão, que, conforme Marglin (2001), é quem controla o tempo de execução de tarefas e a produção. Patrão e empregado são colocados como pares antitéticos: ♪ *Empregado e patrão duas linhas paralelas* (*O patrão e o empregado*). A adversidade é apresentada pelos dois lados. Por um, na fala do empregado se explicando, se defendendo ou reclamando de cobranças e exigências: ♪ *O trem atrasou, meia hora/ O senhor não tem razão/ Pra me mandar embora!* (*O trem atrasou*) e ♪ *Patrão reclama e manda embora quem atrasar* (*Trabalhador*). Por outro, o próprio patrão se manifesta reconhecendo sua postura ou exercendo seu papel, como em ♪ *Essas coisas me deprimem e tal 'Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau'/ Durão afinal eu sou o patrão/ Não posso ser sentimental* (*Pão de cada dia*). Ele também é representado como homem de negócios exigente, na música homônima: ♪ *Homem de negócios fique de lado/ Eu não sou um robô nem um computador* (*Homem de negócios*).

Na letra de *Se eu fosse teu patrão*, Chico Buarque faz uma analogia ao confronto da sexualidade (homem *versus* mulher) com a luta de classes (patrão *versus* empregada). O *participante* idealiza ser patrão de uma morena para poder fazer com ela o quiser, pois na função de patrão poderia dominá-la e violá-la, sob os auspícios dos valores capitalistas e burgueses que dão anuência às relações de exploração impostas a subalternos. Ainda destacamos que tal posse tem lugar na cozinha, indicando a mulher em atividades domésticas servindo plenamente ao seu senhor: ♪ *Eu te encarcerava/ Te acorrentava/ Te atava ao pé do fogão/ Não te dava sopa, morena/ Se eu fosse o teu patrão*. Mas a canção tem duas vozes, a masculina que explicitamente idealiza comandar e a resposta feminina, na qual ela, empregada/mulher, responde praguejando, idealizando uma dominação pacífica, sutil, acenando com uma ilusão: ♪ *E tu só pegava veneno/ beijando a minha mão [...] eu sempre te dava esperança/ dum futuro bão/ tu me idolatrava, criança/ se eu fosse teu patrão*.

Em *Despedi o meu patrão*, os autores Zeca Baleiro e Capinan fazem a inversão dos poderes capitalistas quando o empregado é quem despede seu patrão por não concordar com a exploração, chamando-o de ladrão: ♪ *Ele roubava o que eu mais valia/ E eu não gosto de ladrão*. Em *Desafio do bóia-fria* essa dicotomia e luta de classes também fica explícita, com argumentações do bóia-fria e do patrão, respectivamente requisitando e negando o registro da atividade em carteira.

É interessante perceber que as canções podem dar voz a sentimentos e ações que nem sempre seriam explicitados na prática social (despedir e xingar o patrão), configurando-se, então, como uma válvula de escape. Para Wisnik (2006), a música é um dos códigos ideológicos através dos quais a contestação e as diferenças são mostradas socialmente de forma natural, em detrimento da imagem harmoniosa perseguida pelos grupos dominantes. São, também, mais uma materialização dos sinais de reação aos ritmos impostos e da repulsa à situação de docilidade e submissão dos corpos, descritas por Foucault (2004) e Dejours (2001).

e) Falta de perspectiva de mobilidade social pelo trabalho

As canções não só retratam as diferenças sociais, mas também apontam para a falta de perspectivas de mobilidade social. Se em algumas o trabalho apresenta-se como meio de melhoria de vida, em outras o trabalhador não tem motivos para acreditar que a vida pode, um dia, melhorar. A rotina árdua mina as esperanças em *Construção*. Pedro Pedreiro está sempre esperando, até a morte, (🎵 *mas prá que sonhar se dá o desespero de esperar demais?*). Raul Seixas e Paulo Coelho “respondem” ao Pedro de Chico Buarque mantendo a descrença, em um exemplo de intertextualidade nessa amostra discursiva: 🎵 *Pedro, onde você vai eu também vou/ Mas tudo acaba onde começou (Meu amigo Pedro)*. Essa falta de perspectiva também fica patente em *Retrato de um país*: 🎵 *Trabalho uma vida inteira/ e depois não tenho onde morrer*.

f) Trabalho ou amor?

Em algumas letras o trabalho surge para tirar o homem dos braços da mulher amada. O conflito da obrigação/responsabilidade com o prazer é simbolizado pela oposição do dever profissional à mulher e ao amor, como nas canções *Izaura* (🎵 *Hoje eu não posso ficar [...] O trabalho é um dever,/ Todos devem respeitar*); *Primeiro de maio* (🎵 *Quando a sirene não apita/ Ela acorda mais bonita*); *Cheirosa* (🎵 *Cheirosa, cheirosa/ Meu bem, isso não se faz com quem trabalha/ E já vai sair pra cumprir o seu dever*); e *Veja Margarida* (🎵 *Trabalhar é minha sina... eu gosto mesmo é d'ocê*).

g) O sonho de poder parar e da aposentadoria

Por diversas vezes, nas canções, o trabalhador pensa em parar e descansar, como em *Construção* (🎵 *Todo dia eu só penso em poder parar*), ou em se divertir como em *Chopis*

Centis (♪ *Quando eu estou no trabalho,/ Não vejo a hora de descer dos andaime/ Pra pegar um cinema*).

Mas apesar de já existir desde o final do século XIX⁶³, a aposentadoria – parada de forma definitiva com remuneração – é citada pela primeira vez em 1979 em *Tá na hora*, sendo mencionada mais duas vezes: em 1996, em *Tudo em dia*, e em 2000 na canção *O jeito é trabalhar*.

h) Racismo e trabalho

Apesar da relevância dos negros nas raízes da música popular brasileira e de sua importância na formação da mão de obra brasileira, nas canções há poucas menções positivas ou discriminações especificamente racistas no trabalho. Se, por um lado, em 1962, a canção *13 de maio de 1988* propala uma suposta igualdade (♪ *Preto ganha um milhão/ Hoje preto é patrão*); por outro, em 1992, na canção *Lavagem Cerebral*, Gabriel O Pensador deixa clara a segregação e a discriminação cantando: ♪ *Negro e nordestino constróem seu chão/ Trabalhador da construção civil conhecido como peão/ No Brasil o mesmo negro que constrói o seu apartamento ou que lava o chão de uma delegacia/ É revistado e humilhado por um guarda nojento que ainda recebe o salário e o pão de cada dia graças ao negro ao nordestino e a todos nós*.

Em *Morro Velho* (1969), Milton Nascimento caracteriza a diferença entre o branco e o preto ao longo da vida. Quando são crianças, brincam juntos. Ao crescerem, o filho do branco sai da fazenda, vai para a cidade grande, estuda, depois retorna com título de doutor para administrá-la, enquanto que o filho do negro cresce e ♪ *já não brinca, mas trabalha*. Mas em 1998, Caetano Veloso e Jorge Mautner dão destaque a uma negra que se destaca pela elegância e correição em *Neide Candolina*: ♪ *Essa preta é mesmo preta/ É democrata social racial/ [...] Ela é muito cidadã/ Ela tem trabalho e tem carnaval*.

Percebem-se na matriz social do discurso as questões da hegemonia branca, pois, mesmo nas letras que destacam conquistas de seus personagens negros, há elementos que remetem à discriminação. Algo que seria natural dever ser destacado pelo fato de ser negro: ela *é muito* cidadã; tem um Gol que ela *mesma* comprou; *hoje* preto é patrão. Esse pode ser, ainda, reflexo das marcas escravocratas no imaginário social, citados por Cardoso (2010).

⁶³ A aposentadoria foi tratada institucionalmente no Brasil pela constituição de 1891, concedendo o benefício a funcionários públicos em caso de invalidez no serviço. Em 1923, os ferroviários passaram a usufruir de aposentadoria por tempo de serviço, por invalidez e pensão por morte. Na década de 30, o sistema previdenciário estatal passou a reger o benefício, estruturando-o por categorias profissionais (PEREIRA JR., 2005).

i) Visões polarizadas de uma mesma atividade

Uma mesma profissão pode ser vista sob diferentes ângulos, como no caso da atividade policial. Por vezes ela é representada com atributos positivos e o policial é um herói que leva esperança à população, como retratado em *Profissão Coragem*. Em outras vezes, como na canção *Pão de cada dia*, configura-se perigosa, difícil, com o profissional “mancomunado” com o tráfico e extorquindo viciados.

Nesse caso, é interessante considerar a autoria das canções, posto que a data de composição – 2008 a primeira e 1995 a segunda – não acrescenta informações relevantes para a dicotomia. Na primeira, a composição e gravação foram feitas por um sargento militar que também é músico reconhecido positivamente na corporação em que exerce suas atividades. Podemos supor um interesse do autor em fortalecer a imagem da instituição policial, colaborando para a hegemonia institucional. A segunda foi composta por Gabriel O Pensador, um *rapper* cuja maioria das letras de canções faz uma crítica social, seja pelo retrato bem dimensionado da realidade, seja por exacerbar fatos, se utilizar de ironias ou ainda, como afirmou Neves (2006), por utilizar da música para traçar o retrato da desigualdade social, do preconceito, do desemprego ou da falta de perspectiva.

O mesmo acontece com o trabalhador da terra, cuja representação traz, em um extremo, a dificuldade, o desânimo, o esforço e o desgosto pelas intempéries e imprevistos (na canção *Arrumação*, por exemplo) e em outro, apesar de reconhecer que o trabalho é pesado, ressalta o orgulho de contribuir com a nação e de ganhar honestamente o pão (*Fruto do meu trabalho*).

A diversidade desses discursos ilustra os interesses específicos que determinam as escolhas lexicais e que constroem a prática discursiva. Escolhas que são indicativas de um significado relacionado ao contexto social e às ideologias, que por sua vez são dimensões da construção dessa mesma prática discursiva, conforme Fairclough (1995, 2001a) e Kress e Van Leeuwen (2006).

j) Criatividade e diversidade na representação do trabalho

Além dos diversos termos utilizados para indicar o trabalho, alguns compositores, cantam o trabalho com maestria sem sequer mencionar esse item lexical, fazendo associações semânticas curiosas. É o caso de Vinícius e Toquinho em *Testamento*. Ao se referirem ao trabalho e às consequências do seu excesso, eles exclamam “e tome gravata!”: ♪ *Mas você, que esperança... Bolsa, títulos, capital de giro, public relations (e tome gravata!), protocolos, comendas, caviar, champanhe (e tome gravata!), o amor sem paixão, o corpo sem alma, o*

pensamento sem espírito (e tome gravata!) e lá um belo dia, o enfarte; ou, pior ainda, o psiquiatra. Aqui, a representação do trabalho é feita enumerando elementos da rotina de uma determinada categoria de trabalhador de alto nível, criando uma imagem eminentemente destrutiva dessa atividade. Vale destacar que as escolhas lexicais não passam por *processos* indicando as atividades pertinentes ao trabalho, mas de forma criativa os autores induzem à compreensão das ações apenas criando uma sequência de nominalizações e elementos.

Em *Primeiro de Maio*, Chico Buarque faz uma analogia entre o amor e o trabalho em um dia de feriado, correlacionando expressões que remetem ao mundo do trabalho para falar do relacionamento entre um homem e uma mulher: ♪ *E vai sorrindo, vai aflito/ Pra mostrar, cheio de si/ Que hoje ele é senhor das suas mãos/ E das ferramentas/ Quando a sirene não apita/ ela acorda mais bonita. [...] Hoje eles hão de consagrar/ O dia inteiro pra se amar tanto/ Ele, o artesão/ Faz dentro dela a sua oficina/ E ela, a tecelã/ Vai fiar nas malhas do seu ventre/ O homem de amanhã.*

O mesmo Chico Buarque, em parceria com Novelli, faz um retrato do operário comum brasileiro, sem diferenciações e como peças de uma *Linha de Montagem*. O sofrimento do trabalhador, na letra dessa canção, está em ♪ *conhece a prensa, a brasa da fornalha.* A sua falta de individualidade é captada pela associação dele a apenas mais uma peça do sistema: ♪ *Na mão, o ferro e ferragem/ O elo, a montagem do motor/ E a gente dessa engrenagente/ Dessa engrenagente.*

k) Mudança no padrão de escolhas temáticas das letras das canções?

Em relação às canções mais atuais, principalmente em meados da década de 2000, percebemos criações menos elaboradas, letras com pouca reflexão social crítica, menos ainda sobre trabalho e trabalhador, mais regravações de músicas de décadas anteriores e a predominância de temas sobre relacionamentos, apelo sensual/sexual aliado à banalização da sexualidade na era da “mulher fruta”. A partir dessas constatações, levantamos mais questionamentos a serem avaliados em outras pesquisas: essa questão temática é um reflexo da realidade brasileira atual? Há certa apatia crítica, política e social na classe artística, especialmente nos compositores?

l) Reflexos do poder hegemônico das gravadoras?

A prática discursiva envolve processos de produção, distribuição e consumo textual (FAIRCLOUGH, 2001a). No caso da música, as duas primeiras encontram-se sob comando de gravadoras e grupos internacionais, que direcionam e determinam o que o

público terá o “direito” de consumir. É um efetivo controle, inclusive de disseminação de conteúdos, na acepção utilizada por Lippmann (2008), Bourdieu (2003) e Dizard Jr. (2000).

Assim, embora o universo musical atual seja muito mais amplo, com tecnologia mais acessível e abundante, o número de CDs gravados diminuiu. Relacionamos esse fato e à mudança na temática geral citada no item anterior à hegemonia das grandes gravadoras de capital multinacional, com sua busca de sucessos rápidos, à pressão de produtividade sobre os artistas, à pirataria que interfere na criação e no perfil das composições, em detrimento da comercialização, da popularização e da exigência de alto lucro oriundo das obras gravadas.

O processo de comodificação e tecnologiação do discurso conceituados por Fairclough (2001a) ficam claros aqui. O primeiro na forma com que a cultura empresarial e as instituições sociais se organizaram na produção, distribuição e consumo, afetando a prática discursiva. O segundo na tecnologia, promovendo a mudança discursiva.

A democratização do discurso faz-se notar em diversos aspectos:

- a) a tecnologia proporcionou maior acesso e divulgação musical, embora o poder de distribuição extensiva fique concentrado nas grandes gravadoras;
- b) a independência de parte da produção musical facilitou o acesso a discursos livres de marcadores explícitos de poder institucional (principalmente no caso do *funk* e do *rap*);
- c) na linguagem, com o passar do tempo, concretizou-se a tendência a maior informalidade, inclusive com uso de neologismos e termos chulos.
- d) Quanto à forma, nos anos 60 e 70, algumas letras começaram a ser mais longas, numa linguagem mais elaborada e com versos mais extensos. A partir da década de 80, surgiram canções cujas letras são longas narrativas (ex: *Faroeste Caboclo*) e, na década seguinte, longas críticas e crônicas sociais na forma de *rap* (ex.: *E você?*), o que diferia das canções da primeira metade do século. Assim, constatamos diversas mudanças nas práticas discursivas referentes ao gênero musical na linguagem.

Até este ponto, utilizamos a ACD de Fairclough (2001a) na macroanálise para avaliarmos texto, prática social e prática discursiva, correlacionando os contextos de música, de trabalho e de aspectos sociais, econômicos e políticos, além de analisarmos o *corpus* através dos tópicos de codificação com categorias determinadas *a priori* e *a posteriori*.

Complementando a análise macro, a seguir, na dimensão do texto, avaliaremos as 325 canções do *corpus* com a linguística de *corpus*, utilizando o *WordSmith Tools 5.0*, porém também remetendo à prática discursiva e social analisada até aqui.

5.2 Macroanálise: avaliação com o *WordSmith Tools*

A análise através do programa *WordSmith Tools* 5.0 (SCOTT, 2010) foi elaborada a fim de identificar itens lexicais e expressões utilizados com mais frequência nas letras das canções que compõem o *corpus* desta pesquisa e de verificar correlações possíveis de palavras-chaves com o tema trabalho/trabalhador e com o contexto de determinada época. Essa etapa é uma continuação e um refinamento da análise anterior, na qual pudemos verificar se o que foi identificado através dos tópicos de codificação sugeridos por Fairclough (2001a) se tornava quantitativamente relevante no material analisado.

Inicialmente rodamos *wordlist* que originou a lista de incidência de cada um dos 59.518 léxicos do *corpus* (sendo 7717 diferentes), a partir da qual pudemos fazer várias inferências. Na TABELA 6, reproduzimos as 100 palavras mais utilizadas nas letras de canções, na qual baseamos parte das análises. Para facilitar o entendimento dos comentários, no texto a seguir, identificamos a ordem sequencial de cada ocorrência de léxico com o símbolo #.

No aplicativo *wordlist*, quando duas ou mais palavras surgem com a mesma frequência, o programa as organiza em ordem alfabética, o que incorre em alteração da classificação da posição do item lexical, como no caso de *foi* e de *sei*. Ambos aparecem 142 vezes, mas *foi* recebe a entrada #54 e *sei* #55. O número que for colocado entre parênteses ao lado de um léxico equivale à quantidade de vezes em que ele aparece no *corpus*, por exemplo: # 31 trabalho (243), que significa que está na 31ª posição sequencial de frequência, com 243 inserções. Como no arquivo preparado para rodar o software inserimos, apenas, a identificação do ano antes das canções compostas no período estudado, isso gerou a entrada #28 na lista da TABELA 6, correspondendo à identificação do ano de gravação que aparece antes de algumas letras e a números que estejam na própria letra da canção (como no caso de *Ônibus* 157). Mas isso não interferiu no resultado e análise dos dados.

A seguir, apresentamos as principais constatações feitas a partir dos dados colhidos com o *WordSmith Tools*.

TABELA 6
Os cem itens lexicais mais citadas nas letras das canções identificadas pelo *WordSmith Tools 5.0*

N#	Word	Frequência	%	N#	Word	Frequência	%
1	O	1868	3,14	51	ELA	151	0,25
2	E	1787	3,00	52	MUNDO	146	0,25
3	QUE	1666	2,80	53	TENHO	143	0,24
4	A	1489	2,50	54	FOI	142	0,24
5	DE	1450	2,44	55	SEI	142	0,24
6	EU	1379	2,32	56	AS	138	0,23
7	É	1228	2,06	57	BEM	138	0,23
8	NÃO	1214	2,04	58	NUM	136	0,23
9	UM	821	1,38	59	OU	133	0,22
10	DO	644	1,08	60	TRABALHAR	133	0,22
11	NO	624	1,05	61	LÁ	125	0,21
12	PRA	573	0,96	62	NADA	120	0,20
13	MEU	559	0,94	63	PRO	118	0,20
14	SE	546	0,92	64	TÁ	117	0,20
15	ME	536	0,90	65	TER	114	0,19
16	NA	492	0,83	66	SUA	112	0,19
17	DA	449	0,75	67	AO	110	0,18
18	COM	436	0,73	68	ESSE	110	0,18
19	MAS	358	0,60	69	AMOR	107	0,18
20	VAI	356	0,60	70	FAZ	103	0,17
21	EM	354	0,59	71	TAMBÉM	103	0,17
22	MAIS	322	0,54	72	ERA	101	0,17
23	QUEM	319	0,54	73	TE	100	0,17
24	SOU	291	0,49	74	PORQUE	99	0,17
25	VOCÊ	282	0,47	75	QUERO	97	0,16
26	DIA	269	0,45	76	ESSA	96	0,16
27	UMA	259	0,44	77	TÔ	96	0,16
28	Numeros #	258	0,43	78	FAZER	95	0,16
29	TEM	252	0,42	79	MUITO	95	0,16
30	VOU	249	0,42	80	SÃO	95	0,16
31	TRABALHO	243	0,41	81	SEMPRE	92	0,15
32	SEU	235	0,39	82	OH	90	0,15
33	SÓ	228	0,38	83	ATÉ	89	0,15
34	POR	220	0,37	84	MULHER	89	0,15
35	MINHA	216	0,36	85	DÁ	88	0,15
36	VIDA	208	0,35	86	DINHEIRO	88	0,15
37	SEM	201	0,34	87	TEMPO	88	0,15
38	PARA	200	0,34	88	QUER	87	0,15
39	OS	199	0,33	89	MIM	86	0,14
40	TUDO	199	0,33	90	NINGUÉM	85	0,14
41	ELE	190	0,32	91	VEM	85	0,14
42	JÁ	189	0,32	92	VER	85	0,14
43	COMO	182	0,31	93	ESTÁ	84	0,14
44	QUANDO	172	0,29	94	BOM	82	0,14
45	TODO	170	0,29	95	NUNCA	82	0,14
46	DEUS	167	0,28	96	CASA	80	0,13
47	AI	159	0,27	97	ASSIM	78	0,13
48	NEM	158	0,27	98	PODE	76	0,13
49	SER	155	0,26	99	HOMEM	75	0,13
50	GENTE	153	0,26	100	ISSO	75	0,13

Percentual total das 100 entradas em relação ao total do *corpus*: 51,03

Fonte: Dados da pesquisa

a) Características das narrativas

Ao compilarmos as 325 letras das canções do *corpus* identificamos algumas características predominantes nas narrativas. Desconsideramos artigos, preposições, pronomes relativos e conectivos, pois isoladamente não têm significado relevante para a análise macro que este item engloba. Então, a primeira observação refere-se à entrada #6: o pronome pessoal *eu* é o primeiro item relevante a aparecer, sendo utilizado 1379 vezes. Recorremos ao *Concordance* para identificar as associações feitas a esse pronome e a qual construção de sentido remetem. Observamos que a maior parte das narrativas das letras das canções está principalmente na primeira pessoa, configurando o *participante* como um narrador-personagem a quem se referem os *processos* e as sensações relatados. Essa hipótese é reforçada quando o comparamos à frequência e ao uso dos demais pronomes pessoais nas letras. A estatística é apresentada na TABELA 7. Somando todas as ocorrências de *tu*, *você*, *vós* e *vocês*, chega-se a 332; considerando *ele*, *ela*, *eles* e *elas* encontramos 370 apontamentos. Juntos somam 702, representando apenas 51% das ocorrências do pronome *eu*.

Também corrobora essa ideia a soma das incidências dos pronomes possessivos *meu* (559), *meus* (44), *minha* (217) e *minhas* (11), que somam 831, enquanto *seu* (235), *seus* (32), *sua* (112) e *suas* (20) surgem 399 vezes. Assim, prevalece o registro de impressões, ações e relações do ponto de vista do participante narrador.

TABELA 7
Frequência de pronomes no *corpus*

Léxico	Frequência	Percentual	Ordem sequencial
<i>eu</i>	1379	2,317	#6
<i>tu</i>	39	0,065	#189
<i>você</i>	282	0,473	#25
<i>ele</i>	190	0,032	#41
<i>ela</i>	151	0,253	#51
<i>nós</i>	26	0,043	#291
<i>vós</i>	0	0,000	0
<i>vocês</i>	11	0,018	#673
<i>eles</i>	27	0,045	#276
<i>elas</i>	2	> 0,00002	#2823

Fonte: Dados da pesquisa

Vale, ainda, observar que a noção de individualidade se sobrepõe à ideia de coletividade, já que os pronomes pessoais no singular (*eu*, *tu*, *você*, *ele*, e *ela*) surgem 2041 vezes, enquanto que os que indicam plural (*nós*, *vós*, *vocês*, *eles* e *elas*) aparecem 66 vezes.

Para ter uma noção de como é codificada a experiência no mundo do indivíduo representado nas canções (*participante ou beneficiário*), avaliamos os quinze processos mais citados, que ocorrem com uma frequência de 3553 vezes no *corpus* (5,97% do total de léxicos). Consideramos a equivalência com os processos do sistema de transitividade da Gramática Sistêmico-Funcional. Entretanto, é importante fazer a seguinte ressalva: procedemos a classificação do processo de uma forma genérica, considerando o processo isoladamente. Sabemos que em cada oração essa classificação pode ser alterada de acordo com a sua significação e o seu contexto. Nesse caso, o nosso objetivo é ter uma ideia do tipo de codificação realizada.

Na TABELA 8 podemos observar que dentre esses quinze processos mais citados alguns se repetem em diferentes conjugações: *ser* (*é, sou, ser, era, são*), *ir* (*vai, vou, foi*), *ter* (*tem, ter*), *fazer* (*faz, fazer*), *saber*, *trabalhar* e *querer*. O processo *ser* corresponde a 52,63% dos 3553 processos aqui considerados. Ele indica, prioritariamente, um processo relacional (geralmente relaciona um participante com sua identidade ou pertencimento de classe) e, em menor escala, aponta um processo existencial (comum em narrativas estabelecendo e introduzindo características e personagens). Assim, no *corpus*, isso sugere majoritariamente uma experiência codificada sob a forma de o indivíduo simplesmente “ser”: importa o que ele é, o que representa ou como se relaciona e pertence a esse mundo exterior.

Se compararmos quantitativamente, o agir do indivíduo representado corresponde apenas à metade de tal intensidade, já que o processo *ir*, o segundo mais citado e que indica o processo material (ação), tem menos de metade das ocorrências em relação ao total do que o anterior, 21,02%.

A partir da TABELA 8, se fizermos uma abstração e considerarmos as possibilidades de classificação de cada processo, podemos construir uma nova tabela (TABELA 9), subdividida por tipo de processo, indicando a frequência e predominância de cada um. Os dados comprovam a priorização do processo relacional/existencial, seguido pelo material, só depois o mental e o cognitivo.

TABELA 8
Classificação pela transitividade da GSF dos processos mais frequentes no *corpus*

Processo como registrado no <i>corpus</i>	Processo e tipo do processo							Total
	ser	ir	ter	fazer	saber	trabalhar	querer	
	Relacional/ existencial	material	material/ relacional possessivo	material	mental / cognitivo	material	mental	
É	1228							
Vai		356						
Sou	291							
Tem			252					
Vou		249						
Ser	155							
Foi		142						
Sei					142			
Trabalhar						133		
Ter			114					
faz				103				
Era	101							
Quero							97	
Fazer				95				
São	95							
Total	1870	747	366	198	142	133	97	3553
Percentual%	52,63	21,02	10,30	5,57	4,00	3,74	2,73	100%

Fonte: Dados da pesquisa

Com base nessa análise, inferimos que no que tange ao trabalho, importa para o *participante* representado no *corpus* (trabalhador ou não) pertencer e se relacionar com determinado grupo ou com a realidade exterior; o agir fica em segundo plano e ele age sem muita reflexão. Ou seja, ele reflete e pensa menos do que executa suas ações – talvez devido ao automatismo, seja por conta da rotina, seja por conta do próprio sistema que não o induz a pensar no que faz. Ainda nessa linha, podemos supor que a noção de pertencimento, de aparentar algo é o que mais importa para esse *participante* representado. Essas indicações vão ao encontro do que foi apresentado no referencial teórico acerca da sociedade moderna, na qual, segundo Arendt (2003), a atividade do pensar não se inclui nas atuais considerações do homem contemporâneo – o que pode ser estendido para a sociedade pós-moderna. Além disso, segundo Trenkle (1998), o trabalhador executa mecanicamente o que lhe é imposto por decisão de outros.

TABELA 9
 Percentual de frequência do tipo de processo considerando ocorrências múltiplas
 de suas possibilidades de classificação

Tipo do processo	Processo e percentual de ocorrência							Total	Percentual do total de ocorrência
	ser	ir	ter	fazer	saber	trabalhar	querer		
Relacional	1870		366					2236	37,70
Existencial	1870							1870	31,53
Material		747	366	198		133		1444	24,35
Mental					142		97	239	4,03
Cognitivo					142			142	2,39
Total								5931	100%

Fonte: Dados da pesquisa

Confirmamos, também, que a individualidade – característica dessa sociedade – se sobrepõe à coletividade. Na análise dos itens lexicais através do *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010) conseguimos confirmar esse perfil através da predominância de pronomes e conjugações verbais na primeira pessoa e da quase totalidade do uso destes no singular e não no plural.

b) Quem trabalha ou não? Homem ou mulher?

A observação dos pronomes remete à questão do gênero. Na análise dos tópicos de codificação havíamos identificado que o universo do trabalho surgia como eminentemente masculino, sendo que o *participante* (narrador) também era um homem. O *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010) forneceu um inventário de léxicos que corrobora essa constatação, se analisarmos o gênero das principais palavras que remetem ao trabalhador. A TABELA 10 demonstra que há 108 denominações do *participante* sob a forma masculina e apenas três femininas.

Na TABELA 11, destacamos, ainda, a equivalência de menções da situação do indivíduo enquanto trabalhador (43) e na situação de desempregado (41). O não trabalhador aparece sempre mencionado sob o gênero da figura masculina. Mesmo a malandragem adquire a conotação desse gênero. A única vez que uma canção cita a malandragem na flexão feminina, utiliza a expressão *malandrinha* (♪ *És a rainha dos meus sonhos, és a luz/ És malandrinha não precisas trabalhar*, na canção *Malandrinha*). O sentido da palavra é modalizado do diminutivo.

TABELA 10
Referência ao gênero do trabalhador no *corpus*

Léxico	Frequência	Percentual	Ordem sequencial
empregado	10	0,016	#700
empregados	2	>0,00003	#2829
desempregado	41	0,068	#177
desempregados	0	0,000	0
funcionário	10	0,017	#704
funcionários	1	>0,00002	#5533
trabalhador	43	>0,00002	#172
trabalhadores	1	>0,00002	#7564
Subtotal masculino	108	0,101	
empregada	1	>0,00002	#5098
empregadas	1	>0,00002	#5099
desempregada	0	0,000	0
desempregadas	0	0,000	0
funcionária	1	>0,00002	#5532
funcionárias	0	0,000	0
trabalhadora	0	0,000	0
trabalhadoras	0	0,000	0
Subtotal feminino	3	0,000	

Fonte: Dados da pesquisa

TABELA 11
Referência a malandro e a vagabundo no *corpus*

Léxico	Frequência	Percentual	Ordem sequencial
malandro	30	0,050404921	#246
malandragem	5	>0,00008	#1378
malandros	2	>0,00003	#3090
malandrinha	1	>0,00002	#6046
vagabundo	16	0,026882624	#475
vagabundos	2	>0,00003	#3535
Total	56		

Fonte: Dados da pesquisa

Quando identificados pelo nome, os homens também aparecem em maior quantidade, conforme apresentado na TABELA 12. Não foram incluídos nessa TABELA nomes mencionados apenas em uma canção, mas que são os seguintes: 14 nomes masculinos (Alves, Antônio, Caetano, Carlos, Caymmi, Dario, Doval, Eduardo, Janaína, Joaquim, Osório, Paulo, Pixinguinha e Vicente) e 12 nomes femininos (Beatriz, Denise, Dina, Inês, Juliana, Leonor, Leopoldina, Madalena, Mariazinha, Marieta, Purdença [Prudência] e Vera).

No *corpus* há 18 nomes diferentes de homens, citados 110 vezes em 43 canções. De mulheres, são 14 nomes diferentes, citados 54 vezes em 26 canções diferentes – o que mantém a supremacia de *participantes* e *beneficiários* masculinos. Entretanto, de forma genérica, fala-se mais de mulher (89), mulheres (6) e mulherada (1), do que de homem (75) e homens (13).

TABELA 12
Nomes próprios mais citados no *corpus*

Léxico	Frequência no <i>corpus</i>	Canções com o léxico
João	30	10
José	25	6
Zé	39	11
Zeca	2	2
Subtotal	96	29
Outros nomes	14	14
Total: citações de nomes masculinos	110	43
Maria	27	11
Rosa	15	3
Subtotal	42	14
Outros nomes	12	12
Total : citações de nomes femininos	54	26

Fonte: Dados da pesquisa

A única representação feminina cuja citação supera um pouco à masculina está nos itens lexicais referentes à maternidade: mãe (51), mães (1) e mamãe (4), num total de 56 citações. Da menção à paternidade constam: pai (43), papai (6), pais (2), num total de 51. As letras também mencionam irmão (22), irmãos (3) e irmã (2), retornando a maior frequência de indicações ou generalizações masculinas.

Se de um lado está o homem trabalhador/profissional, do outro está o chefe. Mas aqui eles coincidem ao serem sempre mencionados no gênero masculino: patrão (67); chefe (18); chefia (1). A *patroa* é mencionada duas vezes, mas refere-se à mulher e companheira e não ao trabalho.

Assim, todas as formas de representação do *participante* e do *beneficiário* reforçam a supremacia masculina no mundo do trabalho. Lembremos que Cardoso (2010) assinalou que, em 1960, mesmo representando metade da população, as mulheres constituíam apenas 18% da população economicamente ativa e mesmo assim, muitas delas voltadas a trabalhos domésticos. Em 1991 a maioria das mulheres ainda migrava para inatividade ou dedicavam-se à constituição da família, sendo somente nos anos 2000 que 61% delas compunham a força de trabalho empregada e desempregada. Mesmo com a efetiva entrada das mulheres no mercado de trabalho, o seu reconhecimento em igualdade aos homens ainda não foi efetivado. Isso pode ser constatado na representação identificada tanto através dos tópicos de codificação (FAIRCLOUGH, 2001a) quanto nessa análise pelo *WordSmith Tools* (SMITH, 2010).

c) O tempo do trabalho: é agora

As narrativas das letras das canções são feitas principalmente no tempo presente. Referem-se a uma realidade vivida “hoje” ou rotineiramente. Há duas indicações claras para isso no *corpus*. Por um lado, há 69 ocorrências de *agora*, 57 de *hoje*, 26 de *amanhã* e 5 de *ontem*. Por outro lado, dentre os 15 processos mais citados, 62,14% estão no presente, 17,03% estão no futuro, 6,84% estão no passado e 13,99% no infinitivo como parte de locução verbal (TABELA 13). Podemos sugerir que o trabalhador vive e relata o momento presente, pensa mais no que vai fazer no futuro do que no que fez no passado. A extração do tempo e do trabalho dos corpos, que Foucault (2003) menciona, se dá no momento presente, não é estocável para uso futuro. E isso é constatado na representação do trabalho identificada nas letras das canções.

TABELA 13
Tempo dos 15 *processos* mais citados no *corpus*

Processo	Ocorrências	Tempo			
		Presente	Futuro	Passado	Infinitivo
é	1228	1228	0	0	0
vai	356	0	356	0	0
sou	291	291	0	0	0
tem	252	252	0	0	0
vou	249	0	249	0	0
ser	155	0	0	0	155
foi	142	0	0	142	0
sei	142	142	0	0	0
trabalhar	133	0	0	0	133
ter	114	0	0	0	114
faz	103	103	0	0	0
era	101	0	0	101	0
quero	97	97	0	0	0
fazer	95	0	0	0	95
são	95	95	0	0	0
Total	3553	2208	605	243	497
Percentual	100%	62,14	17,03	6,84	13,99

Fonte: Dados da pesquisa

Dentro do período de uma semana, as canções mencionam mais o domingo (28), seguido pela *segunda-feira* (11)⁶⁴, conforme apresentado na TABELA 14.

O dia de *domingo* é associado ao não trabalho. A FIGURA 5 apresenta a tela do aplicativo *Concordance* do programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010), com as orações que se referem ao dia de domingo. É um dia de sol, de passeio, de praia, de parque, de missa, de preguiça e de família. A *segunda-feira* aparece como retorno ao trabalho ou associada a um

⁶⁴ Ao considerar o léxico *segunda*, desconsideramos as ocorrências nas quais ele tem o significado de numeral cardinal. Apenas contabilizamos as que se referiam efetivamente ao dia da semana segunda-feira.

plano de fuga deste, seja para descansar do cansaço do final de semana, decretando dia de preguiça, ou por desgosto com o próprio trabalho.

TABELA 14
Referência aos dias da semana no *corpus*

Léxico	Frequência
Domingo	28
Segunda-feira	11
Terça-feira	5
Quarta-feira	5
Quinta-feira	6
Sexta-feira	8
Sábado	7

Fonte: Dados da pesquisa

FIGURA 5
Tela do aplicativo *Concordance* com o item lexical *domingo*.

The screenshot shows the Concordance application window with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a toolbar. The main window displays a list of concordance results for the word 'domingo'. Each row includes a line number, a snippet of text with 'domingo' highlighted, and statistical data for the word and the document. The statistical data includes 'Word #', 't. #', 'os. %', and 'File'.

N	Concordance	Set	Tag	Word #	t. #	os. %	. #	os. %	. #	os. %	File
1	funkeiro Mas era pai de familia Era um domingo de sol Ele saiu de manhã Pra			44,659	125	9%	3	4%	0	5%	rono prep txt.txt
2	na melhor churrascaria Vou pedalar domingo na ciclovia Vou ter conta na			45,468	126	3%	3	6%	0	7%	rono prep txt.txt
3	paga, paga, paga Tudo o que deve No domingo eu vou na missa Na missa, na			47,154	232	2%	3	0%	0	0%	rono prep txt.txt
4	uma hora fico atrapaiado, não ganho domingo, não ganho feriado. Chega o fim			42,328	078	9%	3	9%	0	1%	rono prep txt.txt
5	mas não esqueço os velhos tempos: domingo numa solenidade uma otoridade			23,776	661	3%	3	9%	0	0%	rono prep txt.txt
6	vou pra mangueira sambar É, é, é a Domingo é descanso e eu não vou			38,856	941	9%	3	2%	0	6%	rono prep txt.txt
7	a hora extra pra com ele Ter a folga de domingo. Abro a janela e do outro lado			40,772	997	0%	3	6%	0	9%	rono prep txt.txt
8	pai-de-santo pro barraco construir No domingo tem preguiça Vou com fé, eu			53,386	329	8%	5	7%	0	0%	rono prep txt.txt
9	quarta quinta ou sexta-feira lixo de domingo entupindo o bueiro cascas de			55,805	371	8%	6	7%	0	4%	rono prep txt.txt
10	com qualquer animal Meu prato de domingo a carne assada É o principal			58,452	479	3%	6	5%	0	9%	rono prep txt.txt
11	penico Domingo eu vou pra praia Domingo eu vou pra praia Pode parar			51,326	299	1%	3	9%	0	7%	rono prep txt.txt
12	uma grande injustiça Amanhã é domingo Preciso levar minha patroa à			48,514	260	0%	3	3%	0	2%	rono prep txt.txt
13	patroa à missa Na Lapa Amanhã é domingo Preciso levar minha patroa à			48,525	260	8%	3	3%	0	2%	rono prep txt.txt
14	Mas que nada, eu tô pedindo penico Domingo eu vou pra praia Domingo eu			51,321	299	5%	3	9%	0	7%	rono prep txt.txt
15	velha farra Pra começar, um limão É domingo amanhã Não se trabalha não			12,051	256	8%	3	3%	0	0%	rono prep txt.txt
16	negócio é descansar Pra mim vai ser domingo todo dia Pois é essa alegria de			12,639	257	5%	3	5%	0	1%	rono prep txt.txt
17	vou criar galinha (4x) Pra mim vai ser domingo todo dia Pois é essa alegria de			12,679	257	1%	3	5%	0	1%	rono prep txt.txt
18	a barraca e sumiu Foi fazer no domingo um passeio no parque Lá perto			10,858	177	7%	3	1%	0	8%	rono prep txt.txt
19	respeitar O Izaura me desculpe, No domingo eu vou voltar Seu carinho é			4,673	110	0%	2	0%	0	8%	rono prep txt.txt
20	casa e não tem casa pra morar 1950 Domingo de tardezinha, eu estava			4,912	116	6%	2	3%	0	8%	rono prep txt.txt
21	semana João resolveu não brigar No domingo de tarde saiu apressado E não			10,822	177	2%	3	1%	0	8%	rono prep txt.txt
22	de pilha, o fogão jacaré, a marmitta, o domingo O bar Onde tantos iguais se			16,715	396	7%	3	3%	0	8%	rono prep txt.txt
23	Canto samba a noite inteira No domingo e feri...ado Tudo está no seu			16,837	396	1%	3	4%	0	8%	rono prep txt.txt
24	Canto samba a noite inteira No domingo e feri...ado Fui caboclo do			16,920	396	8%	3	4%	0	9%	rono prep txt.txt
25	Vai te estragar Vai trabalhar Passa o domingo sozinho Segunda-feira a			14,849	350	8%	3	9%	0	5%	rono prep txt.txt
26	feliz pelo Senhor Ter me concedido o domingo Prá ir com a familia No Jardim			14,146	340	0%	3	8%	0	4%	rono prep txt.txt
27	a todo mundo Uma loucura Passa o domingo em familia Segunda-feira beleza			14,727	350	2%	3	9%	0	5%	rono prep txt.txt
28	contos no conto Da loteria Passa o domingo no manguê Segunda-feira vazia			14,795	350	1%	3	9%	0	5%	rono prep txt.txt

Fonte: Dados da pesquisa

Ainda sobre o tempo do trabalho, o ciclo do trabalhador dá indícios de ser associado ao período anual, pois nas letras das canções do *corpus* o léxico *ano* aparece 33 vezes, *mês* surge 22 vezes e *semana* é mencionada sete vezes.

d) O que faz esse trabalhador? Tarefas e profissões

Investigamos o que faz o trabalhador retratado nas canções e identificamos que as letras de canções do *corpus* mencionam diversas profissões e atividades. Na TABELA 15 apresentamos quantas vezes cada uma delas é mencionada (frequência) e em quantas canções aparece, já que por vezes são mencionadas várias vezes em apenas uma canção. As demais, que foram citadas uma ou duas vezes, não fazem parte dessa tabela.

TABELA 15
Profissões mais citadas no *corpus*

Léxico	Frequência no <i>corpus</i>	Canções com o léxico
doutor *	36	14
operário **	25	14
polícia	10	8
presidente	9	8
professor	12	6
artista	6	6
boiadeiro	11	5
garçom	8	5
padre	6	5
capitão	13	4
padeiro	6	4
dentista	4	4
médico	4	4
prefeito	4	4
pedreiro	18	3
delegado	4	3
pescador	4	3
analista	3	3
atleta	3	3
cantador	3	3
estudante	3	3
poeta	3	3
boy (<i>office boy</i>)	38	3
comandante	9	2
estivador	4	2
lavadeira	4	2
vigário	4	2
carreiro	3	2
leiteiro	3	2
traficante	3	2
dançarina	12	1
bananeiro	5	1
alquimistas	4	1
dançarino	4	1
empacotadeira	4	1
barbeiro	3	1
chofer	3	1
<i>personal trainer</i>	3	1

Fonte: Dados da pesquisa

* Doutor abrange o vocativo, a profissão médico e outras profissões de elevado status.

** Operário inclui as seguintes citações nas canções (citação/canção):

Operário (15/11); Operários (5/2) e operária (5/1)

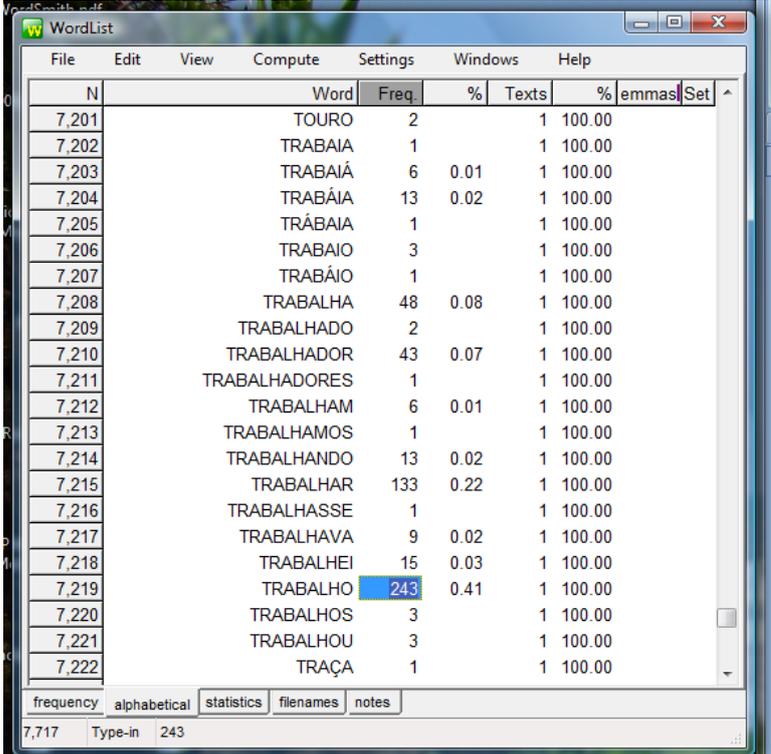
Verificamos através do *Concordance* que a denominação de Doutor aplica-se não só a uma profissão, mas a um tratamento pessoal, podendo englobar diversas profissões de nível superior. Por isso, consideramos que a profissão citada em mais canções foi a de operário, que abrange tanto o operário da construção civil quanto o que trabalha em indústrias e o trabalhador de nível básico. O *office boy* embora tenha 38 inserções, está em apenas três canções: é que as letras repetem diversas vezes esse item lexical para enfatizar a atividade.

As letras das canções incluem uma diversidade de atividades com diferentes níveis de formação (superior, técnico, médio e básico). Podemos inferir que há uma efetiva representação da diversidade da realidade do mercado de trabalho e dos novos cargos da estrutura ocupacional. Também não é intensa a representação das profissões informacionais e de serviços mais recentemente, conforme a polarização de tal estrutura na nova sociedade, descrita por Castells (2003).

e) Variantes lexicais de *trabalho*

Utilizamos o resultado da aplicação do aplicativo *Wordlist* do programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010) nas letras de canções e ordenamos alfabeticamente para identificar as variantes de *trabalho* e *trabalhador*. A FIGURA 6 corresponde à tela obtida com as variantes dessas entradas, que somam 546 ocorrências.

FIGURA 6
Tela do *wordlist* em ordem alfabética com entradas relacionadas ao trabalho



N	Word	Freq	%	Texts	% emmas	Set
7,201	TOURO	2		1	100.00	
7,202	TRABAIA	1		1	100.00	
7,203	TRABAIA	6	0.01	1	100.00	
7,204	TRABÁIA	13	0.02	1	100.00	
7,205	TRÁBAIA	1		1	100.00	
7,206	TRABAIO	3		1	100.00	
7,207	TRABÁIO	1		1	100.00	
7,208	TRABALHA	48	0.08	1	100.00	
7,209	TRABALHADO	2		1	100.00	
7,210	TRABALHADOR	43	0.07	1	100.00	
7,211	TRABALHADORES	1		1	100.00	
7,212	TRABALHAM	6	0.01	1	100.00	
7,213	TRABALHAMOS	1		1	100.00	
7,214	TRABALHANDO	13	0.02	1	100.00	
7,215	TRABALHAR	133	0.22	1	100.00	
7,216	TRABALHASSE	1		1	100.00	
7,217	TRABALHAVA	9	0.02	1	100.00	
7,218	TRABALHEI	15	0.03	1	100.00	
7,219	TRABALHO	243	0.41	1	100.00	
7,220	TRABALHOS	3		1	100.00	
7,221	TRABALHOU	3		1	100.00	
7,222	TRAÇA	1		1	100.00	

Fonte: Dados da pesquisa

O item lexical *trabalho* predomina com 243 inserções na posição #31 de frequência. Através do *Concordance* verificamos cada uma dessas ocorrências, constatando que 215 estão na forma substantivada e 28 são conjugações do *processo* trabalhar na primeira pessoa do singular. Quando utilizada como *processo*, oito vezes aparece sem complemento (♪ *tu sabes que eu trabalho*) e nas demais os complementos são: a forma pela qual se trabalha (*trabalho com afinco, como louco, ligeiro, mental, em samba, com caminhão*); durante quanto tempo ou quando se trabalha (*trabalho um dia a mais, o ano inteiro, o tempo inteiro, na sexta, nos três turnos*); onde se trabalha (*trabalho na barca grande, em trem fantasma*); ou, em uma construção atípica, *trabalho a minha nega e morro de calor*, em *Desafio do Malandro*.

Ao ser utilizado como substantivo, não há predominância de combinações de palavras que atribuam sentido a *trabalho* antes ou depois deste léxico. Em 13 ocorrências aparece como *meu trabalho* e em seis é mencionado como *seu trabalho* – o que reforça a constatação anterior de que as narrativas estão centradas mais em ações e sensações de quem narra do que na vida do outro. Nessa função, *trabalho* recebe um complemento que pode fazê-lo representar:

- a) um lugar para onde se vai e de onde se vem – ♪ *voltava do trabalho, vai pro trabalho, chego no trabalho*;
- b) algo que é almejado – ♪ *sonhar com o trabalho, a espera do trabalho, procurar trabalho*;
- c) às vezes é algo trabalhoso e cansativo – ♪ *cheguei cansado do trabalho, ninguém sabe o trabalho que dá, o suor do trabalho escorrendo nas faces, trabalho dá cansaço*;
- d) mas também pode ser algo que se faz com prazer e pelo que se agradece – ♪ *quando chego do trabalho digo a Deus: Muito obrigado; Todo trabalho faço com amor; do trabalho até gostava*.

As diferentes caracterizações que *trabalho* recebe dos complementos podem mudar radicalmente sua representação/significação. O *trabalho é brasileiro, verdadeiro, escravo, livre, pesado, honesto* etc. Além disso, majoritariamente também adquire uma conotação negativa ou está relacionado a aspectos desfavoráveis: *trabalho é meu inimigo; acidente do trabalho; trabalho vá pro inferno; trabalho pra mim é guerra; trabalho estava cruel*.

Até aqui, podemos inferir que o *trabalho* é mencionado mais como um elemento na vida do *participante representado*; é visto mais como uma “coisa” do que como uma ação a ser feita; e é associado a elementos desfavoráveis.

O item *trabalhador* é utilizado 43 vezes, em dez delas acompanhado de um atributo (*incansável, da cana, da construção, brasileiro, honesto, anêmico*). Em outras oito inserções, surge como complemento do processo *ser* (*para ser trabalhador, tem que ser*

trabalhador, sou caboclo trabalhador, era trabalhador, sou trabalhador). Nas demais, não há predominância de uma determinada construção semântica: *a vida é do trabalhador; nasce e morre trabalhador; moço pobre, honrado e trabalhador; dinheiro de rapaz trabalhador; Trabalhador/ Trabalhador/ E sem dinheiro vai dar um jeito*.

No *corpus* há outras variações do item lexical: processo de trabalho no infinitivo *trabalhar* (133 inserções, entrada #60); em sua conjugação de terceira pessoa do singular *trabalha* (48, # 153) e, só então, surge o personagem do *trabalhador* (43, #172). Na tela da FIGURA 6 podemos observar, também, as versões modificadas que se aproximam de uma forma mais popularesca de fala: *trabaia, trabaiaí e trabaio*. Estas formas foram utilizadas em músicas que retratam o trabalhador rural ou do interior do país.

Nas letras das canções, o trabalho também é identificado em outras inserções, num total de 54: luta (20); guerra (9); batente (8); labuta (4); loucura (4); lida (1); penitência (1) ou estorvo (1). Como *processos* sinônimos indicando a ação de trabalhar surgem mais cinco itens lexicais em 24 inserções: lutar (15); labutar (4); lutando (3), labutando (1) e lutam (1). Essa proporção repete o registro do trabalho substantivado e não como um processo. Em ambos os casos, a correlação da carga semântica resgata uma ética de trabalho construída sobre bases escravocratas, de sofrimento, práticas sociais duras, trabalho degradado e imagem depreciativa do povo, conforme assinalado por Cardoso (2010).

Ao analisarmos a tabela gerada pelo *Wordlist*, identificamos alguns outros aspectos relevantes ou até curiosos:

- a) Dinheiro e tempo aparecem com a mesma frequência: 88 vezes. Seria a constatação, nessa representação, de que os dois têm a mesma importância na sociedade moderna, principalmente no contexto de trabalho? No referencial teórico apresentamos o tempo e o espaço como vetores da noção física de velocidade cuja posse tornou-se um luxo atualmente. Por conseguinte, também remetemos à frase de Foucault (2003, p. 131) de que “é proibido perder um tempo que é contado por Deus e pago pelos homens”, ou mesmo ao provérbio popular frequentemente lembrado: “Tempo é dinheiro”.
- b) Deus é citado 167 vezes no *corpus*, com o aplicativo *concordance* identificamos que aparece 70 vezes acompanhado do pronome *meu* (*Meu Deus!*), num ato de súplica ou conversa com Deus.
- c) os bens de consumo mais mencionados nas letras das canções são: casa (#96, com 80 citações) e carro (#251, com 29 citações).
- d) Os correlatos *pão* e *fome* estão próximos na quantidade de inserções: pão aparece 44 vezes (#165) e fome é citada 37 vezes (#200).

- e) Identificamos um número considerável de palavras com sentido negativo, principalmente o item lexical *não*, que aparece na entrada #8, com 1214 inserções, representando 2,04% do total. Apesar de tentarmos verificar através do aplicativo *Concordance*, não identificamos um padrão de utilização ou núcleos significativos dos léxicos próximos.
- f) Também não foi possível, mesmo com esse aplicativo, fazer análise de parágrafos ou no nível das orações já que as letras das canções raramente são organizadas de acordo com as normas de pontuação da gramática tradicional. O *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010) “leu” como blocos de textos contínuos, sem divisões de frases ou parágrafos.
- g) Finalmente, tivemos uma surpresa ao verificar os processos mais citados neste *corpus*, conforme apresentado anteriormente na TABELA 8: ser, ir, ter, fazer, saber, trabalhar e querer. Desses sete, cinco estão presentes na letra da canção que escolhemos para fazer a microanálise, *Capitão de Indústria*. Assim, esta canção se tornou especialmente representativa depois que fizemos o inventário dos processos através do *Wordlist*.

Percebemos que a análise através do programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010) combinada com a metodologia dos tópicos de codificação proposta por Fairclough (2001a) possibilitou constatações complementares, que também reforçaram os temas identificados *a priori* e *a posteriori*. Se por esse programa, por exemplo, não pudemos identificar que o *participante* (narrador da maioria dos relatos das letras) era masculino, a análise dos tópicos o fez, complementando a construção da imagem dessa figura importante do discurso e possibilitando outras inferências. Portanto, constatamos que as diferentes formas de análise corroboram algumas inferências – comprovando quantitativamente suas incidências – e se complementam possibilitando novas observações.

Assim, até aqui, no que foi chamado de macroanálise (a avaliação das letras das 325 canções do *corpus*), avaliamos o texto, a prática social e a prática discursiva, enfocando a sociedade em seus processos que constituem o trabalho e a música brasileira, obtendo um panorama geral da representação do trabalho e do trabalhador no discurso das letras das canções. A próxima etapa, então, busca avaliar mais acuradamente as escolhas lexicais que geraram as constatações anteriores, configurando o que denominamos de microanálise.

5.3 Microanálise: análise das duas versões de *Capitão de Indústria* pela GSF.

Nessa segunda perspectiva da pesquisa, passamos para a microanálise. Conforme explicado na delimitação do tema e na metodologia, segundo Fairclough (2001a), a partir do

corpus inicialmente coletado, pode-se selecionar pequenas amostras de discurso para análise detalhada. Atendendo a essa orientação, selecionamos uma canção cujo tema principal é o trabalho. Ela foi regravada em décadas diferentes com algumas adaptações e que tivemos acesso aos autores para entrevistá-los. Para analisar a letra dessa canção escolhida, *Capitão de Indústria*, utilizamos a GSF e o Sistema de Avaliatividade. Buscamos, com isso, recuperar os padrões sistêmicos de escolhas e quais significados são produzidos a partir deles, bem como avaliar os tipos de atitudes negociadas nos textos, a força dos sentimentos envolvidos e os efeitos disso no texto, o que permitiu identificar aspectos da cultura manifestados nos textos.

Apesar de não ter sido o motivo inicial da seleção, a análise dessa canção revelou que as escolhas lexicais feitas nas duas versões assemelham-se a boa parte das constatações feitas na macroanálise, o que a tornou representativa do *corpus* das 325 canções, como será visto adiante. A temática da letra de *Capitão de Indústria*, remete à situação de uma vida que gira em torno do trabalho, com suas obrigações e alienação, em contraponto com os inacessíveis prazeres representados como *vida, estrada, amor, coisas livres, coloridas e nada poluídas*.

A expressão *Capitão de Indústria* – título da canção – foi cunhada por Sombart em 1927, no seu livro *O Apogeu do Capitalismo*. Ele, dentre outros economistas como Marshal, Veblen e Schumpeter, percebiam o empresário como sujeito decisivo na vida econômica moderna, porém se contradiziam no entendimento do papel deste, que transita de herói à parasita. Sombart⁶⁵, entretanto, materializou o espírito do capitalismo entre o espírito da empresa e o espírito burguês e identificou três tipos de empresário: o técnico (característico do início do capitalismo) que é o “capitão de indústria”; o comerciante (da época do auge do capitalismo até as primeiras décadas do século XX) e o financista (PAULA; CERQUEIRA; ALBUQUERQUE, 2000). Conforme visto no referencial teórico, Gianotti (2007, p. 17) também utiliza essa expressão ao referir-se a líderes dos processos produtivos: “Fala-se dos grandes empresários, dos coronéis de antigamente ou dos capitães de indústrias”.

A letra da música original difere um pouco da que foi adaptada e regravada pelo grupo *Os Paralamas do Sucesso*. No QUADRO 8, encontram-se as letras das duas versões. Como a análise através da GSF baseia-se nas orações, a fim de facilitar o estudo, redistribuímos as frases, porém sem alterar suas construções. Os versos foram numerados para facilitar a indicação posterior, conforme apresentado no QUADRO 9.

⁶⁵ Paula, Cerqueira e Albuquerque (2000) referenciam a obra de Sombart como: SOMBART, Werner. *El Apogeo del Capitalismo*. Vol. I, 2. ed., trad. esp., México: FCE, 1984.

QUADRO 8
Letras das duas versões da canção *Capitão de Indústria*

Versão Original – 1972	Segunda versão – 1996
Eu às vezes fico a pensar Em outra vida ou lugar Estou cansado demais Eu às vezes penso em fugir E quero até desistir Deixando tudo pra trás É É que eu me encontro perdido Nas coisas que eu criei E eu não sei Eu não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas Livres, coloridas Nada poluídas Qual Acordo pra trabalhar Eu durmo pra trabalhar Eu corro pra trabalhar Mal Não tenho tempo de ter Um tempo livre de ter Ou nada ter que fazer Eu não vejo além da fumaça que passa E polui o ar Eu nada sei Eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo Capitão de indústria Capitão de indústria	Eu às vezes fico a pensar Em outra vida ou lugar Estou cansado demais Eu não tenho tempo de ter O tempo livre de ser De nada ter que fazer É quando eu me encontro perdido Nas coisas que eu criei E eu não sei Eu não vejo além da fumaça O amor e as coisas livres, coloridas Nada poluídas Eu acordo pra trabalhar Eu durmo pra trabalhar Eu corro pra trabalhar Eu não tenho tempo de ter O tempo livre de ser De nada ter que fazer Eu não vejo além da fumaça que passa E polui o ar Eu nada sei Eu não vejo além disso tudo O amor e as coisas livres, coloridas Nada poluídas

QUADRO 9
Letras das duas versões da canção *Capitão de Indústria* segmentada em orações

Versão original – 1972 – Autoria: Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle
1a. Eu às vezes fico a pensar em outra vida ou lugar, estou cansado demais. 2a. Eu às vezes penso em fugir e quero até desistir deixando tudo pra trás 3a. É É que eu me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei 4a. Eu não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas livres, coloridas, nada poluídas 5a. Qual, acordo pra trabalhar, eu durmo pra trabalhar, eu corro pra trabalhar 6a. Mal, não tenho tempo de ter, um tempo livre de ter ou nada ter que fazer 7a. Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar 8a. Eu nada sei, eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo Capitão de indústria, Capitão de indústria.
Segunda versão – 1996 – Adaptação: Herbert Vianna
1b. Eu às vezes fico a pensar em outra vida ou lugar, estou cansado demais 2b. Eu não tenho tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer 3b. É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei 4b. Eu não vejo além da fumaça, o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas 5b. Eu acordo pra trabalhar, eu durmo pra trabalhar, eu corro pra trabalhar, 6b. Eu não tenho tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer 7b. Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar 8b. Eu nada sei, eu não vejo além disso tudo, o amor e as coisas livres, coloridas nada poluídas

As duas versões da letra da música *Capitão de Indústria* foram analisadas dentro das metafunções textual, interpessoal e experiencial e comparadas a fim de identificar, inclusive, possíveis implicações no significado geradas pelas mudanças no texto.

5.3.1 Análise com a metafunção textual

A metafunção textual está relacionada a escolhas que, feitas intencionalmente ou não, colocam em evidência determinados aspectos de significados. Recapitulando os conceitos de tema e rema de Halliday (2004), consideramos que tema é o ponto de partida da mensagem, o elemento escolhido pelo falante para ancorar o que ele irá dizer (rema) e o elemento que orienta a oração no seu contexto.

Para avaliar como tema e rema se configuram, neste tópico avaliamos a letra de *Capitão de Indústria* através da metafunção textual. Entretanto, ao fazer essa análise da forma tradicionalmente indicada pela GSF, percebemos algumas inconsistências entre a análise do texto verbal da letra da canção e o que percebíamos quando ouvíamos a música. Isso despertou nossa atenção e curiosidade para investigar o motivo dessa suposta divergência.

Para explicar as diferenças identificadas, primeiro apresentamos as análises através da metafunção textual das duas versões da canção *Capitão de Indústria* a partir da segmentação da letra de acordo com as orações em sua organização na gramática tradicional. Depois, então, reproduzimos as mesmas letras seccionadas em suas semifrases e frases melódicas e apresentamos a classificação de tema e rema de cada verso da letra original de 1972 de *Capitão de Indústria*, identificando o que foi alterado na versão de 1996.

Classificação da versão 1972

1a. Eu	às vezes fico a pensar em outra vida ou lugar,	Estou	cansado demais.
Tema	Rema	Tema	Rema

2a. Eu	às vezes penso em fugir	quero	até desistir deixando tudo pra trás
Tema	Rema	Tema	Rema

3a. É É que eu	me encontro perdido nas coisas que eu criei e	eu	não sei.
Tema	Rema	Tema	Rema

4a. Eu	não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas livres, coloridas, nada poluídas
Tema	Rema

5a. Qual	acordo pra trabalhar, eu durmo pra trabalhar, eu corro pra trabalhar
Tema	Rema

Obs.: Esta classificação considera oração como a enumeração de uma sequência de ações. Também seria possível considerá-la como três orações independentes, passando o pronome *Qual* e *Eu* a ser o tema de cada frase e *acordo pra trabalhar*, *durmo pra trabalhar* e *corro pra trabalhar* a ser o rema de cada uma. Optamos por uma análise no nível da oração, desconsiderando o nível acima da oração e as relações hipotáticas e paratáticas.

6a. Mal	não tenho tempo de ter, um tempo livre de ter ou nada ter que fazer
Tema	Rema
7a. Eu	não vejo além da fumaça que passa e polui o ar
Tema	Rema
8a. Eu	Nada sei
Tema	Rema
8a. Eu	eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo, Capitão de indústria, Capitão de indústria.
Tema	Rema

Percebe-se nessa classificação que os temas concentram-se no *Eu*, mesmo quando silenciado o pronome, que aparece indicado pela conjugação em primeira pessoa do singular (*predicador e finito* na metafunção interpessoal). O tema é não marcado nos versos 1, 2, 3, 4, 7 e 8. Apenas nos versos 5 e 6 o tema é marcado, quando aparecem os lexemas *qual* e *mal*, dando uma conotação negativa para o rema que vem a seguir.

Na versão de 1996, existe uma semelhança entre as classificações. Em oito dos nove versos, o tema está representado pelo pronome *Eu*, e apenas no verso 3 surge o tema não marcado *É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei*, que se complementar, também, com o verso 4.

3b. É quando	eu me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei
Tema	Rema
4b. Eu	não vejo além da fumaça, o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas
Tema	Rema

Com esta análise, pode-se inferir que houve pouca mudança da primeira para a segunda versão, sendo que em ambas o tema centra-se ao redor de quem (*EU*, o falante) tudo acontece (o desejo de uma liberdade de quem está com uma vida atribulada, centrada no trabalho, que impede uma visão mais amena e positiva da vida). A constituição da oração como mensagem atribui status textual ao sujeito da ação (*participante representado*), que se constitui como informação dada no interior da estrutura temática. Percebe-se, ainda, na primeira versão, uma tendência mais dura e negativa devido ao tema dos versos 4 e 5, que destaca *mal* e *qual*, e ao rema do verso 8a. Esse efeito foi amenizado na segunda versão, por ter apenas o tema não marcado do verso 3, que ressalta o estado do ator estar perdido no mundo que ele mesmo criou.

Na versão de 1996, o final da canção também é mais suave, pois não tem a declaração enfática do nome que o trabalhador recebe, até certo ponto, de uma forma irônica: *Capitão de Indústria*. Inclusive, essas palavras que dão título à música não aparecem na letra adaptada pelos *Paralamas do Sucesso*.

5.3.2 Análise com a metafunção textual considerando frases melódicas

A fim de identificarmos possíveis indicadores do elemento que gera a diferença entre a análise a partir do texto verbal da letra da canção e a percepção a partir do texto multimodal (letra e melodia juntas, ou seja, a canção propriamente dita), recorreremos a conceitos específicos de teoria musical⁶⁶.

O estudo da teoria musical, conforme explicado no capítulo sobre música, indicou que ela também tem uma gramática própria: é composta por frases melódicas, que são as unidades básicas da sintaxe musical. Essas frases compõem uma ideia musical completa, finalizando com uma cadência, além de considerar fatores como ritmo, entonação, metro etc.. A divisão dos versos da canção em frases melódicas, considerando essa gramática, não equivale necessariamente à divisão da gramática tradicional em frases e orações.

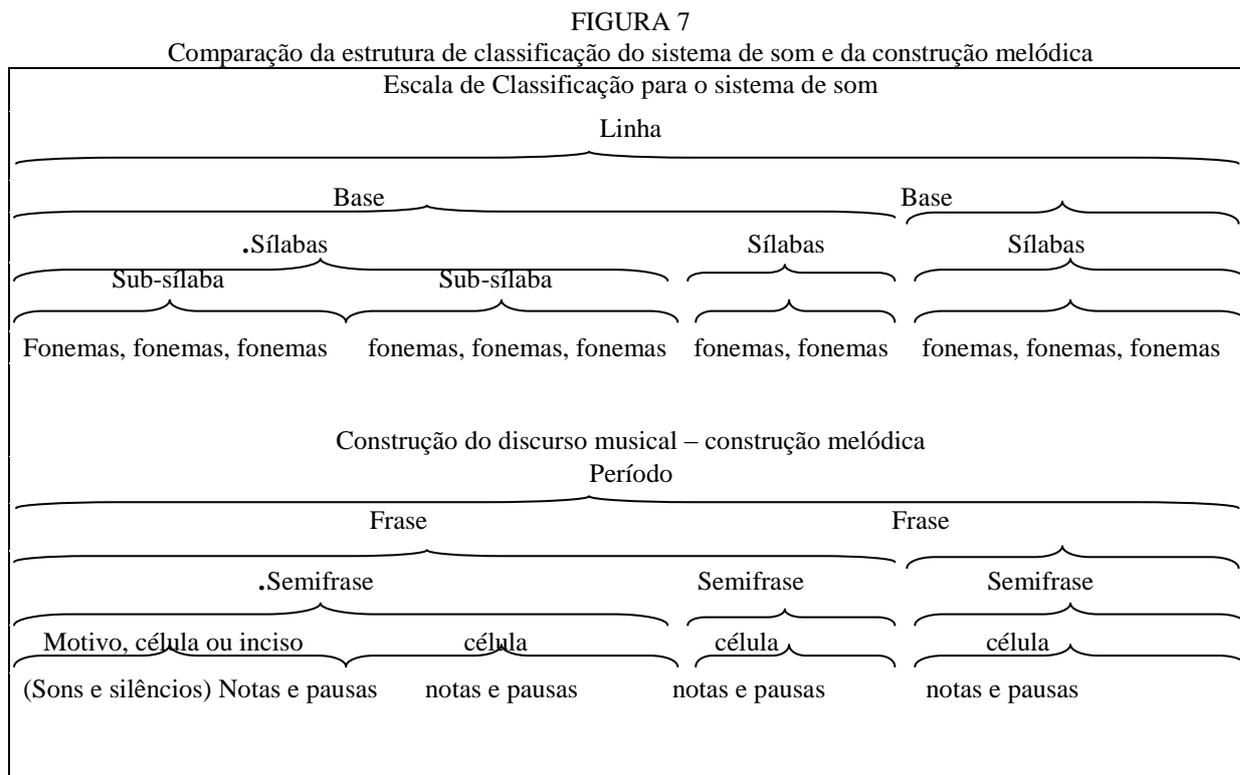
A fim de reiterar a importância de considerar a divisão em frases melódicas das letras das canções, apropriamo-nos da menção de Kress (2010) a respeito dos elementos que ressaltam aspectos das unidades de informação. Fizemos, então, uma correlação da entonação com a frase melódica.

Segundo Halliday (2004), o tema é frequentemente marcado no discurso (fala) pela entonação, sendo falado em um grupo tonal separado. *Entonação* é a variação melódica sistemática na linguagem através de um tom ou unidade de tom (grupo tonal). Ela faz diferença na construção do sentido, gerencia o fluxo do discurso e quando se trata de poesia, adquire vida própria e os padrões de entonação atribuem novos significados à forma poética. A unidade maior de organização é chamada de *grupo complexo tonal*. Na poesia essa organização é representada pela estrofe. Na música mantém-se a representação através das estrofes, apesar da estrutura mais livre e da presença de outros elementos na sua constituição. Não foram identificados registros desse tipo de estudos na música: Van Leeuwen (1999), Tatit (2004) e outros autores *não* fazem menção a esse tipo de análise tomando como base a segmentação em frases melódicas.

Partimos, então, da orientação de Halliday de observar a entonação em textos orais (visto que a letra da canção ao ser cantada torna-se um texto oral), da similaridade estrutural da escala de classificação do sistema de som apresentado por ele e dos elementos da construção do discurso musical na construção melódica, nos quais a junção de unidades

⁶⁶ Apesar de ter feito o curso de teoria musical básico e de piano clássico, optei por contar com o conhecimento de especialistas em música no que tange teoria musical, já que o foco de análise nesta pesquisa são os aspectos linguísticos. Assim, a supervisão dos conceitos técnicos de música e a divisão das frases melódicas das canções foram gentilmente elaboradas pelo músico Marcus Freitas, a fim de evitar equívocos.

menores forma uma unidade com identidade específica, conforme FIGURA 7.



Fonte: Adaptação nossa de Halliday (2004) e de Mello (2010).

Com a mesma similaridade estrutural, também é indicada por Halliday (2004) a seguinte sequência grafológica: letras, que formam palavras, que por sua vez formam subsentenças e sentenças. Essa estrutura é representada por combinações de pontuação e grafia a fim de indicar a representação do som da fala o mais próximo possível da realidade.

Tal como Dietrich (2006) fez a analogia entre fonemas e notas, ampliamos o nível de comparação e percebemos, então, a semelhança das três estruturas. Também com base em Dietrich (2006), consideramos como os contrastes entre os elementos constituintes da expressão musical influenciam a percepção do ouvinte, mesmo que este não identifique tecnicamente o que a causa. Isso nos remeteu à possibilidade de considerar as frases e semifrases melódicas ao invés das sentenças e subsentenças na análise da metafunção textual.

*Capitão de Indústria*⁶⁷ foi composta na tonalidade lá maior, com uma extensão de melodia pequena, porquanto varia de uma nota fundamental à sua quinta ascendente como nota mais aguda e à quinta descendente como nota mais grave. A estrutura fraseológica melódica da canção *Capitão de Indústria* apresenta uma frase inicial composta de três semifrases⁶⁸:

⁶⁷ A partitura original de *Capitão de Indústria* consta do ANEXO B.

⁶⁸ Uma semifrase não fecha o campo harmônico da tonalidade, ao seu final não se retornou ao ponto central da tonalidade; quando esse retorno acontece se estabelece o final de uma frase melódica.

- 1ª. semifrase: lá – mi – lá – dó# - si – lá – si (Eu, às vezes fico a pensar)
- 2ª. semifrase: mi – sol# - si – ré- dó – si – do (Em outra vida ou lugar)
- 3ª. semifrase: mi – lá – dó – dó- si - dó- si (Estou cansado demais)

Ao considerar tais frases, a classificação pela metafunção textual do tema e do rema ficaria assim:

1a. Eu	às vezes fico a pensar	lá – mi – lá – dó# – si – lá – si
Tema tópico	rema	

2a. Em outra	vida ou lugar	mi – sol# – si – ré – dó – si – dó
Tema textual	rema	

3a. Estou	cansado demais	mi – lá – dó – dó- si - dó- si
Tema tópico	rema	

A divisão em frases e semifrases da letra das duas versões da canção *Capitão de Indústria* pode ser apresentada conforme QUADRO 10. Utilizamos a seguinte notação: uma barra para separar semifrases (/) e barra dupla para o término de frases (//). No próprio quadro assinalamos **em negrito** o que é o **tema** de cada segmento (frase ou semifrase).

Nessa nova classificação, percebe-se uma incidência muito maior sobre o *speaker*, o Eu, nas duas versões. A ancoragem é toda feita a partir dele, ator responsável pelos processos, mas que se coloca perdido e sem a capacidade de ver algo além do trabalho.

Na primeira versão, *qual* e *mal* aparecem como tema textual que, além de fazerem a coesão do texto, sugerem uma interjeição exprimindo uma sensação ou um estado emocional de incômodo ou dor. Outro aspecto importante é o que evoca o próprio título da canção e que é repetido com uma entonação mais enfática e bem marcado no canto, de forma quase marcial: *Capitão de Indústria*. Apenas duas vezes o tema aparece como um processo: *estou* e *e quero*. O que reforça a ideia do mundo centrado em um personagem (*eu*) quase que robotizado, pois o fazer aparece como consequência de um processo social coletivizado. Ele *está* e *quer*, mas não parte para uma ação efetiva, que poderia ser indicada pelo tema como um processo verbal, por exemplo.

Da primeira para a segunda versão há poucas alterações, da mesma forma que ocorrem na análise anterior baseada nas frases gramaticais. O destaque fica por conta da ausência da invocação ao Capitão de Indústria, da interjeição mais suave (*ah*), como um lamento ou admiração por acordar para trabalhar etc.

Além dessa, outra mudança no tema da primeira para a segunda versão está no verso 16: *um tempo livre de ter - o tempo livre de ser*. A mudança do artigo indefinido para o definido faz com que passe de um tempo livre qualquer para um tempo especificado, que é o

tempo livre de ser. Essa invocação da ideia de liberdade também se amplia da primeira para a segunda versão. Na primeira, por duas vezes o tema inclui o item lexical livre, enquanto na segunda, seis vezes o tema está em *tempo livre* ou apenas em *livre*.

QUADRO 10
Classificação das letras de *Capitão de Indústria* em frases e semifrases melódicas

Versão de 1972	Versão de 1996
1 Eu às vezes fico a pensar/ 2 Em outra vida ou lugar/ 3 Estou cansado demais//	1 Eu às vezes fico a pensar/ 2 Em outra vida ou lugar/ 3 Estou cansado demais//
4 Eu às vezes penso em fugir/ 5 E quero até desistir/ 6 Deixando tudo pra trás//	4 Eu não tenho tempo de ter/ 5 O tempo livre de ser/ 6 De nada ter que fazer//
7 É , é que eu me encontro perdido nas coisas que eu criei/ 8 E eu não sei//	7 É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei/ 8 E eu não sei//
9 Eu não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas/ 10 Livres , coloridas/ 11 Nada poluídas//	9 E não vejo além da fumaça O amor e as coisas/ 10 livres , coloridas/ 11 Nada poluídas//
12 Qual acordo pra trabalhar/ 13 Eu durmo pra trabalhar/ 14 Eu corro pra trabalhar//	12 Ah, eu acordo prá trabalhar/ 13 Eu durmo prá trabalhar/ 14 Eu corro prá trabalhar//
15 Mal Não tenho tempo de ter/ 16 Um tempo livre de ter/ 17 Ou nada ter que fazer//	15 Eu não tenho tempo de ter/ 16 O tempo livre de ser/ 17 De nada ter que fazer//
18 Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar/ 19 Eu nada sei//	18 Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar/ 19 Eu nada sei//
20 Eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo/ 21 Capitão de indústria / 22 Capitão de indústria //	20 Eu não vejo além disso tudo o amor e as coisas/ 21 livres , coloridas/ 22 Nada poluídas//
23 Qual acordo pra trabalhar/ 24 Eu durmo pra trabalhar/ 25 Eu corro pra trabalhar//	23 Eu acordo prá trabalhar/ 24 Eu durmo prá trabalhar/ 25 Eu corro prá trabalhar//
26 Mal Não tenho tempo de ter/ 27 Um tempo livre de ter/ 28 Ou nada ter que fazer//	26 Eu não tenho tempo de ter/ 27 O tempo livre de ser/ 28 De nada ter que fazer//
29 Eu não vejo além da fumaça que passa 30 E polui o ar/ 31 Eu nada sei//	29 É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei/ 30 E eu não sei//
32 Eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo/ 33 Capitão de indústria / 34 Capitão de indústria //	31 Eu não vejo além da fumaça o amor e as coisas/ 32 Livres , coloridas/ 33 Nada poluídas// 34 Ah, Eu acordo prá trabalhar/ 35 Eu durmo prá trabalhar/ 36 Eu corro prá trabalhar//

5.3.3 Comparação das duas análises da metafunção textual

Essas análises com a metafunção textual resultam na sugestão metodológica de não analisar letras de canções a partir da organização de seus versos através da gramática tradicional (em frases e orações), mas, sim, através da separação da letra da canção em sua correspondência com as frases melódicas. Percebemos claramente que a análise do texto verbal considerado isoladamente como um texto impresso ou lido levou-nos a determinadas constatações, mas a análise desse mesmo texto considerado como letra da canção associada ao seu canto, com as entonações, pausas, ritmo etc. permitiu outras inferências que, como será visto nas entrevistas mais adiante, aproximou-se mais da intenção dos autores em relação ao que pretendiam expressar na canção.

A possibilidade de trabalhar com uma mesma música em duas diferentes gravações proporcionou o aprofundamento da análise, levantando detalhes que passam a ser significativos. Na versão de *Os Paralamas do Sucesso*, o ritmo, antes um samba com toques de baião, passou para algo mais próximo do *reggae* – o que também implicou pequenas adaptações da letra para as novas frases melódicas. Essas “pequenas” adaptações, intencionais ou não, acabaram por gerar diferenças na análise de tema e rema, ou seja, do elemento escolhido pelo falante para ancorar o que ele irá dizer.

Esta análise suscitou-nos outros questionamentos que indicam a necessidade de análises de mais músicas, com diferentes ritmos, a fim de testar outras hipóteses surgidas nas reflexões para avaliação dessa canção. É preciso avaliar e testar, também, a influência dos seguintes elementos na divisão de letras de canções para análise pela metafunção textual:

- a) Através das semifrases e frases melódicas – colocada em prática aqui, mas devendo ser mais pesquisada em outros textos;
- b) Segmentação através dos versos – porém precisa-se levar em conta que nem sempre a divisão dos versos corresponde à entonação;
- c) Através dos acidentes musicais (pausas, síncopes etc.); e
- d) Através dos tempos do compasso, considerando os fortes, os semi fortes e os fracos.

5.3.4. Análise com a metafunção interpessoal

Esta parte da análise das duas versões de *Capitão de Indústria* está calcada na metafunção interpessoal. Em ambas, a mesma estrutura se repete ao longo dos versos, determinando a seguinte categorização no verso 1:

1a. 1b. Eu às vezes fico a pensar em outra vida ou lugar, estou cansado demais.

Eu	às vezes	fic	o	a pensar	em outra vida ou lugar
Sujeito	adjunto	predicador	finito	complemento	adjunto
Mood	Resíduo			continuação do resíduo	

Est	ou	cansado	demais
Sujeito implícito + predicador	finito	complemento	adjunto
Mood	continuação do resíduo		

O verso 2a pode ser assim classificado:

2a. Eu às vezes penso em fugir e quero até desistir deixando tudo pra trás

Eu	às vezes	pens	o	em fugir	e
Sujeito	adjunto	predicador	finito	complemento	adjunto
Resíduo	mood			resíduo	

Quer	o	até desistir	deixando	tudo pra trás
Sujeito implícito+predicador	finito	adjunto	complemento	
Mood	resíduo			

Essa mesma estrutura irá se repetir nos demais versos das duas versões, com pequenas variações. No entanto, percebem-se, em ambas, as sensações do *speaker* trazidas ao presente, pela indicação do finito (com a conjugação), em um tipo de modalidade usual. A voz ativa é predominante e o tipo de construção remete a uma ação contínua, repetitiva, monótona, possivelmente remetendo à percepção que ele tem do trabalho. Portanto, não há diferença significativa entre a letra de 1972 e a de 1996, quando analisadas pela ótica da metafunção interpessoal.

5.3.5 Análise com a metafunção experiencial

A análise através da metafunção experiencial pode revelar como o autor representa as experiências e a interpretação do mundo em volta e dentro do *participante*. A seguir, os versos de *Capitão de Indústria* são classificados e logo após cada quadro, a classificação é comentada.

1a. 1b. Eu às vezes fico a pensar em outra vida ou lugar, estou cansado demais.

Eu	às vezes	fico a pensar	em outra vida ou lugar
Participante	circunstância	processo	circunstância
Comportante		comportamental	fenômeno

[eu]	estou	cansado demais
Participante	processo	
Portador	relacional atributivo	atributo

Já nesse primeiro verso, que é comum às duas versões, pode-se perceber o desvio de um processo que naturalmente seria mental (*pensar*) para um comportamental (*fico a pensar*).

2a. Eu às vezes penso em fugir e quero até desistir deixando tudo pra trás.

Eu	às vezes	penso	em fugir e
Participante	circunstância	processo	
Experienciador		mental	fenômeno

[eu]	quero	até desistir	deixando tudo pra trás
Participante	processo	fenômeno	
Experienciador	mental		

2b. Eu não tenho tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer

Eu	não tenho	tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer
Participante	processo	participante
Portador	relacional atributivo	atributo

Nesse ponto, percebe-se a primeira diferença entre as duas versões pela análise experiencial. Na primeira, o processo é mental, seguido por um material, enquanto, na segunda, o processo passa a ser relacional. Esse verso 2b aparece na versão anterior como verso 6a, porém com o item lexical *mal* no início, como circunstância.

Nos versos 3a e 3b, a diferença está na ênfase realizada pela repetição do processo “*e*”, seguido do pronome relativo *que* no verso 3a, enquanto que em 3b há a substituição deste por *quando*, advérbio relacionado a tempo. Entretanto, nesse caso, de acordo com a GSF, isso não implica na alteração do tipo processo.

3a. É É que eu me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei

3b. É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei

É é que eu	me encontro	perdido nas coisas que eu criei e	eu	não sei
Participante	processo	circunstância	participante	processo
Portador	relacional atributivo	atributo	experienciador	mental

É é quando eu	me encontro	perdido nas coisas que eu criei e	eu	não sei
Participante	processo	circunstância	participante	processo
Portador	relacional	atributo	experienciador	mental

4a. Eu não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas livres, coloridas, nada poluídas

Eu	não sei	da vida, da estrada, do amor e das coisas livres, coloridas, nada poluídas
Participante	processo	fenômeno
Experienciador	mental cognitivo	

Em 4b, a oração *eu não sei da vida da estrada* é substituída por *eu não vejo além da fumaça* e continua de forma similar. Apesar da diferença na seleção lexical, o processo

mental cognitivo é mantido: 4b. *Eu não vejo além da fumaça, o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas*. Apesar de mantido, o processo mental cognitivo em 4a está condensado em apenas uma oração. Na versão de 1996 esse verso tem um correlato em 8b, sendo complementado com outro processo mental de percepção:

8b. Eu nada sei, eu não vejo além disso tudo, o amor e as coisas livres, coloridas nada poluídas

Eu	nada	sei
Participante	fenômeno	processo
Experienciador		mental cognitivo

Eu	não vejo	além disso tudo, o amor e as coisas livres, coloridas nada poluídas
Participante	processo	fenômeno
Experienciador	mental perceptivo	

O mesmo processo mental cognitivo repete-se no verso anterior da segunda versão, o 7b, que é igual ao 7a, porém formando uma hipotáxis, em um processo material (*polui o ar*). Vale destacar que esse processo material não está atribuído ao falante, mas a um terceiro elemento (a *fumaça*) que exerce, então, uma ação (*polui o ar*). Na versão de 1996, esse verso é repetido duas vezes: 4b e 7b.

7a. Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar

7b. Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar

Eu	não vejo	além da fumaça que passa e polui o ar
Participante	processo	fenômeno
Experienciador	mental perceptivo	

Retomando a sequência dos versos, o de número 5 também é semelhante nas duas versões, salvo pela variante de expressão modal que reforça o sentido de obrigação do verso 5a, mas que é substituído por *Eu* no verso 5b, tirando a força do peso negativo e destacando o ator, visto que esta é uma sequência de três processos materiais (*acordo, durmo, corro*).

5a. Qual, acordo pra trabalhar, eu durmo pra trabalhar, eu corro pra trabalhar

5b. Eu acordo pra trabalhar, eu durmo pra trabalhar, e corro pra trabalhar,

O mesmo acontece em relação aos versos 6a e 6b (*Mal, não tenho tempo de ter, um tempo livre de ter ou nada ter que fazer*), visto terem a mesma estrutura, porém com processo relacional atributivo. Mas há, também, duas sutis alterações, que não chegam a influenciar na metafunção, mas que alteram a produção de significado: em 6a a palavra *ter* é repetida três vezes, enquanto em 6b é substituída por *ser*. Essa repetição de *ter* pode remeter a uma obrigação (ter de fazer algo) e também à questão da posse de bens materiais, possível como fruto do trabalho. Em 6b, por outro lado, destaca-se mais a questão de *ser* ao invés de *ter*. Essa é uma discussão filosófica que surgiu no final do século XX, com a acentuação da

crise do capitalismo, como uma tentativa de resgate da essência das coisas.

Por fim, o verso 8a (*Eu nada sei, eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo Capitão de indústria, Capitão de indústria*) termina a versão de 1972 da música *Capitão de Indústria* de forma enfática, sugerindo que o nome *pomposo e honroso* que ele recebe não condiz com sua qualidade de vida. No verso, existem dois processos mentais cognitivos (*eu nada sei e eu só sei*) e um processo relacional atributivo na hipotática (*tenho esse...*).

Na TABELA 16, estão contabilizados os processos da versão original e da versão adaptada da música. Percebe-se uma prevalência dos processos mentais que aparecem mais na letra de 1972. Dentre os processos materiais, ressalta-se que três deles em cada versão remetem à rotina da vida do *Eu* da música e os demais a um terceiro elemento: a fumaça.

TABELA 16
Resumo da quantidade de processos nas duas versões de *Capitão de Indústria*

Tipo do Processo	Processos na 1ª versão		Processos na 2ª versão	
	Quantidade	Em quais versos	Quantidade	Em quais versos
Comportamental	1	1a	1	1b
Relacional atributivo	4	1a, 3a, 6a, 8a	4	1b, 2b, 3b, 6b
Mental	7	2a, 2a, 4a, 7a, 8a, 8a,	5	4b, 7b, 8b, 8b
Material	4	5a, 5a, 5a	5	5b, 5b, 5b

5.3.6 Considerações sobre a análise através da GSF

Este item 5.3 teve como objetivo analisar as duas versões da letra da canção *Capitão de Indústria* baseando-se nas metafunções ideacional, experiencial e textual da GSF. Apesar do intervalo de 24 anos entre as versões, o estudo demonstrou pouca modificação nas escolhas lexicais e na mensagem da canção. No entanto, a análise detalhada possibilitou a identificação de traços específicos do momento no qual cada uma foi criada.

No aspecto da metafunção textual, através da relação de tema e rema, nas duas versões percebemos o tema centrado principalmente no *EU*, que é quem narra e vive a experiência, enquanto que o rema alterna-se ao longo dos versos, remetendo a sensações desse *participante*. A própria repetição do pronome no início da maioria dos versos destaca o quanto o indivíduo *EU* está centrado em suas percepções. A escolha dos itens *Qual* e *Mal*, na

primeira versão, intensificam a sugestão de contrariedade e a opinião negativa desse *Eu* em relação à sua rotina e qualidade de vida.

A análise pela metafunção interpessoal possibilitou a identificação do tempo presente como predominante, reforçando a ideia da vivência diária da rotina sufocante na qual ele se encontra – remetendo à constatação feita na macroanálise de que o trabalhador está centrado no “hoje”. A assertividade das sentenças indica uma modalização média, revelando uma relação objetiva do produtor do discurso com seu objeto, deixando claro para o receptor a intenção de sua mensagem.

A metafunção experiencial indicou, logo no início da letra, o comportamento do *participante* nela retratado, indicando o estado de reflexão no qual ele às vezes se coloca a fim de analisar sua vida e seu trabalho, desejando outra realidade mais livre, colorida e com amor. Logo depois há destaque para a ênfase na relação do *participante* com a situação que ele relata, atribuindo a si próprio estados de cansaço, de estar perdido e insatisfeito; dos seus processos mentais cognitivos; e de percepção da realidade. A quantificação dos processos mentais e materiais na segunda versão revela um pouco mais a ação na realidade, enquanto que na primeira ocorre uma predominância de processos mentais (significados de pensamentos ou sensações). Pode-se inferir que o contexto sociopolítico e econômico das décadas de 70 colabore mais para a reflexão e para o pensar mais do que o agir, enquanto que o de 90 permita maior atuação.

A letra de 1972 é mais direta e incisiva, reflexo do estilo das canções politizadas e críticas de tal período. A de 1996, apesar de manter o teor, tem um grau menor de modalização, fazendo a crítica de forma um pouco mais suave, talvez retratando o contexto mais ameno da década.

Entretanto, ambas as letras surgem como uma reflexão sobre a relação do ator social com trabalho e vida (práticas sociais), com a idealização de uma realidade melhor. Isso reitera o papel da música como componente de um acervo histórico-cultural rico, capaz de trazer à tona desafios, carências e desejos de elementos ou da própria sociedade na qual foi produzida, através da prática discursiva. As análises retratam o aspecto cultural de reforço à centralidade do trabalho na vida cotidiana, à pressão, à certa resistência a isto e à reprodução do sistema capitalista de trabalho, hierárquico e consumista.

5.4 Microanálise: análise de *Capitão de Indústria* com a Avaliatividade

Consideramos que incluir a análise através do sistema de avaliatividade poderia trazer-nos ainda mais elementos, principalmente sobre os tipos de atitudes que são negociadas nas letras das canções, a força dos sentimentos envolvidos e em quais valores estão baseados e alinhados os leitores. Lembramos que um dos aspectos dos princípios propostos inicialmente por Halliday (2004) aos mais diversos tipos de textos e contextos é o “Sistema de Avaliatividade, um conjunto de significados interpessoais que se debruça sobre os mecanismos de avaliação veiculados pela linguagem, configurados em um sistema que oferece aos usuários possibilidades de utilizar itens avaliativos em suas interações cotidianas (VIAN Jr., SOUZA; ALMEIDA; 2011, p. 11).

A teoria da avaliatividade deixa claro que um texto pode ser avaliado simultaneamente em suas características de atitude, de gradação e de fonte. Seguiremos essa sequência para fazer a análise nas duas versões de *Capitão de Indústria*.

5.4.1 *Atitude: afeto, julgamento e apreciação.*

O primeiro aspecto do sistema de avaliatividade subdivide-se, também, em três tipos principais de atitude: expressar emoções, julgar caráter e avaliar o valor das coisas. Mas um mesmo elemento só pode ser caracterizado ou como *afeto* ou como *julgamento* ou como *apreciação*.

Para iniciar a análise e a classificação da letra no tópico de *atitude* relacionado a *afeto*, recorreremos às questões sugeridas por Martin e Rose (2007), cujas respostas são as mesmas para as duas versões da canção.

- i. As sensações são positivas ou negativas?

As sensações são negativas. Mesmo elementos que poderiam ser positivos (*o amor, as coisas livres, coloridas*) passam a ser negativos devido à sua falta na vida do ator em questão.

- ii. As sensações são uma onda de emoção ou um estado mental em curso?

As sensações são um estado mental em curso.

- iii. As sensações reagem a algum agente externo específico ou a um modo em curso?

As sensações são uma reação ao trabalho e ao estilo de vida do narrador em seu papel de trabalhador, papel este que monopoliza o tempo de sua vida.

- iv. As sensações são mais intensas ou menos intensas?

As poucas sensações demonstradas são intensas.

- v. As sensações envolvem intenção mais do que reação?

As sensações envolvem mais reação ao estilo de vida de trabalhador, porém com a intenção de sair dele, quando o autor diz que às vezes fica a pensar em outra vida ou lugar.

- vi. As sensações estão relacionadas à in/felicidade, in/segurança ou in/satisfação?

As sensações estão relacionadas à infelicidade e à insatisfação em relação ao estilo de vida do narrador.

A emoção aparece como processos e configura-se como negativa pela indicação de repetição diária, pela falta de tempo, pelo cansaço demais e pela impossibilidade de ver coisas coloridas e boas.

- Avaliação de emoção negativa direta ou explícita (destacamos essa indicação em itálico):

Versão original – 1972	Segunda versão - 1996
Eu às vezes fico a <i>pensar em outra vida ou lugar</i> Estou <i>cansado demais</i>	Eu às vezes fico a <i>pensar em outra vida ou lugar</i> Estou <i>cansado demais</i>

- Avaliação de emoção negativa implícita – é um sinal indireto de emoção, indica a angústia do *participante* por não estar feliz com a vida que tem:

Versão original – 1972	Segunda versão - 1996
Eu <i>não vejo além da fumaça que passa e polui o ar</i>	Eu <i>não vejo além da fumaça</i> Eu <i>não vejo além disso tudo</i>

Esse é um exemplo de caso que poderia ser avaliado como julgamento, sendo a institucionalização da sensação de como se deve ou não comportar. Preferimos, entretanto, considerar como uma sensação indireta, pois há indicações no texto – principalmente se correlacionado ao contexto da época repressiva de criação da primeira versão da música (início da década de 1970) – da sensação de repressão em função do trabalho com consequente ausência de tempo e alegria de viver. Outro fator que nos fez optar por atitude é que quem faz a afirmativa é o autor/ator em relação a si próprio. É ele quem exerce a avaliatividade sobre si mesmo, não havendo hierarquia ou papel social que distingam entre estima e sanção social (aspectos relacionados a julgamento).

Em ambas as avaliações percebemos que a emoção é eminentemente negativa, como atributo, processo e circunstância.

A avaliação de *atitude* relacionada a *julgamento* relaciona-se às normas sobre como as pessoas devem e não devem se comportar em aspectos sociais e morais. Quando o autor diz não ter *tempo de ter, de ser* e que se encontra perdido, ele está fazendo tais

afirmativas supostamente em relação a algum ideal social por ele incorporado – que virá a ser concretizado na letra através das expressões *o amor, as coisas livres, coloridas, nada poluídas*. Não há implicações legais nessa atitude, mas psicológicas: a solução passaria por processos de aceitação da situação ou de reação em busca de mudança. Como no termo utilizado, *venial*, é passível de desculpas e perdão sociais.

- Avaliação de Julgamento, estima social:

- *normalidade*

Eu não tenho tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer

É quando eu me encontro *perdido*

- *capacidade*

E eu não sei

- *tenacidade*

Acordo, durmo, corro pra trabalhar

As classificações da categoria de *atitude* relacionadas à *apreciação* referem-se a atitudes sobre coisas. Interpretamos que as afirmativas feitas no texto referem-se à forma como o autor percebe *a fumaça* – característica da industrialização e por analogia relacionada ao trabalho operariado repetitivo, monótono – como uma barreira que o impede de ver e sentir as coisas boas da vida. Mesmo tais coisas, embora tenham conotação positiva, adquirem sentido negativo, pois o autor não as tem.

- Avaliação de apreciação negativa implícita:

- *Reação*

Fumaça que passa e polui o ar

- *Qualidade* – positivo torna-se negativo pela ausência

O amor e as coisas livres coloridas, nada poluídas

- *Complexidade*

O tempo de ter tempo livre de ser, de nada ter que fazer

- *Valoração*

Coisas que eu criei – Entendemos essa oração como um questionamento se essas coisas criadas valem à pena.

5.4.2 Gradação: *força e foco*

Nas duas versões não há muitas gradações nas letras da canção, considerando a avaliação de *força*. No que tange a *força*, as poucas existentes são precisas e intensas, seja no extremo do *tudo* ou do *nada*. Atentemos, aqui, para o contraste de gradação em extremos opostos. A própria expressão *nada* é utilizada para reforçar aspectos positivos (*nada poluídas, de nada ter que fazer*) e para destacar o aspecto negativo de estar perdido (*eu nada sei*).

Outro ponto interessante é que no início das duas versões os autores começam com certa imprecisão e gradação média – utilizando *às vezes* – mas logo depois já passam

para alta gradação, com estou cansado *demais*. Esse mesmo “crescendo” é percebido na sensação negativa e de opressão motivadas pelo trabalho, que ganha intensidade ao longo da música. No verso 9, depois dos primeiros relatos o autor diz “*e eu não sei*”. Mas ao final da música, após mais constatações de que ele vive para trabalhar e não tem tempo de ver as coisas belas da vida, ele afirma no verso 21 *eu nada sei*. Essa passagem de *não sei* para *nada sei* indica uma gradação que se intensifica ao longo do texto.

A segunda versão apresenta alguns aspectos extras:

- utilização de *tudo* no verso 6 (*deixando tudo pra trás*) – se observarmos a sequência das gradações, percebemos também uma radicalização crescente (conscientização da situação?) através da quantidade de vezes que são usados os itens: *às vezes* (1 vez) ; *demais* (três vezes); *às vezes* (quatro vezes); *tudo* (seis vezes). Poderíamos ler: *às vezes é demais, às vezes é tudo?* Da mesma forma que o autor inicialmente *não sabe* e, depois, *nada sabe* (verso 23), radicalizando/intensificando sua sensação.
- Entretanto, logo depois de dizer que *nada sabe*, no verso subsequente, o de número 24, o autor abre uma exceção com a utilização de *só sei*. Esse *só* é intensificador de alta gradação. Tal verso também foi suprimido na adaptação mais moderna.
- O autor utiliza as expressões *qual* e *mal* na versão original de 1972, respectivamente nos versos 13 e 17. No contexto desses versos da canção, eles se tornam intensificadores das duas situações que são relatadas logo depois de cada um deles, não pelo seu sentido semântico isolado, mas pela sua localização no verso.
- Avaliação de *Força* na primeira versão - *intensificadores*
às vezes (média), demais (alta), nada (alta), nada (alta), nada (alta), tudo (alta), nada (alta).
- Avaliação de *Força* na segunda versão - *intensificadores*
às vezes (média), demais (alta), às vezes (média), tudo (alta), nada (alta), nada (alta), nada (alta), só (alta), qual (alta), mal (alta).

Foco é um elemento que faz com que coisas que originalmente não são graduáveis tornem-se relativizadas em relação a algum outro elemento. Para a avaliação de *foco* nas duas versões, consideramos que ao dizer *acorda pra trabalhar*, o autor está limitando sua ação, graduando-a ao colocar o ato de acordar, dormir ou correr voltado para a finalidade de trabalhar. Embora não esteja explícito que seja *apenas* para trabalhar, o texto indica tal significado de prioridade e/ou exclusividade da ação. Logo, consideramos que a ação que

inicialmente não era graduável – acordar, dormir ou correr – passa a ser limitada e relativizada em relação ao trabalho. Isso se dá nas duas versões.

Avaliando as diferenças entre a primeira e a segunda versão da canção, identificamos que na primeira há um pouco mais de dúvidas e antagonismos, talvez indicando mais dúvidas e incertezas ou pelo momento conturbado em que o país se encontrava, refletindo-se nos autores.

5.4.3 Engajamento: *Monoglossia, Heteroglossia*

A letra desta canção, em ambas as versões, atribui apenas ao narrador a fonte de tudo que é apresentado. Logo, todos os dois textos apresentam-se como *monoglóssicos*.

Entretanto, levantamos a hipótese do verso 24 da versão 1 (*Só sei que tenho esse nome honroso, pomposo*) como um tipo de heteroglossia. Apesar de não se encaixar em qualquer dos três estilos de múltiplas vozes estabelecidos por Martin e Rose (2007) – projeção (incluindo orações projetantes, nomes para atos de fala, projeção dentro de oração ou estar entre aspas), modalidade ou concessão – o verso sugere a ideia da existência de algo ou alguém que teria atribuído o nome e as qualidades ao locutor. Ele *só* sabe que tem o nome, que é honroso e pomposo, mas, ampliando as afirmativas dos demais versos, ele não sabe e não vai além disso tudo. Assim, temos a indicação de que existe outra voz, indefinida, que teria executado o processo.

Se fizermos uma analogia entre este texto e os três exemplos apresentados por Martin e Rose (2007) em *Working with discourse*, embora a letra assemelhe-se a uma narrativa pessoal, o autor não se utiliza de amplo espectro de recursos de atitude, gradação e comprometimento. Ele faz uma narração mais objetiva do que subjetiva, embora contraditoriamente as sensações passadas estejam mais implícitas do que explícitas. Ele é objetivo e praticamente não há projeção ou concessão. Reflete apenas a percepção que o enunciador tem de sua vida. Não há vozes alternativas, não se tenta persuadir o leitor, suas definições são precisas, contundentes, com um mínimo de modalizações. Poderíamos dizer que está bem próximo do gênero apresentado como lei e que, como afirmam Martin e Rose, não é para ser discutido, simplesmente “é” dessa forma que é colocado.

A seguir, o QUADRO 11 apresenta esquematicamente a análise da letra da canção *Capitão de Indústria* a fim de auxiliar na visualização das classificações feitas. Como as diferenças entre as duas versões foram bem discretas, basicamente o uso dos intensificadores *qual* e *mal* na versão de 1972, apresentamos apenas um quadro, que corresponde à segunda versão.

QUADRO 11

Classificação da canção *Capitão de Indústria* em categorias de análise do Sistema de Avaliatividade

SISTEMA DE AVALIATIVIDADE (APPRAISAL)	Atitude	Afeto	Direto	positivo	Ø	
				negativo	a pensar em outra vida ou lugar // cansado demais //	
			Implícito	positivo	Ø	
				negativo	não vejo além da fumaça... // não vejo além disso tudo	
		Julgamento	Pessoal	normalidade	admiração	Ø
					crítica	não tenho tempo//me encontro perdido
				capacidade	admiração	Ø
				crítica	e eu não sei // eu nada sei	
				tenacidade	admiração	Ø
				crítica	acordo, dumo, corro pra trabalhar	
		Moral	veracidade	praise	Ø	
				condemn	Ø	
		propriedade	praise	Ø		
			condemn	Ø		
	Apreciação	Reação	impacto	positivo	Ø	
				negativo	fumaça que passa e polui o ar	
			qualidade	positivo	o amor e as coisas livres coloridas, nada poluídas	
				negativo	Ø	
		Composição	balanço	positivo	Ø	
				negativo	Ø	
		complexidade	positivo	Ø		
			negativo	Ø tempo de ter tempo livre de ser, de nada ter que fazer		
		Valoração	positivo	Ø		
	negativo		Ø coisas que eu criei			
Gradação	Força	Intensificador	às vezes (m) // demais (a) // nada (a) // tudo (a)			
		Léxico atitudinal	Ø			
		Metáfora	Ø			
		Palavrões	Ø			
		Aumentar	demais (a) // tudo (a)			
		Diminuir	nada (5vezes) (a) // às vezes (m)			
	Foco	Precisar	acordo, dumo, corro pra trabalhar			
		Suavizador	Ø			
Engeajamento	Monoglossia	todo o texto é monoglossico				
	Heteroglossia	Projeção	orações projetadas	Ø		
			nomes para atos de fala	Ø		
			projeção com orações	Ø		
			entre aspas	Ø		
Modalidade	Ø					
Concessão	concessivo	Ø				
		continuador	Ø			

Legenda: Ø - sem ocorrências no texto; (m) média gradação ; (a) alta gradação ; (b) baixa gradação

5.5 Percepção dos autores

Como indicado por Fairclough (2001a), o *corpus* pode ser ampliado com dados suplementares que levem a melhor compreensão do tema em questão, sendo que uma das formas sugeridas é a utilização de entrevistas com pessoas envolvidas como participantes nas amostras selecionadas. Isso pode ser feito para investigar a consciência delas sobre o investimento ideológico de uma determinada convenção discursiva. Dessa forma, optamos por entrevistar os autores da canção *Capitão de Indústria*: o compositor da música original gravada em 1972, Marcos Valle, seu irmão e parceiro autor da letra, Paulo Sérgio Valle, e quem fez a adaptação da letra e da música em 1996, Herbert Vianna, do conjunto *Os Paralamas do Sucesso*. Antes desse contato, levantamos algumas informações básicas sobre os entrevistados e sobre a telenovela *Selva de Pedra*, que originou a canção *Capitão de Indústria*. Essas informações encontram-se no ANEXO C.

Neste tópico apresentamos as principais informações colhidas nas três entrevistas condensadas em temas: o processo criativo, a visão sobre o trabalho, o entendimento do ouvinte, a canção *Capitão de Indústria* e a censura. Depois da apresentação analisamos e comparamos as opiniões dos três.

5.5.1 Entrevista com Marcos Valle

- Trabalho e música

Marcos Valle se sente privilegiado por trabalhar com música e pelo prazer da criação. Mesmo considerando cansativo quando há pressão de tempo e de produção, acha que é muito melhor do que outras atividades. Ele encara a música como “um ato de amor, você tem que se apaixonar pelo que você está fazendo, a não ser que você faça da música, como tem outras pessoas que fazem, quase um comércio”. Marcos concorda com Gonzaguinha quando ele dizia que sem o trabalho você não é nada. “Eu adoro trabalhar, eu adoro, adoro tocar [...] Agora, você tem que ter teu lazer, lógico, se você não dá o circo também, como é como é que você vai fazer a pessoa trabalhar, trabalhar?” Vivenciando a ditadura nos anos 60 e 70, considerou seu trabalho ainda mais importante, tentando fazer algo pela população com suas ferramentas artísticas, considerando que era um trabalho musical, mas também social.

- Processo criativo

Marcos cria melodias e letras de canções, embora prioritariamente se dedique à composição musical. No caso de ter de compor várias músicas seguidas, recorre a parceiros

letristas. Quando não está trabalhando para atender uma encomenda específica, prefere deixar fluir normalmente sua criatividade: “Vou pro piano na madrugada, começo a tocar, como se tivesse provocando uma inspiração, um acorde aqui, um acorde ali e, de repente, uma ideia surge”. Para guardar os trechos criados, grava-os formando um banco de ideias ao qual pode recorrer, fazendo uma autocrítica, desenvolvendo as que mais gosta e descartando outras. Outras vezes, “a música sai inteira, a ideia se completa”, o que pode acontecer de forma inusitada ao longo de uma caminhada, por exemplo. Quando está muito concentrado em uma produção, ele diz que fica até um pouco desconectado da realidade externa: “eu já entro numa sintonia de criação que aí me deixa antenado pra esse lado”.

Quando ele próprio faz as letras, “normalmente elas quase que nascem junto com a melodia. É como se a própria melodia já tivesse puxando aquela ideia de letra, então já vem frases junto com ela, deixo aquela letra também gravada e depois vou desenvolver [...] a letra vem sempre depois da música, né?” Em toda sua carreira apenas três vezes a letra nasceu antes da melodia, “mas isso é muito raro, porque é muito mais fácil você encaixar a letra numa música do que uma música numa letra. Porque existe uma certa métrica... e que você tem que obedecer.” Ele mencionou alguns “truques” relacionados à combinação de ideias, consoantes e frases musicais ascendentes e descendentes para encaixar bem a letra na melodia e diz que cada palavra é um detalhe, já que “a letra também tem uma sonoridade”. Quando é uma “música mais balanceada”, na qual o tema tem de se encaixar com a ginga, é diferente: “Aí você vai ter que inventar um pouco, aí talvez o conteúdo vá chegar um pouco em segundo lugar. O que vai ter que prevalecer é a métrica, é a ginga das palavras, pra ela se encaixar ali naquele balanço. E você, em torno disso, vai construindo uma ideia”.

Sobre o tema da letra, por vezes “parece que a melodia já está dizendo para você o que é”, mas há casos em que se tem que extrair uma ideia. Nesse processo criativo, o contexto se torna importante, principalmente, quando são composições sob encomenda, pois há uma mensagem específica a ser passada. “Agora, como a gente vai criar em volta disso, se torna uma coisa de inspiração, é o trabalho de transpiração [...] como fazer isso se tornar artístico”.

- O público e a censura

Ao criar, Marcos Valle não pensa em como vão receber sua música ou se esta será sucesso ou não: “Eu tenho que gostar, eu tenho que sentir, porque como é que eu vou fazer pra outra pessoa se emocionar com o que eu fiz se eu não estou me emocionando?” Desde seu início de carreira, quando a turma da Bossa Nova se reunia para apresentar as músicas uns

para os outros, a busca pela qualidade da composição ficou como uma marca muito forte nele e no grupo da época.

Sobre o entendimento das letras pelo público, diz que “a explicação do que você faz é muito mais dada por quem escuta do que por você mesmo”. Algumas letras são mais diretas e outras mais vagas, nas quais “você não está definindo as coisas, você está dando ideias [...] se você interpretar de uma maneira pode ser até política, mas de outra maneira você pode estar falando de amor”. Por vezes a concepção de uma canção ou de um CD é uma e as pessoas percebem diferente. Marcos Valle tenta, então, ver o que elas entenderam. Ele exemplifica com o álbum *Previsão do tempo*, cuja capa é uma foto dele embaixo dá água, tirada por seu irmão Paulo Sérgio. O disco foi lançado na época da ditadura e algumas letras fazem referência indireta a esse momento. As pessoas questionavam se, quando a capa foi imaginada, havia a intenção de passar a mensagem de estar afogado, sufocado ou de não conseguir falar. Marcos explicou que a intenção não era essa, “mas como todo mundo disse que é isso, eu cheguei à conclusão que a gente estava querendo isso... mas não sabia definir. Acho que a definição vem mais de quando você lê sobre o que as pessoas disseram”.

Marcos lembrou que quando começou a fazer música, antes de 64, o Brasil do Presidente Kubistchek era otimista e bonito, “era muito positivo tudo na vida. Então, a Bossa Nova nasce exatamente nesse momento, coisa do sol, sal, sul, samba de verão, é a praia, é o Rio de Janeiro. Eu sou da segunda fase da Bossa Nova”. Ele disse ter levado um choque com a ditadura, pois era ligado em música e não em outras questões: “Meu negócio eram notas musicais, porque eu estudei música clássica, minha vida foi sempre isso. Então, eu tive que começar a ter um contato com o pessoal de teatro, de cinema e de tudo, com os mais politizados, para entender a importância que nós tínhamos a partir daquele momento, porque já que não havia a liberdade de expressão, cabia a nós tentarmos alguma coisa, não sei se íamos conseguir, mas pelo menos tentar, e... com duplos sentidos [para] que a gente pudesse transmitir certas coisas”.

Nessa época passaram a compor pensando também nas áreas políticas e sociais. “A gente começou a ver que era importante fazer o *Terra de Ninguém*, o *Viola Enluarada*, *Gente*, *Não confio em ninguém com mais de trinta anos*.” Às vezes eles realmente escreviam letras com duplo sentido tentando burlar a censura, mas outras vezes suas músicas eram vetadas por uma interpretação totalmente divergente do que foi pensado ao compor. A canção *Capitão de Indústria* não sofreu qualquer objeção da censura, mesmo referindo-se a patente Capitão.

- *Capitão de Indústria*

Marcos Valle relatou que era muito bom fazer trilhas de novelas nos anos 1960 e 70, pois as emissoras escolhiam os artistas, passavam a sinopse e entregavam a exclusividade do trabalho. Especificamente na novela *Selva de Pedra*, o personagem era uma pessoa importante na história, mas preferiram não colocar um nome, “era o Capitão de Indústria”. “Quando a gente quis falar isso, eu acordo pra trabalhar, eu morro pra trabalhar, eu corro pra trabalhar, o que a gente estava querendo passar é essa coisa das pessoas que trabalham tanto, mas não no sentido de gostar da sua profissão. Não é o fato de eu quero trabalhar, o trabalhador, legal, não é isso. A crítica não é essa. A crítica seria de você querer ganhar tanto dinheiro, você querer ficar tão rico que você perde a noção do porque que você está ganhando aquele dinheiro. É um poder que você quer: quer ficar mais poderoso, poderoso, poderoso. Na verdade você esquece os outros, quer dizer, você não nota o desnível que está acontecendo, você está se tornando tão poderoso, mas o povo tá ficando tão lá pra baixo que isso vai te deixar no fundo [...] É o dinheiro no banco, é você ser bem recebido. Mas a diversão que você tem de poder ter um final de semana aqui com teus filhos ou outra ocupação em um final de semana num lugarzinho tranquilo, você perde. Perdeu a noção de tudo em torno por causa de uma meta de se tornar cada vez mais rico, mais poderoso”.

Quando criaram a trilha de *Selva de Pedra*, Marcos e Paulo Valle mantiveram a busca pela qualidade. Em *Capitão de Indústria* eles queriam que as pessoas captassem a mensagem mesmo fora da novela e sem saber quem era o personagem. A música foi feita antes da letra, “porque era importante a coisa do balanço, originalmente ela era um samba, meio baião. Quando o Herbert gravou, ele botou um pouco de reggae também”.

Para Marcos há diferenças na versão dos *Paralamas do Sucesso*, como a retirada da expressão *capitão de indústria*, “que remetia muito à novela”. Para ele, naquela época a mensagem “tinha mais força, porque você associava a música que estava ouvindo ao que você estava assistindo, logicamente você ainda tinha esse sentido da visão”. Mas ele acha que as duas versões “têm a mesma mensagem”. O grupo de rock conseguiu passar a mensagem para o público mais jovem, mesmo sem ter o reforço da novela. “ficou perfeito e foi ótimo porque a música estourou outra vez”. Tanto ele quanto Herbert obtiveram um retorno positivo muito forte do público em relação a essa música, pois as pessoas se identificavam com o excesso de trabalho e a canção estimulava conversas sobre o porque de tanto trabalho.

5.5.2 Entrevista com Paulo Sérgio Valle

- Trabalho e música

“Eu sinto um prazer muito grande, eu gosto muito de trabalhar, gosto de escrever, gosto de compor.” Paulo Sérgio também se sente privilegiado pelo seu tipo de trabalho, mas sente certa agonia quando entra em um ritmo de linha de produção. Para ele, a diferença entre trabalho e *hobby* é que, no primeiro, ao terminar uma etapa tem logo que passar para outra e, no segundo, “você se satisfaz com aquilo e quer ter um tempo entre uma produção e outra”. Inicialmente compor era um hobby paralelo à carreira de piloto comercial e de advogado. Depois que passou a fazer *jingles* para o mercado publicitário, o que era hobby virou profissão e vice versa. Na década de 70, entrou em um ritmo de produção em série de letras de canções que era “uma verdadeira usina de criação”. Atualmente escreve livros e ressalta: a linguagem e o ritmo são outros no livro, ele é que determina ao escrever, mas na música não, o ritmo já vem com ela.

- Processo criativo

Paulo Sérgio Valle é principalmente letrista e, nas poucas vezes em que compõe a melodia, sugere que um parceiro crie a letra. Como letrista, prefere que primeiro seja feita a música para depois ele escrever a letra, já que esta “tem que traduzir em palavras o que a música estava dizendo, o que, às vezes, o compositor da música nem sabe que está dizendo. Esse é um negócio meio mágico”. Ele reconhece que o contrário seria mais fácil, só que “põe uma espécie de camisa de força no músico”, já que “por mais que você cuide da métrica pra fazer uma letra, se você tem uma sílaba a mais, sai um pouquinho. Você tem no meio da frase uma sílaba que se você não frisá-la, não tirá-la um pouquinho da maneira como está escrita, ela não vai cantar bem, não é que a letra não esteja boa, mas não é *cantabil*”.

Segundo Paulo, o bom texto musical é dado pelas palavras e não pelas ideias ou pela história. “As palavras devem ser extremamente musicais e elas tem de combinar com o som da música”. Se a melodia tem um acorde maior, aberto, e o letrista encaixa uma palavra na qual predomine a letra *u*, que é fechada, há um conflito. Mudar uma palavra dentro de uma frase é uma das coisas mais difíceis que existem. A “minúcia da palavra”, então, faz muita diferença, pois “a palavra na música é fundamental. Porque você não vai só contar numa história alguma coisa dentro do teatrinho que você tem na sua cabeça. Não é só imaginar uma situação e escrever. [...] a escolha das palavras é fundamental”. Sobre essa “palavra justa”, Armando Nogueira, amigo a quem considerava um mestre nas palavras, disse-lhe que “não tem sinônimo, cada palavra tem um significado”.

Some-se a isso o fato de cada cantor ter um jeito próprio que marca as músicas: “ele tem um eu, o discurso passa a ser dele”, com sua maneira de pensar, de agir e seus cacoetes, como Roberto Carlos, que restringe o uso de certas palavras nas letras das canções. Como atualmente os letristas são pouco citados, é com o cantor que o público se identifica. Logo, se a canção for composta para um cantor predeterminado, o letrista pode criar adaptando-se a esse intérprete: “o público se relaciona com ele, é o discurso daquele cantor [...] Eu tento ver com os olhos dele. O discurso é diferente. Há músicas que eu faço com a minha visão. É o meu discurso pessoal. [...] E outras não, eu já faço pensando no cantor”.

No início da carreira, ele tinha receio de recorrer a dicionários ou livros para não correr o risco de plagiar sem querer. Mas, observou “que determinadas coisas ficavam mesmo na minha cabeça e que eu poderia consultar o livro até ali pra escrever [...] para alimentar minhas ideias. Então, passei a consultar, principalmente, os poetas mais românticos”.

Ao compor, às vezes a ideia vem completa: “outras vezes não, é arrancada a fórceps. Você tem que ficar martelando aquilo, demora e você não consegue encontrar o que quer dizer.” Ele acha curioso o que chama de aspecto psicológico de sua obra: às vezes não se reconhece em textos que escreveu anteriormente e se pergunta como tinha maturidade para pensar e escrever determinada coisa. Também acha engraçado o fato de, ao ler algo de sua autoria, reconhecer que mudou a forma de pensar.

- O público

Paulo Sérgio acredita que o segredo para uma música fazer sucesso é, primeiro, dizer aquilo que o povo está pensando e não sabe ou não verbalizou. E o artista “entrega para ele o que no fundo ele está pensando.” O segundo segredo abrange aspectos técnicos: a música propriamente dita, com boa música, boa letra, bom arranjo e uma bela interpretação. “Quando você consegue essas quatro coisas, normalmente você tem sucesso”.

No início da carreira, “a figura do público” não existia para Paulo. Quando passou a trabalhar com música mais popular, é que “apareceu a cara do público”, das pessoas que cantavam a música, que decoravam tudo e telefonavam para as rádios pedindo *aquela* música, das pessoas que iam aos auditórios e queriam saber da vida dos cantores. A partir daí, isso passou a ser um item importante para ele ao compor. Paulo acha que a maturidade do compositor profissional chega quando ele consegue juntar três elementos e seus respectivos contextos: ele próprio, já que a música origina-se nele; o público e o intérprete.

- Capitão de Indústria

Paulo Sérgio se lembra da reunião sobre a trilha sonora para a telenovela *Selva de Pedra*, na qual Ziembinski contou a história de cada personagem. “Ele conseguia decupar tão bem, explicar tão bem como era a personalidade daquele personagem, que você não tinha muito como imaginar diferente. Era quase que seguir, colocar em palavras, em poesia, aquilo que ele estava dizendo como prosa”. O personagem para o qual foi feita a canção *Capitão de Indústria* só pensava em trabalhar e ganhar dinheiro, enquanto outras coisas de sua vida eram deixadas de lado.

Paulo revelou um envolvimento especial com essa canção: “Essa música... é uma fusão do meu eu com o personagem [...] porque eu já vinha pensando há muito tempo na minha vida: eu estava trabalhando demaaaais. [...] O poeta precisa de um certo ócio. Na verdade durante aquele ócio você está trabalhando. Você está armazenando coisas, alimentando. Eu não estava conseguindo... porque tinha que compor a toda hora, ainda mais com novela, compor, compor, compor, compor [...] assim tava ficando uma loucura. Então, eu fiz uma fusão do que eu já estava pensando, das minhas preocupações sobre como eu sou, com aquele personagem [...] só que ele era diferente, ele não sentia falta disso, ele era um mero capitão de indústria. Ele ganhava dinheiro, queria ter os seus negócios e não dava muita bola para esse negócio de não ter tempo para emoções. E o resto ele comprava com dinheiro, achava que comprava. E eu não, meu lado era diferente, meu lado era o seguinte: eu já estou trabalhando demais, porque está me faltando tempo para poder me emocionar mais e pensar mais e compor mais.”

Paulo explicou que *capitão de indústria* era um termo usado na época em outros contextos, não em música. Era o contexto do coronel que existia no campo ou dos grandes empresários paulistas, o dono do negócio. “Depois do negócio do café, já era indústria mesmo, não era mais agricultura. Era a indústria de São Paulo, crescendo pujante. Tanto que surgiu essa figura do industrial que é chamado rolo compressor, passava por cima de todo mundo, se fosse preciso, pra ter êxito nos seus negócios. O capitão de indústria era exatamente esse tipo.” Marcos e Paulo trouxeram esse termo para a música, que por sinal foi muito bem recebida, “talvez porque as pessoas também sentissem isso”.

Durante a entrevista, entregamos as letras impressas das duas versões para Paulo Sérgio analisar. Ele identificou que a ordem de alguns versos foi alterada e a questão do amor foi incluída. Sobre a retirada dos itens lexicais *qual* e *mal*, ele diz: “musicalmente ele tirou essa nota. *Lá*... E eu não podia. Porque a música, quando eu recebi, fazia *Lá*. E eu pus *lá*: *qual*. A outra, *Mal*. Entendeu? Aí é que ele [Herbert Vianna], pra contar a história dele e tirar

o capitão de indústria, foi tirando algumas palavras.” Paulo observou que na regravação, a alteração básica está na retirada do termo *capitão de indústria* da letra, mantendo-o só no título. Ele esclareceu que isso não podia ser alterado, pois fazia parte da propriedade autoral.

Para Paulo, a música não mudou “porque o Herbert sentia a mesma coisa que eu [...] o Herbert trabalha como um louco [...] e ele já estava sentindo um pouco de falta de convivência com a família e de tempo para se divertir”. Paulo ainda se lembra do que Herbert Vianna disse sobre essa canção: “o meu melhor desabafo com isso foi *Capitão de Indústria*. Ali, parece que você escreveu pra mim. Parecia até que EU é que tinha escrito a música. Era exatamente tudo que eu tava sentindo”. Paulo conclui que “na verdade, ele não mudou quase nada [...] dentro dessa dicotomia que eu falei, da minha criação, que foi atender ao capitão da indústria da novela e a minha maneira de pensar, minhas inquietações. Ele na verdade foi mais em cima das minhas inquietações que também eram dele, do que do Capitão de Indústria, que ele eliminou”.

Sobre o retorno do público, ele diz que foi ainda maior na regravação em 1996, principalmente porque *Os Paralamas do Sucesso* têm “um alcance espetacular, é um grupo sofisticado e popular.” Houve muitos comentários, reportagens e críticas ressaltando que a música falava de um mal moderno: “essa coisa da pessoa viver só pra trabalhar, só pra isso, não ter tempo pra curtir a vida, ela despertou realmente esse tipo de coisa”.

- Censura

Paulo Sérgio diz que essa canção passou ilesa pela rígida censura da época em função da novela, mesmo falando da patente capitão. “Eles [os censores] achavam que tudo era um código, linguagem codificada.” Mas, nesse caso de *Capitão de Indústria*, “por mais burros que fossem, não tinham como deixar de associar a música ao personagem, à novela”.

Ele diz que, na época, faziam música e ela parava na censura sem que soubessem por quê. Os próprios censores censuravam e mandavam recorrer em Brasília. Isso o deixava quase melancólico e deprimido. O caso mais interessante é o da música *Viola Enluarada*, “que já tinha um êxito danado, tocava pra burro, uma música que já surgiu fazendo sucesso e de repente parou de tocar. Então proibiram, proibiram, o que é que eu vou fazer? Vou tentar liberar o que? O que? Eles conhecem a música, todo mundo conhece, censuraram, proibiram, não é nem caso de censura, proibiram, não adianta que eu não ia conseguir mudar isso. Fiquei quieto. Um ano depois, parada de sete de setembro: passam aqueles Dragões da Independência e Banda dos Fuzileiros Navais. O que eles vinham tocando? Viola Enluarada. Eu digo: agora eu não entendo mais nada! É para você ver o *non sense* do negócio”

5.5.3 Entrevista com Herbert Vianna

- Trabalho e música

Música e vida são uma coisa só para Herbert Vianna. O trabalho com música representa “ter ganhos práticos com um sonho, com uma viagem idealizada, onde você pode ter o melhor canal de descarga emocional possível”, o que se completa por tocar com seus melhores amigos e com a “alegria de virar o mapa do país do avesso”. O trabalho do conjunto *Os Paralamas do Sucesso* é “fruto de conjunção entre pessoas que são muito amigas e que têm muito sonho de se comunicar através da música, de celebrar isso em todos os lugares possíveis. E tem o fato de que a gente há tanto tempo vem tendo uma resposta tão bonita”.

Herbert considera que a composição musical é “um grito, quando, de alguma maneira, você consegue rasgar o peito e dizer aquilo”. Mais do que veículo de expressão, ela opera como análise e catarse. Mesmo nos períodos mais difíceis depois de seu acidente, ao longo do processo de recuperação, a música foi elemento essencial e com múltiplos sentidos e finalidades. Existem canções “especialmente coisas da nossa geração⁶⁹, que fazem toda a diferença, que são uma trilha muito, muito acolchoada para determinados momentos da vida, da busca, do aprendizado e tal. Um exemplo prático disso é... do meu estágio ali pós-coma, quando eu cantava o tempo inteiro *eu vejo a vida melhor no futuro*”. Ele fala emocionado. “Eu toco muito, praticamente todo meu tempo em que eu não tenha algo extra que fazer, alguma tarefa prática do dia a dia, eu tenho sempre um instrumento à mão e fico viajando nas coisas que eu já escrevi, nas coisas que adoraria ter escrito”.

- Processo criativo

Ao longo da carreira Herbert mudou sua forma de compor, mas ele não tem uma sensação clara da mudança de processo, pois não é articulado mentalmente, mas “acontece naturalmente. É com o passar do tempo, com a abertura de canais de sensibilidade, de alcance de comunicação e tal, que ele vai se auto-operando de uma maneira levemente diferente”.

Em 82 era muito intuitivo, “a coisa vinha e eu fazia, era uma geração espontânea, por pura observação do que acontece em volta”, às vezes com toques de humor. Ele diz que a música tinha um cunho político, englobando a preocupação dos adolescentes, da pessoa envolvida no contexto social. Segundo França (2003, p. 102), quando compunham o álbum *Passo do Lui*, em 1985, Gilberto Gil aconselhou a banda: “Liguem suas antenas naquilo que vocês estão vivendo agora”. O resultado, sob o ponto de vista dos *Paralamas*, é que nesse

⁶⁹ Herbert Vianna nasceu em 1961 (vide detalhes biográficos no ANEXO C).

álbum as letras foram mais fortes, com momentos de filosofia, mas sem uma poesia panfletária. Em 1988, quando lançou *Bora Bora*, Herbert anunciou um novo e marcante estilo de compor, com borrões que depois assumem um significado: “Eu diria que meu processo é muito de borrões impressionistas mesmo, arremesso de cores e profundidade, amplitude do que eu esteja eventualmente sentindo e não tenha é... articulado num discurso prático [...] e eventualmente de canções de constatações sociais práticas do dia a dia, da vida moderna [...] pondo em sequência várias coisas que venham. Mas é, basicamente, nada articulado em termos intelectuais”. A canção “abre janela pra sonoridade das palavras, pra métrica e aquilo possa gerar de sequência pra mim, pra alcançar o tamanho do verso e o tipo de impressão que eu esteja tentando causar, mas é basicamente isso, borrões impressionistas mesmo”.

Ao longo da carreira, houve, ainda, um momento no qual a composição estava relacionada à sonoridade das palavras e ao som da música, cuja expressão maior é *Uma Brasileira*. Recorremos a França (2003, p. 213) para uma explicação dessa outra inovação:

Uma Brasileira é uma primorosa canção pop em ritmo de reggae que foi testada em shows na temporada de *Severino* e imediatamente assimilada pelo público, o que se confirmou quando ela chegou às rádios. A letra foi feita na novilíngua de Carlinhos Brown ao melhor estilo Chacrinha do eu-vim-para-confundir-e-não-para-explicar. Herbert e meia MPB se renderam ao carisma do inquietante filho do bairro do Candeal, em Salvador, que parece movido à energia nuclear. Seu estilo é buscar palavras que se ajustem à melodia da canção que está compondo, pouco importa se fazem sentido ou não. Assim, ele e Herbert cometeram esse primor de letra que brinca com o som das palavras como “Tatibi-tate/ Trate-me trate”, proclama que “Somos do interior do milho” e diz que “esse ão de são / hei de cantar naquela canção”. E o Brasil inteiro foi atrás.

Além de temas relacionados a questões sociais, Herbert se orgulha de compor para mulheres, com visões femininas nas letras. “Eu dou canções pra mulheres, por uma sintonia de amizade, de contato que eu sempre tive com algumas cantoras e pelo entusiasmo que eu percebo nelas de eu ter realmente pontos de vista femininos, mais amplos e não o clichê machista mais rasteiro.” Seus três filhos às vezes são inspiração para uma canção, “mas eles não participam de nenhuma outra forma que não seja a forma natural, pai e filho”. E completa: “Tudo que me causa qualquer tipo de impressão, sensação, alegria, tristeza, o que quer que seja, eu acabo levando um tempo maior para digerir e tentar entender, ver todos os ângulos. Eventualmente algumas dessas sensações, desses momentos, se tornam uma canção”.

- O público

Herbert Vianna não fica imaginando a reação ou o entendimento do público acerca de suas composições. Depois de selecionadas e gravadas em um novo álbum é que o grupo avalia qual canção é melhor “pra abrir em termos radiofônicos”. Mas, antes disso, ele

“tenta buscar cem por cento de autenticidade no quadro impressionista que esta produzindo” e “é uma alegria gigantesca ver tanta sintonia com coisas absolutamente autênticas que eu tenha escrito numa canção!”. Mas isso não o influencia operacionalmente em próximas criações.

Para ele, a arte tem um aspecto muito peculiar e que o faz pensar: a diversidade de leituras que possibilita. “No fundo, isso é um dos aspectos de mais riqueza da arte, seja pintura, seja cinema, seja qualquer tipo de texto... é a leitura que cada um passa a ter e quanto aquilo pode servir como ferramenta para impressões e sentimentos diferentes”.

Desde que retomou a vida artística em shows após seu grave acidente, Herbert Vianna considera que passou a ter um lugar privilegiado no palco vendo a plateia e suas reações: “A possibilidade de ter esse tipo de leitura é, eu diria, um privilégio acima das palavras. Antes eu não tinha de nenhuma maneira, era um rio de suor, uma perda de peso gigantesca e a completa invisibilidade da expressão das pessoas. Eu só via a plateia como uma massa, dançando, fazendo, enfim, sincronias de gesto e de reação.” Fazer o show sentado em uma cadeira de rodas alterou, inclusive, a incidência da luz sobre ele, permitindo a melhor visualização de detalhes do público e uma proximidade maior com este: “Eu tenho ali um grau de leitura a respeito da expressão, da determinação e da autenticidade com que as pessoas adotam aquele grito como uma ferramenta de vida ou, eventualmente, de diálogos de olhares entre pessoas na plateia quando eu digo coisas com uma música. Isso sempre ocorre. Eu acendo mais uma janela de atenção quando eu estou cantando, [como] numa canção que eu escrevi há muito tempo trás, em que eu digo *às vezes te odeio por quase um segundo, depois de amo mais...*” E completa:

Observar os olhares das pessoas, como elas se expressam na interpretação de cada canção, como aquilo pode representar algo pra uma pessoa que, por exemplo, não era nascida ainda na época que a gente lançou aquela canção, ou que viveu determinadas experiências que a gente retratou em uma música... Esse ponto de vista é um privilégio absolutamente acima das palavras mesmo... com ene pontos de exclamação!

- *Capitão de Indústria*

Quando eu falei de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle e que tínhamos escolhido uma canção para “estudar” em detalhe, imediatamente ele mesmo citou *Capitão de Indústria*, já falando sobre a época do lançamento da versão original em 72: “Essa é uma música que me marcou muito na época, porque, especialmente Brasília, onde a gente vivia, era uma cidade com quase zero de atividade cultural e com uma conexão obsessiva com meios de comunicação. Eu era bem moleque, assistia muita televisão e numa certa novela na época, essa música me chamou atenção.” Anos depois, já amigo de Paulo Valle, Herbert sempre

mencionava seu entusiasmo por essa canção: “Então, num determinado momento, a gente, como banda, conseguiu, depois de muito tempo de insistência, arrumar uma maneira muito... com o nosso sotaque mesmo... o nosso maneirismo musical pra gravá-la”. As alterações foram em função da métrica. A retirada da expressão *capitão de indústria* também se deu por razões musicais: “porque a gente encontrou uma forma muito natural, muito nossa pra tocar e aí fui editando a letra de acordo com aquela forma e com essas divisões rítmicas e as quebradas que a gente conseguiu achar como arranjo.” A gravação coincidiu com um momento de muito trabalho em sua vida.

Herbert elogiou e demonstrou o seu entusiasmo por Paulo Sérgio Valle e como ele “digere os quadros da vida”, destacando a amizade entre os dois e as canções que criaram juntos, como *Se eu não te amasse tanto assim*. O seguinte trecho corrobora essa parceria:

Geralmente, eu faço uma melodia e a frase de abertura do refrão, aí dou o trabalho duro pro Paulo Sérgio: ‘Agora enche o resto de palavras’. Eu dificilmente consigo colocar letra numa melodia quando trabalho sozinho. Eu faço as letras e tento arrumá-las dentro de uma harmonia, eventualmente têm coisas melódicas e outras repetitivas, tipo ‘no beco escuro explode a violência’. Quando imagino melodias mais rebuscadas, aí não consigo enfiar as palavras e é nisso que o Paulo Sérgio é um mestre (FRANÇA, 2003, p. 265).

5.5.4 Análises das entrevistas com os autores

Avaliando as entrevistas, de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Herbert Vianna observamos que um aspecto coincidente é o envolvimento, a paixão pela música e a sensação de privilégio pela oportunidade de trabalhar com algo que adoram. Prazer e obrigação se mesclam dependendo se estão em fase de produção, de divulgação ou de criação e se a composição é livre ou sob encomenda. Reconhecem a obrigatoriedade dos compromissos com shows, gravações etc., mas isso não lhes tira o prazer de trabalhar. Essa vivência vida-trabalho dos entrevistados remete à visão de De Masi (2000) e do Dalai Lama (2004) sobre a natureza interligada de todos os aspectos da vida. Ócio ou lazer surgem como momentos de renovação e alimento para novos períodos de criação – o que reforça a tese do *ócio criativo* de De Masi (2000, 2003) e do *Direito à Preguiça*, de Lafargue (2003), além da visão do trabalho como um sacro ofício (LIMA, 2005).

Os três consideram a música uma poderosa ferramenta de expressão, podendo ser deliberadamente utilizada para fazer uma crítica social e da possibilidade do cunho político, confirmando, na prática, o que é dito por Caldas (2008, 2010), Tinhorão (1998), Tatit (2004) e Wisnik (2006). Marcos Valle destacou, inclusive, a necessidade que sentiu de procurar artistas mais politizados para poder se articular no conturbado momento político dos anos 60/70.

Marcos, Paulo e Herbert entendem a música – logo seu trabalho – como uma válvula de escape para “por para fora” o que sentem, para traduzir situações vivenciadas ou imaginadas por eles e por outros. Se considerarmos a visão de Arendt (2003) sobre o homem contemporâneo ter se desacostumado a pensar, esses compositores, de certa forma, assumiram a responsabilidade de refletir sobre si e sobre outros aspectos da sociedade, inclusive sobre o que seja realmente o trabalho – o que, segundo Trenkle (1998), é antinatural, já que a socialização ocidental se acostumou a trabalhar executando mecanicamente os outros determinam.

- Processo criativo

Na prática, o termo *canção* praticamente se perde, sendo substituído por *música*, que passa a se referir à letra e à melodia juntas. Eles concordam que é mais fácil colocar letra na melodia do que vice-versa, devido à dificuldade de encaixar as palavras combinando sons abertos e fechados, crescentes e decrescentes, da métrica, do ritmo, da sonoridade – o que remete ao princípio entoativo mencionado por Tatit (2004). Por isso, normalmente a letra nasce depois da melodia. Essa constatação reforçou nossa preocupação de considerar os aspectos musicais ao fazer análise linguística através da metafunção textual na GSF, pois as alterações da oração (mesmo oriundas de questões relativas à teoria e à prática musical) e a importância que os compositores atribuem à sonoridade das palavras interferem diretamente na percepção e na interpretação da canção.

Por vezes os compositores sabem antecipadamente o tema que vão desenvolver em uma letra – como em trilhas sonoras sob encomenda. Nesse caso os contextos de situação e cultural são deliberadamente considerados e se tornam mais importantes durante a composição, pois eles vão buscar no contexto os elementos para criar as letras de suas composições. Em outras vezes, a própria melodia “indica” o assunto.

A afinidade entre parceiros facilita esse entendimento, principalmente se um conhece o contexto do outro, o estilo, as preferências, as limitações e as objeções. A sensibilidade mútua faz com que captem, na melodia, o que deve ser traduzido em palavras. Existem, portanto, características pessoais que influenciam a criação da letra de uma canção, pois cada cantor tem um discurso próprio que envolve características pessoais, postura, apresentação física e cacoetes. Na regravação de *Capitão de Indústria* isso fica claro quando Herbert disse que buscaram o “maneirismo musical” específico dos *Paralamas* para a canção.

Geralmente, Marcos, Paulo e Herbert se preocupam com o encaixe da palavra perfeita na letra da canção e concordam que há uma especificidade de significados. Mas há

casos, segundo Marcos e Herbert, que a escolha das palavras se dá pela sonoridade das mesmas, em detrimento de seu conteúdo, gerando inovação, criação de neologismos ou, como diz França (2003), de uma “novilíngua”. Ao longo da carreira pode haver mudança de processos produtivos em função de experiências vividas e do amadurecimento, o que pode até causar certo estranhamento do próprio autor em relação a suas produções mais antigas.

- Entendimento do ouvinte – do ponto de vista dos autores⁷⁰

Os entrevistados reconhecem que a música é fonte de impressões e sentimentos diferentes de acordo com quem a está ouvindo e de seu contexto. Entretanto, ao criar, eles não pensam em como suas composições serão recebidas pelo público ou no que os ouvintes podem entender e imaginar a partir delas. Eles se preocupam mais com a qualidade musical do que produzem do que com o viés comercial – embora deixem claro que isso não é uma regra geral entre a classe artística musical. A prioridade dos três é que eles próprios gostem e sintam que suas canções são de boa qualidade musical. Somente no estágio de gravação e de divulgação é que focam as potencialidades radiofônicas e comerciais de cada faixa do álbum.

Os três acham que há letras com mensagens mais diretas, possibilitando menos divagações, e outras mais herméticas que geram, naturalmente, diferentes interpretações. O que remete, também, às múltiplas possibilidades de entendimento por parte do receptor, mencionadas por Fairclough (2001a) e Kress e Van Leeuwen (2006). Os ouvintes podem perceber aspectos outros que não os intencionalmente inseridos nas composições, o que tem aspectos positivos, mas também pode gerar interpretações totalmente equivocadas, chegando a gerar problemas – como aconteceu durante a ditadura militar no final dos anos 1960 e década de 70. As entrevistas com Marcos e Paulo Sérgio trouxeram exemplos novos do que foi apresentado no referencial teórico sobre a música na época de ditadura. Herbert Vianna é de uma geração posterior e não vivenciou diretamente tais dificuldades.

A percepção dos ouvintes não é previamente imaginada pelos autores. Cada um interpreta dentro de suas possibilidades e o autor pode apenas concordar ou não, reconhecendo que era algo que estava “embutido” na mensagem sem que ele tivesse percebido. Marcos, Paulo e Herbert reconhecem que algumas canções adquirem significado especial para alguns ouvintes, que se identificam com o conteúdo da letra. O retorno mais comum é: “parece que você fez a música para mim” ou “eu queria ter feito essa música”.

⁷⁰ Importante lembrar que o objetivo dessa pesquisa não está voltado às teorias de enunciação e de recepção. Aqui, o confronto de percepções de autores e receptores visa fornecer dados para a comparação com as constatações feitas a partir das análises através da gramática sistêmico-funcional e do sistema de avaliatividade.

- *Capitão de Indústria*

Em 1972, Marcos e Paulo Valle receberam um *briefing* preciso sobre o personagem que era o capitão da indústria naval⁷¹, para quem deveria ser composta a canção. O momento coincidiu com uma fase de questionamentos de valores materiais, pessoais e emocionais pelos dois irmãos e na qual Paulo, apesar de gostar de sua atividade profissional, sentia-se pressionado, sufocado e cansado devido ao excesso de trabalho. Essa dicotomia do *ser* e do *ter* da trilha sonora somou-se aos sentimentos deles daquele momento, levando os autores a se identificarem ainda mais com o tema da composição. A motivação para a composição – no sentido utilizado por Kress e Van Leuween (2006) – foi além do atendimento à demanda inicial. A relação entre autor e contexto no qual a canção foi elaborada considerou não apenas os interesses da demanda da novela, como potencializou a disponibilidade dos recursos representacionais devido à empatia com a situação que deveria ser retratada na letra. O mesmo se deu quando da regravação pelos *Paralamas*, quando houve uma sintonia entre o momento vivido por Herbert Vianna – contexto pessoal – e a letra da canção, imprimindo percepções bem pessoais à adaptação.

Marcos quis enfatizar que a ambição financeira deveria ter um limite, de forma que não anulasse as vivências, percepções e sentimentos de liberdade, de ser, de convivência com familiares e amigos e de reenergização através do ócio criativo. Mas isso não ficou bem claro na música. Na entrevista, ele havia destacado a sua intenção de falar sobre a dicotomia *ser* e *ter*. Mas nós só resgatamos esse aspecto através da análise pela metafunção experiencial da GSF, especificamente nos versos 6a e 6b (*Mal, não tenho tempo de ter, um tempo livre de ter ou nada ter que fazer*), no qual *ter* é repetido três vezes, tendo sido substituído na segunda versão por *ser*.

Paulo realmente fez uma fusão da demanda que recebera e da sua saturação, extravasando na canção. Essa mensagem foi percebida com clareza na letra. Percebemos, então, que essa canção cumpriu sua função tanto de retratar uma prática social que já era preocupação do contexto de cultura da época e de situação, quanto de servir de válvula de escape para sentimentos, dando voz ao trabalhador por um ponto de vista outro que não o da classe dominante, como alerta Gianotti (2007). Efetivamente ela foi metáfora e mosaico (MORAES, 2000) do nosso estar no mundo.

⁷¹ No ANEXO C incluímos uma sinopse e alguns dados da telenovela *Selva de Pedra*, que retratava “o homem em conflito entre o ser e o ter, exposto ao desenvolvimento desordenado das megalópoles, tentando equilibrar-se entre os bens espirituais e materiais”, em uma época de “transição de um Brasil rural para um país industrial” em 1972 (CLAIR, 2007, p. 8). Esse dilema era principalmente estampado no protagonista Cristiano Vilhena e em seu tio – o imponente capitão da indústria naval Aristides Vilhena – executivo maior de um grande estaleiro (GLOBO, 2010).

Para os dois, as alterações feitas na adaptação de 1996 foram em função da métrica e do arranjo. Mas, as análises pela GSF e pela Avaliatividade indicaram que, por menores tenham sido, as diferenças indicaram nuances da motivação de cada um deles e do contexto da época.

Marcos, Paulo e Herbert mencionaram o retorno do público, confirmando que por retratar uma situação vivida com certa frequência pelos trabalhadores, essa canção criou situações de discussão das práticas sociais e discursivas e da relação entre elas, possibilitando tanto a reprodução do sujeito social quanto a sua transformação, como mencionado por Fairclough (2001a). Portanto, adquiriu importância social e política, transcendendo o caráter lúdico descrito por Caldas (2010).

5.6 Percepção de representantes da comunidade interpretativa

Da mesma forma que as entrevistas com os autores trouxeram mais elementos para a análise, acreditamos que investigar a percepção de alguns representantes da comunidade interpretativa acerca de *Capitão de indústria* poderia trazer outros indícios sobre essas amostras do discurso do *corpus*, conforme sugerido por Fairclough (2001a). Selecionamos nove pessoas aleatoriamente, considerando o fator acessibilidade, diferentes idades, gênero e escolaridade e realizamos entrevistas semiestruturadas abordando diretamente a canção *Capitão de Indústria* e a diferença entre as duas versões. A seguir, apresentamos um condensado com as principais percepções dos entrevistados e depois as análises.

a) Entrevista com Produtor Gráfico

Esse Produtor gráfico optou por trabalhar de forma independente, buscando sempre oportunidades de negócios que o entusiasmassem. Logo, o trabalho lhe parece algo agradável, pois busca nele o prazer e a realização profissional e pessoal. Ele já teve chance de montar uma megaestrutura de produção, mas optou por uma condição que lhe satisfizesse mais, mesmo sem deixá-lo rico.

Quando o assunto é música, ele pode discorrer horas a fio sobre diversas épocas, autores, shows e história. Para essa pesquisa, sugeriu canções e comentou: “quando a gente se preocupa, como você, em fazer esse recorte dessa manifestação cultural [musical], você vê como é que a nossa cultura é rica e farta”. Para ele, “quando a música vem na gente, vem inteira, o significado da letra assume um papel fantástico [...] mas tem que ter harmonia. Você

geralmente memoriza a música mais pela qualidade, pelo gosto que você tem tanto pela letra quanto pela música”. Ele lembrou que, na aprendizagem, uma das formas de memorização é cantar o que está sendo ensinado.

O Produtor contou sobre um evento que começou no Rio de Janeiro há cerca de uma década, no Clube Renascença: “Renascença é um clube de negros [...] Eles fazem o samba do trabalhador. É nas segundas-feiras, porque nesse dia o pessoal que trabalha em shows fica de folga”. O clube fica no bairro do Andaraí e, às segundas, há uma roda de samba já consagrada, regada a caldo de feijão e cerveja.

Sobre a canção, considerou *Capitão de Indústria* um personagem que lidera um processo de produção e que o comanda, “no caso, o dono”, com uma imagem de uma figura meio fria. Disse que “conhece alguns capitães de indústria assim, você vai lendo e vai vendo as pessoas”. Entendeu a expressão *Capitão de Indústria* como “uma maneira irônica do sujeito se considerar, ele faz uma gozação de si próprio...” Apenas lendo a letra, o produtor achou que a nova versão é bem melhor e que não houve mudança de significado de uma para outra.

Ao ouvir a versão de 1972, acompanhou o ritmo, admirou a orquestração, achou fantástica a canção e considerou que fixa bem o personagem. Sobre a versão de 1996, exclamou: “Essa é melhor! A outra tinha a intenção de maquiagem o *Capitão de Indústria*. Essa não, essa está absolutamente liberta do compromisso”, o capitão está só no título e nem é citado ao longo da letra. Na nova versão, “se pegar a música sem o título, a sensação é de um trabalhador normal, de uma pessoa que exerce seu ofício diário e que tá cansado de exercer. Isso aqui é o brevíário de um cara que malha todo dia, pratica o exercício de trabalhar todo dia sem prazer [...] O lado prazeroso do trabalho foi abandonado aqui. Isso aqui é uma espécie até de lamento... uma confissão”. Ele reafirmou que tem a sensação que a primeira versão traz um trabalhador de alta chefia e que a segunda é o retrato de um trabalhador intermediário, mais próximo de um operário. Para terminar, divagou: “na música o poeta faz a poesia de forma diferente, associada com o som que ela pode produzir”.

b) Entrevista com Dona de Casa

“Música, pra mim é tudo! Eu adoro!”, disse a Dona de Casa, que sempre cantarola alguma canção, inclusive religiosa. Sobre trabalho, disse que “dona de casa não tem trabalho, não tem começo nem fim, é todo dia e não tem reconhecimento [...] as atividades são tantas que nem dá tempo de prestar atenção no que está acontecendo”. Por isso, ao mesmo tempo em que se reconhece na canção *Capitão de Indústria*, acha que, no seu caso, vida e trabalho são uma coisa só, não tem como fugir e não importa se ela está cansada ou não.

Para ela, as duas versões têm o mesmo significado, abordam essa vontade de fugir da vida e parecem mais com funcionários de empresas, que tem hora para tudo e não gostam de trabalhar porque são empregados: “Já viu empregado gostar de patrão? Todo dia ele acorda e já pergunta pra Deus: porque sou empregado e não sou dono? Assim, só pode querer fugir mesmo”. Ao ouvir as músicas, associou a diferença de ritmos às épocas de suas gravações e achou que isso influencia em como as pessoas percebem o que o cantor está cantando.

A sua observação principal ficou por conta da centralização das questões culturais no país, reclamando que peças de teatro e shows, principalmente musicais, praticamente não chegam nem em capitais fora do eixo Rio-São Paulo. Ela morou 20 anos em Brasília, atualmente reside em Pernambuco e disse que só tem oportunidade de assistir espetáculos quando viaja com o marido para o sudeste. Mas faz uma ressalva: agora é mais fácil ter acesso às músicas que estão tocando em todo o país, pois “antigamente quem não morava no Rio não conhecia as coisas, o samba do morro, então, não chegava a outros lugares”.

c) Entrevista com Professor Analista de Sistemas

Para o Professor, qualquer som pode ser música, dependendo se é agradável aos ouvidos ou não e dependendo da hora. A música, propriamente dita, tem seu momento certo, mesmo sendo maravilhosa, “se você não estiver no momento de escutar *aquela* música, você já começa a achar que não é boa música”.

Na letra da primeira versão, ele percebeu a insatisfação do personagem com o jeito que ele vive, porque trabalha muito e não tem tempo: “o cara só fala do trabalho, ele sofre muito por causa disso e não vê nenhuma esperança”. A sensação do Professor é que a versão de 96 fala muito mais de aproveitar o tempo livre. Enquanto na primeira o trabalhador se lamenta, na segunda ele tem esperança: “por mais que ele não consiga ver o que ele está tentando ver além da fumaça [...] ele está vendo que existe um lugar melhor... porque esse outro [o da versão de 72] quase se matou”. Depois de ouvir a música, essa percepção se intensificou: o personagem estava muito mal, em depressão, “é só trabalho, trabalho, uma coisa taxativa”. Mas, assim que começou a tocar a segunda versão, ele identificou “uma outra coisa, outra vida, outro trabalho” em função “da leveza da música, do ritmo interessante, da música mais alto astral... ele está com muito trabalho, mas não vai se matar...”. Um ponto importante ressaltado pelo entrevistado é que, apesar da versão de 96 abordar o mesmo assunto de trabalho, foi passada uma esperança de que existe um outro lado, apesar do personagem às vezes falar que não consegue. Isso ele atribuiu ao ritmo dançante, aos instrumentos utilizados e à ênfase no jeito do intérprete cantar, na acentuação dada aos versos

o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas. Assim, para ele, não é só a letra que é mais leve, mas a própria melodia completa essa mensagem.

Quando perguntamos o que é trabalho, rindo respondeu: “é mais como a segunda música, do *Paralamas*. Se fosse como a de 72, eu já tinha desistido há muito tempo, ali o cara tá mal”. O Professor gosta do que faz, busca o retorno financeiro de seu trabalho para que possa ter seu lazer, viver outros aspectos de sua vida e “ter a vida que gostaria de ter”, assim, “o trabalho é um caminho para se alcançar alguma coisa, não é o fim”.

d) Entrevista com assistente administrativa

A assistente administrativa gosta muito de música e diz que o que a faz gostar da canção é a letra: tem que ter uma letra boa, que fale da vida e de amor. Mas não nega que, como boa passista, uma música com “uma boa batida é irresistível”. Ao ler a letra das duas versões de *Capitão de Indústria*, não percebeu diferença entre elas, entendendo que retratam o cotidiano de alguém sem tempo para fazer muita coisa ou para ver as coisas boas da vida. Ao ouvir a versão de 72, imaginou alguém que acorda muito cedo, vai para o trabalho, sai tarde, tem algum outro afazer, vai tarde para casa e não tem tempo para outras coisas. Somente percebeu diferença entre as duas versões depois de ouvir a segunda. Ela disse que a primeira é triste, melancólica e que só dá para pensar numa vida triste, enquanto a versão do *Paralamas* dá para dançar, é muito gostosa e descreve uma pessoa que “está numa boa, ele acorda pra trabalhar, mas tá feliz, ele está indo trabalhar [...] não tem tempo de ter, mas parece que ele tá fazendo uma coisa mais interessante. Enquanto milhões de pessoas não têm emprego, ele tem.” Ela disse que isso foi passado pela mudança do ritmo.

A assistente administrativa associou a realidade do personagem à sua realidade. Atualmente ela gosta de trabalhar, mas disse que já trabalhou em lugares que realmente não gostava e que “era um parto, muito difícil”. Ela acha bom trabalhar “no lugar onde as pessoas gostem de você, te dêem bom dia, onde tenha afeto” e disse que “quando você faz o que gosta é muito gratificante”. Quando perguntamos o que espera do trabalho, ela hesitou, mas disse que o importante é ser reconhecida pelo trabalho que faz: “eu já trabalhei ganhando tão pouquinho. Trabalhar, para mim, é o prazer de estar no meio de pessoas que gostam de mim [...] e que reconhecem o meu trabalho, assim, pra mim é super gratificante.”

e) Entrevista com jovens estudantes: rapaz 18 e moça de 20 anos

O estudante de final do ensino médio acha que o trabalho é um meio de sustento: “hoje em dia tem que ter trabalho para comer, sustentar família e até dar dignidade”. Para ele,

“o estudo é uma preparação para o trabalho. Base. Se não estudar, não trabalha”. O estudante espera poder trabalhar em algo que lhe dê prazer e acredita que quando *hobby* e trabalho se misturam, como no caso dos autores das canções, tudo fica mais fácil e a capacidade de execução mais do que dobra devido ao prazer.

A estudante universitária, por sua vez, disse que o trabalho deve ser uma satisfação pessoal e que pretende exercer uma função que lhe faça bem, “mas que possa fazer bem para os outros também, que não seja só pra que eu ganhe dinheiro”. E fez uma correlação da fase de estudante com a de trabalho ao considerar que o estudo, sem excessos, faz bem, mas que a obrigação, assim como imagina que deva ser no trabalho, é muito ruim.

Ao ler as letras, o rapaz achou que só mudava “a ordem de algumas coisas”, enquanto a moça logo percebeu a falta de *Capitão de Indústria, qual e mal*, mas achou que não comprometeu a ideia geral da música. Embora tenha dito que não entendeu porque o compositor mudou “essas palavrinhas”, repensou e afirmou: “acho que é porque primeiro a indústria era o principal mesmo e hoje em dia não é mais, o trabalho de forma geral já não é mais pesado, não cabe mais o nome Capitão de Indústria”. Ela achou o conteúdo repetitivo, com os autores falando “do mesmo jeitinho uma estrofe, outra estrofe, outra estrofe, parece assim, tum-tum, não sei explicar, uma coisa que não para. [...] Você pode começar de qualquer ponto, sabe, não tem princípio nem fim, sei lá. Eu fui lendo e fui me perdendo no meio da música [...] Pode ler em qualquer ordem que vai funcionar o que ele quer dizer. No fundo, que dizer que ele está f...” Para ela, o “eu lírico está esgotado, ele se colocou numa armadilha, vou trabalhar e agora estou perdido, porque não posso mais parar de trabalhar”.

Para o jovem, o personagem “está cansado de tanto trabalho, ele quer mudar. Parece que ele é dono de alguma coisa, Capitão de Indústria, nome honroso, pomposo... Importante ele é”. Quando, provocando, contra argumentei que se ele fosse importante mesmo não estaria trabalhando assim, prontamente ele exclamou: “É ruim, hein! Quem mais trabalha é o cara que é o dono. Ele tem que fazer o negócio funcionar. Ele comanda tudo”.

Quando os dois ouvem as músicas, confirmam que a mensagem permaneceu a mesma, mas destacaram aspectos rítmicos que se interligam com o conteúdo. Ele disse que a versão de 72 começa mais lenta, dando a impressão que o autor já está cansado desde o começo e, mesmo assim, vai acelerando: “ele começa mais tranquilo, começa no comando, mas depois ele acelera, ele fica sem tempo pra essas coisas. Fica preso”. Por outro lado, na versão de 96, a jovem percebeu a mesma mensagem identificada na letra, porém já começou de forma acelerada e repetitiva: “A música inteira é tananá, tananá, tananá, tananá, o tempo

inteiro, não para, não para. Eu acho que tem a ver com isso, ele já está no ritmo [acelerado de trabalho] desde o início.”

A estudante disse que “música é uma coisa com letra, som e ritmo, ou mesmo sem letra”, mas acima de tudo, é uma forma de se expressar e faz bem para alma. E completou:

Não me interessa o que ele [o autor] quis dizer, o que eu entendo é que mexe comigo. O que ele quis dizer não é o mais importante, importa como soou para mim. Ele não escreveu para mim. Ponto. Logo, o que importa é o que o meu contexto de mundo, a minha experiência, vai interpretar daquilo que ele quis passar, o que às vezes quer dizer muito mais do que ele quis dizer. Isso proporciona uma maior variedade de interpretações, ele [o compositor] abre um leque para você (Estudante universitária).

f) Entrevista com estudantes, menina e menino com 12 e 13 anos

A entrevista com dois estudantes do ensino fundamental II também foi feita em conjunto. Ambos disseram gostar muito de música e a jovem de 12 anos apresentou uma definição ampla: “Ao mesmo tempo [em] que é só um ritmo, é um jeito de expressar, é uma conexão com outras pessoas, é uma coisa empolgante, é legal. Às vezes, quando você está triste, você para pra ouvir uma música. Se for triste você fica mais triste, se for feliz, você anima. Música é pra festa, música é para te lembrar de pessoas”. O menino entrevistado disse que música é um divertimento, “é escrita através do sentimento do autor e [...] muitas vezes a gente se identifica com a música”.

Os dois estudantes entenderam que nas duas letras “ele” só vivia para trabalhar e não via o mundo além do trabalho. O jovem comentou que, mesmo “tendo um grande nível, ele não tinha nada, além de trabalhar. Então ele era alto nível numa ponta, mas também não [o] era em outra”. A menina entendeu que o foco da vida dele virou trabalho e que, por ter uma função importante, o Capitão de Indústria “não pensa em outras coisas que não honrar o nome dele, trabalhar sempre e esquece todas as outras coisas boas da vida. A partir do momento que ele já sabe que tem esse cargo, ele esquece, ele já não sabe mais do amor”. Ela achou que na primeira versão o trabalhador falou da sua função e pensou em fugir e desistir, mas que na segunda ele só reclamou e não mencionou o seu cargo. Para ela, capitão de indústria é como um gerente e fez uma analogia com a sua realidade escolar: “é como se o capitão de indústria comandasse, gerenciasse, coordenasse, tipo o diretor de uma escola, mas só que no caso, [é] da indústria”.

Ouvir a canção não mudou o significado para esses dois jovens, mas acrescentou outras informações. Na primeira versão, a menina achou que o canto é meio desanimado, como se estivesse em uma rotina, “mas na hora que ele começa a falar eu acordo pra trabalhar, a partir da quinta estrofe, é como se ele lembrasse aquela história do trabalho, de

que ele vai sempre trabalhar, lembrasse de como que é o ritmo, como ele vai e já anima, já começa a cantar a música feliz, eu acho que é isso sabe, como se conformasse um pouco mais. A mesma coisa [de] ir pra escola, sabe, todo mundo pensa assim, aahhh, escola, mas na hora que chega lá já anima, é outra coisa, é outra referência que tem”. Na segunda versão, ela acha que ele já começou cantando como se estivesse conformado, “falando com um ritmo maior, você vê o sofrimento, assim, você vê aquele desespero na voz, mas ao mesmo tempo você entende que ele já está passando por isso há tanto tempo que já não é tão perturbador”.

O menino estudante achou que a maior diferença nas versões foi a voz do cantor, pois cada um cantou de uma forma “o que ele achou no interior da letra” na hora que cantava. Para ele, o primeiro expressou que estava mais conformado e chateado do que o segundo.

A menina estudante trouxe outro elemento para a análise: “eu não sei se foi por causa da época, [...] pelo fato de 1970 ter uma rotina muito diferente do trabalho, ter um modo muito diferente de interpretar essa história do trabalho, claro a interpretação do cantor também muda muito”. Em 1970 “ele queria meio que inovar um pouco, queria meio que mudar um pouco aquela coisa. [...] Em 1996, é como se ele já tivesse mudado o trabalho dele, como se ele achasse que o trabalho dele já era outra coisa, [como se] tivesse adicionado um tempero, uma coisa assim mais ‘animante’”.

Sobre o que pensam do trabalho, o jovem diz que é “escolher algo e você se focar naquilo, se esforçar ao máximo naquilo para fazer o seu melhor”. Para ele, estudar é se preparar para o trabalho, aprender o necessário para usar no seu trabalho, independentemente da sua carreira, é ter uma visão geral para decidir em que você vai se focar. A jovem estudante, por sua vez, disse que “de um modo, entre aspas, bem primitivo da situação, é sair todo dia pra casa, fazer alguma coisa e voltar no fim do dia”. Deve ser uma coisa na qual a pessoa se especializa, que quer fazer para seguir uma carreira, mesmo que seja “só um modo de ganhar dinheiro”. Para ela, estudar é se focar em algo mais, “aprender algumas coisas a mais pra poder aumentar as suas percepções, suas conexões, seus horizontes. Acho que não pode ser só uma preparação para o trabalho [...] é uma fonte de saber”.

g) Entrevista com Analista administrativo, servidor público

Ao contrário dos entrevistados anteriores, este não gosta de música e somente as escuta quando está na presença de outras pessoas que estejam ouvindo músicas.

Na leitura da letra da primeira canção, ele entendeu que quem escreveu estava “de saco cheio da vidinha que leva”, sendo a vida de um trabalhador comum de cerca de cinquenta anos, desanimado e que “descobriu que o trabalho não leva ninguém a lugar

nenhum”. Na segunda versão, ele percebe a mesma coisa, porém de forma menos contundente, “o cara ali parece que está menos deprimido”. Ao ouvir as músicas, sua reação foi dizer que o que estava representado na letra não era verdade, estava contraditório, pois o ritmo “é alegrinho demais para tratar do desânimo [...] nenhuma das duas músicas está de acordo com a insatisfação e com o estado das coisas” que são retratadas. Para ele, o *Capitão de Indústria* é um capataz que é espoliado e que corrobora com a espoliação alheia. O trabalhador apresentado na canção “não vê o fruto do seu próprio trabalho, o fruto é colhido por outro”.

Essa também é a visão que esse entrevistado tem sobre o trabalho: é “o *tripalium*, a tortura, a espoliação da vida”. Ele não espera nada do trabalho e só o faz “porque a ordem capitalista exige”. Ele explica que quando se trabalha para o outro, dentro do sistema de espoliação capitalista, o trabalho não faz sentido algum, é só um agente espoliador, pois “o homem só se humaniza por meio do trabalho quando ele se apropria do que faz”.

5.6.1 Análises das entrevistas com os representantes da comunidade interpretativa e relação com análises anteriores.

As entrevistas realizadas com representantes da comunidade interpretativa geraram dados que possibilitaram a conexão com a teoria e com aspectos identificados nas análises macro e micro das 325 canções do *corpus*. Além disso, também levantou outros aspectos interessantes não suscitados por aquelas análises. A seleção dos entrevistados se configurou representativa pela diversidade de opiniões, gostos e características pessoais.

A música tem importância e sentidos diferentes para os entrevistados: desde um extremo no qual o participante não a escuta, não a vivencia deliberadamente e para quem a música não faz parte do dia a dia, até o outro extremo de pessoas que disseram que não vivem sem música. Nesse intervalo, encontram-se indivíduos que, em diferentes intensidades, gostam de música, cantam, dançam, têm costume de participar de espetáculos musicais e entendem que a música pode expressar sentimentos, intensificar momentos e aproximar pessoas. Para alguns, a música pode interferir no estado de ânimo, é uma forma de se expressar e de lembrar-se de pessoas e fatos. Um entrevistado disse que qualquer som pode ser música, o que nos remeteu à conexão que Van Leuween (1999) faz de ouvir a cidade como se fosse música.

Os entrevistados atribuem diferentes significados para o trabalho, tal qual nas categorizações por tópicos: ocupação, ganhar dinheiro, realização pessoal, reconhecimento e

status social, espoliação, sofrimento e a diversidade do trabalho como prazer e como obrigação, gostando ou odiando-o, valorizando-o ou não.

Durante as entrevistas foram feitas declarações que remeteram a constatações similares às verificadas na análise das letras pelos tópicos de codificação da metodologia da ACD de Fairclough (2001a) e pelo *WordSmith Tools* (SCOTT, 2010): antagonismo patrão/empregado; vínculo de empregado e desempregado; contexto dos dois diferentes momentos de gravação das versões; visão da mulher como doméstica (apesar de não haver referência na letra sobre este tema); o racismo associado ao samba e ao negro; lamento pelo excesso de trabalho e rejeição a este; valores capitalistas de produção; mobilidade social pelo trabalho e desejo de parar de trabalhar. Espontaneamente não foram mencionados os temas: malandro/vagabundo; universo masculinizado do trabalho, trabalho infantil, urbano e rural, o que pode ser justificado pelo fato da canção em questão não remeter diretamente a tais temas. Foi mencionada, ainda, a desigualdade da disseminação musical pelo país, com a centralização das atividades culturais que ficam mais restritas aos grandes centros urbanos, em contraposição as facilidades atuais de divulgação proporcionadas pelos avanços tecnológicos, questões tratadas por Castro (2007) e Amaral (2010) e também mencionada por Herbert Vianna durante sua entrevista.

A canção *Capitão de Indústria* é uma letra com um estilo direto e objetivo, o que proporcionou que a essência da mensagem principal tenha sido captada por todos os entrevistados. Mesmo assim deu margem para visões pessoais com alguns elementos que não foram pensados originalmente pelos autores, inclusive com a criação de imagens mentais do personagem relacionando-o a pessoas que conheciam. Nas interpretações feitas pelos entrevistados, e pelos próprios autores, lembramos da explicação de Van Leuween (1999) acerca da capacidade individual de interpretar, oriunda do contexto de cada um: alguns o fazem de forma mais burocrática e outros se utilizam de recursos de interpretação e de conexões intertextuais para criarem novas alternativas e entendimentos.

A dicotomia do ter e do ser – presente na proposta original da novela e no *briefing* da canção – foi apreendida pelos entrevistados. Os jovens de 12 e 13 anos, por exemplo, expressaram esse dilema ao dizer que o *Capitão de Indústria* era de alto nível numa ponta, mas não o era em outra, e que pelo foco do personagem estar no trabalho, ele não pensava em outras coisas boas da vida. A preocupação dos compositores em criar algo que transmitisse tal mensagem mesmo nos casos em que o público não soubesse do personagem de *Selva de Pedra* surtiu efeito. Dentre os entrevistados alguns não a conheciam e entenderam a essência

da letra. Mesmo no lançamento da segunda versão, quando não havia o reforço da telenovela, o público deu retorno para os autores de que a mensagem da canção havia sido captada.

Por outro lado, a partir das declarações dos autores e do público confirmamos que muitas vezes o compositor tem intenção de colocar determinada informação na música (seja verbal ou não verbalmente), mas pode ou não conseguir tal intento. Marcos Valle declarou que queria criticar quem quer ganhar tanto dinheiro que não sabe o porque de estar trabalhando – isso foi passado em parte – e o desnível de quem, assim, fica tão poderoso que esquece dos demais que estão em outras condições – o que não ficou claro nem para os ouvintes nem nas análises que fizemos da letra.

O personagem *Capitão de Indústria* foi percebido como o gerente, o diretor de uma escola (para os estudantes); o dono do negócio, uma figura meio fria que lidera um processo de produção; um funcionário de alto nível; o patrão; um capataz ou mesmo como uma forma irônica de se posicionar.

Os entrevistados identificaram poucas diferenças ao compararem as duas letras apenas impressas (sem o áudio), achando que houve principalmente alteração da ordem dos versos. Dois participantes não tinham percebido mudança alguma e somente depois de ouvirem as canções é que passaram a identificar características diferentes, que levaram a outras interpretações do mesmo texto que antes disseram ser iguais. Esses dois pediram, inclusive, para acompanhar a música pelas letras impressas a fim de relê-las e compará-las novamente. Os demais entrevistados notaram algumas divergências ao ler letras impressas e ouvir a canção mudou mais um pouco o significado, acrescentando informações que ampliaram as sensações, gerando novos entendimentos. O estímulo multimodal (leitura da letra e audição da canção) ampliou os recursos para o entendimento da mensagem, possibilitou a percepção de novas informações e gerou conexões que geraram novas interpretações.

O produtor, por exemplo, na primeira versão teve a sensação que o trabalhador retratado fazia parte de uma alta chefia, mas que era um trabalhador intermediário na segunda, mais próximo de um operário. Isso tem estreita relação com as condições de composição, a orquestração, o ritmo, a voz do cantor e o que os autores quiseram passar quando elaboraram a canção. Paulo Sérgio tinha em mente realmente o líder do estaleiro da novela *Selva de Pedra*, atendendo os requisitos da Rede Globo para esta canção, mas também colocou na letra as suas angústias referentes ao momento sobrecarregado de trabalho que estava vivendo. Herbert Vianna também quis passar o que estava sentindo na época, seus questionamentos sobre o trabalho e a falta de tempo devido ao excesso de atividades profissionais, mas ele teve

a liberdade de colocar apenas sob o seu ponto de vista, desvencilhando-se da imagem de comando pertinente ao personagem da novela.

Dentre os fatores que alteraram a percepção da canção estão o ritmo (mencionado por todos), a entonação, a voz e seu timbre a orquestração e o contexto da composição. Quando foram informados sobre as datas de gravação das versões, quatro entrevistados também atribuíram algumas características das músicas à diferença de época. Eles correlacionaram o próprio ritmo da canção e a forma de cantar à rotina diferente, ao ritmo e ao tipo mais comum de trabalho em 1972 e em 96. É como se uma coisa se espelhasse em outra – é o discurso constituindo a realidade social e por ela constituído.

O ritmo pode, então, tanto reforçar determinada mensagem, quanto destituí-la de significado – mas isso também depende da percepção de cada um. Nesse caso, para a estudante, a repetição dos versos da letra foi intensificada e reforçada pelo ritmo da música, o que foi associado ao ritmo crescente do trabalho. Para outro entrevistado, o ritmo estava em desacordo com a carga semântica da letra, contradizendo-a. Outros acharam que o ritmo reforçava a ideia de aumento da tensão, pressão e cansaço pelo trabalho, por começar mais tranquila e depois acelerar.

Embora não soubesse dizer a partir de quais elementos tirava esta impressão, o professor captou um detalhe que identificamos pela análise da metafunção textual da GSF. Segundo ele, na primeira versão, o trabalhador se lamentou mais e na segunda ele tinha esperança. Na avaliação pelas frases melódicas, o tema se concentrou mais vezes em *livre* – o que pode ter gerado essa percepção do professor.

Todas essas assertivas reforçam que letra e melodia juntas podem intensificar o impacto ou o sentido de uma música, conforme defendido por Van Leeuwen (1999), Tatit (2004), Perrone (1988) e Bastos (1996) e enriqueceram nossa pesquisa, embora esse não fosse o foco específico de análise. A letra, sem dúvida, assumiu papel importante, mas os demais elementos musicais tornaram-se fundamentais. Os comentários sobre a voz e a expressão do cantor ressaltaram a importância do intérprete (por exemplo, cada um cantou de uma forma “o que achou no interior da letra”). Isso corroborou tanto o que Paulo Sérgio Valle disse sobre peculiaridades dos cantores quanto as afirmativas de Tavares (2010, p. 21), de que quem faz uma letra deve considerar os efeitos não verbais de quando ela é cantada (“o letrista tem pouco ou nenhum controle sobre a forma final da canção quando gravada ou interpretada ao vivo”). A entonação e a ênfase em determinados itens lexicais chamaram atenção para certos aspectos da canção, como foi mencionado pelo professor analista em relação a *o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas* ou pelo produtor em relação a *Capitão de Indústria*.

Além disso, sobre essa diferença entre as versões, o ritmo e a voz suscitaram outras percepções. Se em 72 a música começa mais tranquila e depois acelera – o que um dos entrevistados interpretou como o Capitão de Indústria estando no comando e depois ficando sem tempo – em 96 ele já começa no ritmo acelerado de música e de trabalho. Isso também foi associado à diferença de ritmos da própria vida e à falta de tempo. Correlacionamos, então, a afirmativa de Foucault (2003): é o poder institucionalizado que busca extrair dos corpos tempo e trabalho. Também podemos remeter ao tempo do trabalho regulando as demais dimensões da vida, segundo Tonelli (2006), ou ainda ao fato do tempo ter se tornado mercadoria escassa, um valor humano ligado à aceleração e à acumulação (HASSARD, 2001).

O princípio entoativo configurou-se realmente importante na análise dessas duas versões. No referencial teórico, destacamos a explicação de Tatit (1997) que “se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo da melodia” produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto”. Um dos entrevistados mencionou que a forma de cantar do intérprete da primeira versão, Djalmá Dias, dava a impressão que ele “estava quase morrendo”, principalmente no começo da música. Isso reforça a tese de Perrone (1988) de que a apreciação integral da canção tem de ser feita também em dimensões auditivas, na interrelação dos signos verbais e acústicos. Mais do que isso, reforça a constatação de Halliday (2004) de que o conceito de entonação realmente faz uma grande diferença na construção do sentido, organizando a fala em uma sequência de unidades de informação ao gerenciar o fluxo do discurso.

Nessa pesquisa, verificamos que extraímos diversas informações nas análises que, com certeza, não foram intencionalmente inseridas nas músicas. Talvez pudéssemos dizer que não foram conscientemente pensadas pelos autores, mas foram inseridas intuitivamente. Nas entrevistas, os autores deram essa indicação, dizendo que no processo criativo às vezes a melodia ou a letra simplesmente vem, mas que às vezes é provocada, “arrancada”. Sobre isso, o músico que deu suporte técnico às nossas análises fez um comentário que sintetiza bem tal ideia. Quando perguntamos se ele achava que intencionalmente o autor havia colocado determinados elementos na música, respondeu: “Eu não penso se uso acorde maior ou menor para indicar abertura e força ou fechamento e melancolia. Eu faço. Às vezes eu penso, às vezes eu constato. Depois é que vejo como isso é arquetípico na vida da gente”.

Essa amplitude de expressão pelos autores e intérpretes e de entendimentos pelo público receptor foi precisamente definida pela estudante universitária ao comentar que não interessava o que o autor quis dizer, mas como ela entendeu, pois, como não havia sido escrito para ela – e mesmo se tivesse sido - o contexto de mundo dela interpreta, às vezes, muito mais

do que originalmente o compositor quis dizer: “isso proporciona uma maior variedade de interpretações, o compositor abre um leque para você”.

Verificamos, ainda, que as pessoas têm a tendência de interpretar um texto associando a situações próprias, vividas ou imaginadas – o que remete novamente a Kress e Van Leeuwen (2006) no que tange a representação e a interpretação dos signos a partir do interesse específico de cada um no objeto, sendo esse interesse (motivação) o critério de seleção da percepção de determinado objeto. Assim, tanto a capacidade e a habilidade de elaboração quanto as de interpretação são oriundas da história psicológica, social e cultural de autor e receptor. Alguns o fazem de forma mais burocrática e outros não se prendem tanto ao contexto e se utilizam de recursos de interpretação e de conexões intertextuais para criarem suas próprias e novas interpretações e conexões, conforme explicado por Van Leeuwen (1999). Isso ficou claro na explicação da letra que os entrevistados fizeram, cada qual associando esse mesmo texto a diferentes elementos que variavam de acordo com seus contextos individuais. Mas a expressão dessa conexão também não é necessariamente intencional, por vezes é feita de forma natural, sem que o entrevistado perceba que está fazendo essa associação do texto com a sua realidade. Exemplo claro disso foi a assistente administrativa. Ela “leu” na letra que o personagem tinha a mesma rotina que ela: acorda muito cedo, vai para o trabalho, sai tarde, tem outro afazer (que no caso dela é a faculdade), vai tarde para casa e não tem tempo para outras coisas. Mas ela não tem a consciência desse discurso, isso foi identificado pela pesquisadora. O servidor público que não gosta do que faz teve uma percepção radicalizada da letra no sentido da espoliação do trabalho, dentro da visão marxista do capitalismo relatada por Braverman (1977). Entretanto, ele o fez consciente dessa associação.

Finalmente, confirmamos, realmente, que a música representa a prática social, externando-a novamente, já que “encena, em dinâmico estado de catarse multicultural, nossos desafios, nossas carências e nossos desejos” (MORAES, 2000, p. 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ASSIM NA MÚSICA COMO NA VIDA



Linha linha de montagem

A cor a coragem

Cora coração

Abecê abecedário

Ópera operário

Pé no pé no chão

Eu não sei bem o que seja

Mas sei que seja o que será

O que será que será que se veja

Vai passar por lá

Pensa pensa pensamento

Tem sustém sustento [...]

(*Linha de Montagem*, Novelli e Chico Buarque, 1980)

Diante de um *corpus* tão amplo, a opção, para começar, foi montar uma linha de montagem, com a cor da coragem, para poder mapear tanta informação. Abecê abecedário: põe em ordem alfabética para ordenar o que se tem; põe em ordem cronológica para checar a distribuição das composições ao longo do tempo. Operário da pesquisa põe o pé no chão para entender o que se tem em mãos – *não sei bem o que seja, mas sei que seja o que será*. O que quer que tenha sido visto, passou por um rígido crivo científico. Pensa, pensa, pensamento para sustentar as análises. Teve que ter sustento.

Este capítulo apresenta, então, considerações e conclusões a que chegamos nesta pesquisa. Não nos propusemos a debater a influência da canção na visão de mundo que os brasileiros têm, posto que é tema de inúmeros outros trabalhos. Optamos por fazer um mapeamento das canções que nos possibilitassem analisar a representação do trabalho e do trabalhador em discursos de letras de músicas brasileiras pela Análise Crítica do Discurso, fazendo análises nos níveis semântico-discursivo, léxico-gramatical e do contexto, abrangendo a prática social e a prática discursiva. Utilizamos, para tal, a própria ACD, a GSF e a Avaliatividade.

Foi possível identificar nas práticas discursivas os fatores que influenciaram em sua produção, distribuição e consumo, as práticas sociais em várias instituições, o relacionamento destas com as relações de poder, os efeitos ideológicos e políticos do discurso, bem como elementos intertextuais e interdiscursivos. A diversidade de teorias e metodologias utilizada proporcionou diferentes inferências e maior amplitude de análises. Percebemos que elas se complementam e corroboram as análises umas das outras – validando resultados.

Ao longo da pesquisa alternamos momentos em que a importância do texto verbal sobrepunha-se ao binômio de melodia-texto e momentos em que a canção era o objeto de

análise, com suas características e possibilidades de instâncias interpretativas (na avaliação pela metafunção textual, por exemplo). Entretanto, esse distanciamento, como afirmou Moraes (2000) foi feito apenas com intenção analítica e com a clareza de que não causaria distorções nos resultados encontrados, pois ao longo do trabalho procuramos compreender não apenas a canção, mas parte da realidade em torno dela. Reconhecemos e reforçamos, no entanto, o inequívoco poder da letra na canção, conscientes de que a melodia assume uma linguagem não-verbal que pode gerar sensações e tocar a sensibilidade do ouvinte, mas que a letra, com sua característica verbal, traz a possibilidade de explicitar tais reações. Vale lembrar, por exemplo, que apesar de algumas canções trazerem belas melodias, nos festivais das décadas de 60 e 70, o que causou as maiores reações, algumas extremadas, foram as letras das canções.

A música popular no Brasil teve papel cultural importante como manifestação social e como elemento ideológico desde o seu início, visto ter sido utilizada como elemento de cooptação dos escravos pelos jesuítas e como manifestação de reconstrução da identidade e da resistência cultural negra durante a escravidão. Em boa parte, foram esses mesmos negros que determinaram as características da música que efetivamente se tornou popular ao longo do século XX.

Historicamente, a música popular teve diversos movimentos marginalizados socialmente, como no surgimento e disseminação inicial do samba ou, mais recentemente, com o *funk* ou o *rap*. Mas, pelo viés social, esses ritmos abriram mais espaço para a manifestação do pensamento popular, que, segundo Tinhorão (1998), compõe uma camada duplamente dominada – pela elite detentora do poder político e pelo dominador deste, que é o detentor do poder econômico, normalmente internacionalizado e ligado a modelos estéticos também importados. Tudo isso justifica e enriquece as análises e conclusões dessa pesquisa, que procura desvelar questões até então subjacentes às letras das canções.

Constatamos, com certa surpresa, que a presença da temática ligada ao trabalhador nas canções ainda é relativamente pequena, apesar de o trabalho assumir um papel extremamente relevante na sociedade do século XX e da primeira década do século XXI (período por nós estudado), tanto no que tange à parcela de tempo por ele demandada quanto às exigências que são feitas pelos seus representantes legais com níveis hierárquicos mais elevados. Embora não tenhamos como estimar a quantidade total de músicas populares brasileiras gravadas, podemos afirmar, com certeza, que o número de canções identificadas para o *corpus* em uma busca intensa e criteriosa corresponde, apenas, a uma ínfima parcela daquelas.

Detectamos que o tema da maioria das canções está relacionado de alguma forma a questões afetivas e de relacionamentos interpessoais. Quanto ao discurso das letras de canções mais recentes, há um empobrecimento do conteúdo crítico, a supervalorização dos relacionamentos afetivos, a banalização da sexualidade e a exploração exacerbada de apelos sensuais e sexuais. Deixamos, então, uma sugestão para uma investigação mais profunda: por que um fator que ocupa tanto tempo e que demanda tanta atenção na vida das pessoas gera relativamente poucas músicas com esses temas?

Focando no tema trabalho e trabalhador, percebemos que a história do trabalho, na maior parte das vezes, é ensinada a partir do ponto de vista dominante – do capital, da burguesia, do patrão. Entretanto, as composições musicais são criadas por autores que na maioria dos casos estão fora deste grupo, podendo trazer outros pontos de vista, que também não estão livres de certo investimento ideológico, mas que constatamos serem mais próximos da realidade da maioria da população.

A representação do trabalho nas canções selecionadas remete à sua configuração em diversos momentos históricos. A visão, em sua maioria, coaduna com a imagem deixada pela herança judaico-cristã no Ocidente, que é permeada pela herança greco-romana e que no Brasil ainda sofre influências indígenas e africanas: o trabalho como labuta penosa à qual o homem está condenado como punição pelo seu pecado, devendo ganhar o pão com o suor de seu rosto. Encontramos diversas canções com essa perspectiva. Nesse contexto, também em diferentes épocas, os escravos assemelhavam-se a animais domésticos ou instrumentos animados pertencentes a outro homem – o que também identificamos em algumas letras, nas quais o trabalho é mencionado como punição e o trabalhador se sente escravo da situação e de um patrão.

Embora de forma minoritária, algumas letras expressam a percepção positiva e promissora das atividades profissionais, sendo incentivado como forma de alcançar bens materiais, de ser honrado e respeitado socialmente. É a visão que surgiu com a Reforma Protestante na qual todos os capacitados para o trabalho deveriam exercê-lo por ser uma forma de servir a Deus, sendo o ócio antinatural e pernicioso. Por serem divinos, os frutos colhidos do trabalho deveriam ser reinvestidos para permiti-lo e estimulá-lo.

Também localizamos nas letras a visão de Weber, que associou a ética protestante ao espírito do capitalismo, a partir do que o trabalho se tornou um valor em si mesmo, e tanto o operário quanto o capitalista puritano passaram a viver em função de sua atividade para terem a sensação de tarefa cumprida. Nas análises, identificamos as

referências a tal modelo econômico, à hierarquia do patrão, à necessidade de resultados, à diferença de classes e à centralidade do trabalho.

Nas letras identificamos a subordinação estrutural do trabalho ao capital, conforme detalhada por Antunes (2003). Foram retratadas a separação e a alienação entre trabalhador e meio de produção, a imposição dessas condições ao trabalhador; a personificação do trabalho como um valor egoísta; e a personificação do operário com o trabalho que reduz a identidade desse sujeito às suas funções produtivas.

Essas diferentes visões se alternaram nas letras ao longo do período de gravação das canções, por vezes podendo ser correlacionadas a fatores específicos do contexto político e econômico de uma época, conforme detectado na etapa da macroanálise das 325 canções do *corpus*. Nessa fase fizemos análises do contexto social, econômico, político, de trabalho e da música ao longo de praticamente um século. Sem dúvida, conhecer detalhadamente o contexto de criação de uma obra faz muita diferença na leitura das canções. À medida que nos aprofundávamos no conhecimento do contexto da época e no contato com os autores, foi possível identificar mais aspectos importantes que influenciaram a criação das canções.

Na ACD, segundo Fairclough (2001a), o contexto afeta a interpretação do texto em maior ou menor grau de intensidade, variando com o tipo de discurso e pode ainda reduzir sua ambivalência. Mas, no caso específico das canções, pode ocorrer exatamente o contrário desse postulado, como na época de ditadura brasileira, na qual o contexto, ao invés de reduzir a ambivalência, proporcionava e estimulava leituras por vezes nem imaginadas pelos autores das canções.

Considerando o contexto, a análise das letras das canções por tópicos de codificação sugeridos metodologicamente por Fairclough (2001a) teve categorias definidas *a priori* inicialmente. Assim, identificamos que: o trabalho tem representação predominantemente negativa; está situado em oposição a coisas boas da vida; o universo do trabalho é eminentemente masculino; o mesmo ocorre no mercado da música, com a maioria dos compositores sendo homens; o *participante* é mais representado como empregado e é principalmente do gênero masculino; é constante a desqualificação da capacidade produtiva da mulher, reduzindo-a, na maioria das vezes, apenas à trabalhadora doméstica ou esposa/companheira; o desemprego também é mencionado associado ao desejo de encontrar um trabalho, mas resguardando uma parcela de indivíduos que optou por efetivamente não trabalhar e/ou viver na malandragem; o malandro adquire diferentes representações ao longo do tempo; o trabalho infantil foi mencionado; o trabalho é prioritariamente urbano; há

referências ao êxodo rural; a remuneração nunca é suficiente; e sonha-se em poder parar e/ou ganhar em loterias.

Mas o material analisado demonstrou-se tão rico que suscitou outras categorizações que foram definidas *a posteriori* e trouxeram as seguintes constatações: o lamento pelo excesso de trabalho; o dilema entre trabalhar e curtir a vida e amar; a reprodução do discurso hegemônico capitalista de produtividade; o antagonismo patrão/empregado; e poucas menções ao racismo.

Foi possível identificarmos diversos significados para o trabalho nas letras das canções: ser uma ocupação; buscar reconhecimento social; sentir-se útil e respeitado e ser uma forma de aumentar a autoestima, de crescimento pessoal e realização. Mas a principal motivação que serve de fixação do indivíduo ao trabalho foi apontada, sem dúvida, como obter remuneração financeira.

Quanto ao universo masculino e a masculinização do trabalho, levantamos a hipótese de essa representação dever-se à pequena presença das mulheres como compositoras nas canções pesquisadas – considerando, portanto, que as músicas com temas relacionados ao trabalho são feitas a partir de uma visão masculina de mundo. Logo, podemos inferir que o mercado de trabalho musical acompanha o movimento hegemônico masculino geral do trabalho. Então, também deixamos a sugestão para que outras pesquisas façam uma averiguação aprofundada do por que da manutenção do estereótipo feminino nas canções e da participação minoritária das mulheres nesse contexto musical.

O programa *WordSmith* foi um instrumento da linguística de *corpus* precioso nessa pesquisa. Através dele verificamos que: a maioria das canções tem um narrador-personagem; a narrativa centra-se na primeira pessoa, prevalecendo o registro de impressões, ações e relações do ponto de vista desse narrador; a noção de individualidade se sobrepõe a de coletividade; o trabalhador pensa e relata o momento presente, pensando pouco no futuro e se referindo menos ainda ao passado; e confirmou-se a supremacia masculina e o universo masculinizado do trabalho. A diversidade de ocupações é bem representada nas letras, reproduzindo a realidade social; *Deus* é muito invocado; tempo e dinheiro adquirem igual importância no discurso e os bens mais citados são casa e carro.

Ainda com o *WordSmith*, identificamos os processos mais utilizados nas letras do *corpus*. Tomamos como base a análise da transitividade da GSF e constatamos que a experiência codificada indica que o indivíduo se importa mais com o que ele é, com o que ele representa e como ele se relaciona ou pertence a determinado grupo. O *participante*

representado considera mais essa noção de pertencimento, deixando para segundo plano a atividade do pensar, executando mecanicamente tarefas indicadas por terceiros.

Na segunda etapa da pesquisa, a microanálise, utilizamos duas versões da canção *Capitão de Indústria* para identificarmos alguns aspectos culturais manifestados no texto, padrões de escolhas e significados delas decorrentes. A canção se revelou especialmente representativa do *corpus* completo, pois tem características que remeteram aos resultados majoritários da macroanálise e reproduziu parte das constatações do todo.

A composição e a gravação originais foram feitas em 1972, em um momento da sociedade brasileira marcado pela ditadura militar, fortalecimento do capitalismo moderno, com industrialização acelerada e estímulo ao desenvolvimento principalmente do setor de infraestrutura. A canção retrata a situação desse trabalhador, que por um lado se assemelha efetivamente ao comandante/capitão de uma indústria, mas que por outro sugere o trabalhador anônimo dentro da engrenagem industrial. A adaptação para regravação em 1996 manteve as características essenciais da mensagem, mas, de certa forma, retratou a situação de forma menos contundente, em uma época também mais amena, de estabilidade e quase estagnação econômica de um Brasil com uma democracia consolidada. As duas versões da canção traduzem poeticamente o dilema da falta de tempo da sociedade contemporânea, tanto na esfera pessoal quanto na de trabalho. Lembrando que o tempo foi convertido em mercadoria escassa do processo de produção, não podendo ser desperdiçado.

Pela GSF não houve diferença significativa entre as versões quando utilizamos a metafunção interpessoal. Em ambas identificamos um tipo de construção que remete à rotina através de ações contínuas e repetitivas, também centradas no tempo presente, utilizando média modalização, revelando uma relação objetiva do produtor do discurso com seu objeto. Pela metafunção experiencial o *participante* é retratado principalmente em um estado de reflexão, desejando outra realidade, sendo que na versão de 1972 a letra é um pouco mais direta e incisiva, enquanto na de 1976 a crítica é mais modalizada.

Um dos resultados relevantes e inéditos desta pesquisa refere-se à análise através da metafunção textual. Foram feitas duas análises de cada versão da letra de *Capitão de Indústria*, uma considerando a divisão dos versos pela gramática tradicional e outra considerando a gramática musical. A comparação entre esses quatro estudos da letra indicou que este tipo de *corpus* – gênero letras de canções da música brasileira – demanda um tratamento diferenciado, para o qual sugerimos sua divisão em frases melódicas e não em orações da gramática tradicional. Esta nova proposta aproxima o resultado da análise (tema e

rema na metafunção textual) da percepção do ouvinte da canção, apontando uma constatação mais realista.

Pelo sistema de avaliatividade, verificamos que as sensações na letra da canção correspondem a um estado mental negativo em curso, intenso, relacionado à infelicidade e de reação ao estilo de vida do *participante* retratado. Os julgamentos emitidos relacionam-se ao comportamento social e à forma de percepção negativa das coisas. Há um pouco mais de dúvidas e antagonismos na primeira versão, com uma narrativa pessoal mais objetiva do que subjetiva.

A GSF e o Sistema de Avaliatividade permitiram leituras que equivalem à intenção dos autores quando da composição das letras e revelaram alguns aspectos não explicitados por eles. A segunda versão da canção pode não ter mudado a mensagem principal da letra, mas alterou o resultado da análise por estes dois métodos. Logo, houve modificação nos significados produzidos por causa de alterações das escolhas no momento de composição e de adaptação da música.

Conforme sugestão de Fairclough (2001a), a ampliação do *corpus* foi feita por meio de entrevistas com pessoas envolvidas como participantes com o objeto de pesquisa – nesse caso, a canção cuja letra tinha sido analisada em seus aspectos semântico-discursivos e léxico-gramaticais. Optamos por entrevistar representantes dos produtores do discurso (autor de melodia, da letra e da adaptação da segunda versão) e representantes do público ouvinte para investigarmos a consciência deles sobre o investimento ideológico de sua convenção discursiva particular. Isso possibilitou ter uma amostra das formas reais pelas quais as pessoas lidam com a problematização das práticas, o que Fairclough (2001a) chamou de ponto crítico.

A composição de uma letra, segundo os três autores entrevistados, pode ser feita de diferentes formas: como uma explosão de emoção; intuitivamente; de uma única vez ou ao longo de tempos variáveis; retratando uma história real ou não; racionalmente, buscando palavras como quem constrói um quebra-cabeça; ou orientando-se pela sonoridade delas. No processo criativo da maioria de suas composições, eles partem primeiramente da melodia para depois criar ou encaixar as letras nas canções, que podem sofrer algumas modificações para se ajustar à melodia, atentando para a sonoridade das palavras nas letras das canções – o que não é uma preocupação de todos os compositores.

Constatamos, também, que o conhecimento e a sintonia entre autores de letra e de música facilitam a criação conjunta e otimizam o resultado. Pode acontecer, inclusive, que pela afinidade entre parceiros, o letrista “materialize” em palavras na letra da canção o que o

músico imaginou ou sentiu ao compor a melodia. No caso dos irmãos Marcos e Paulo Valle, segundo eles, isso acontece com muita frequência.

Na outra ponta do processo comunicativo, o grau de familiaridade do leitor ou ouvinte com o assunto da canção e como ele a entende, captando ou não a intenção inicial do autor, também influencia diretamente em como os termos relativos ao trabalho são interpretados e classificados, permitindo ou não a identificação das relações explícitas e implícitas.

Nessas três entrevistas, confirmamos que os autores das canções reconhecem que não têm o menor controle sobre o entendimento das músicas por parte da comunidade interpretativa e nem sempre imaginam quais tipos de leituras podem ser feitas. Eles preferem, inclusive, não colocar essas questões em seu rol de preocupações a fim de não tolher seus processos criativos. Não é à toa que Chico Buarque diz que o compositor está sujeito a interpretações equivocadas de suas letras, “mas que não deve submeter o processo criativo ao temor de ser mal entendido” (HOMEM, 2009, p. 170).

Também ficou claro que por vezes conseguem transmitir o que intencionam, por vezes imaginam que inseriram mensagens que não são captadas pelo público e outras vezes, e de forma bem frequente, são feitas leituras que não foram cogitadas quando da composição. Como disse Paulo Valle, “às vezes, quando você faz uma música, você não imagina que possam caber tantas coisas, tantas interpretações. E muitas coisas você vai perceber... depois”.

Ao entrevistarmos representantes da comunidade interpretativa, confirmamos que eles fazem suas próprias leituras, principalmente quando se identificam com a letra e quando são movidos pela emoção. O binômio melodia-texto, mencionado por Moraes (2000), realmente conferiu sentido à canção popular, tanto que ao ouvirem canto e melodia (a música completa) depois de avaliar apenas a letra impressa, passaram a ter uma dimensão mais rica, agregando significados. A presença de elementos não verbais estimulou a percepção.

A letra tem sua importância para uma música de qualidade, mas, sua interpretação realmente está imbricada no ritmo, na melodia e no canto. Esses elementos podem reforçar ou contradizer a percepção do significado da letra, mas essa compreensão é bem individualizada, tanto que, dentre os entrevistados, houve divergência em relação ao significado gerado a partir da combinação de letra e música em *Capitão de Indústria*.

A canção, principalmente em sua primeira versão, gerou um viés dúbio: o Capitão de Indústria foi percebido como o rolo compressor e o comandante. Mas na mesma música foi entendido como o personagem do trabalhador cansado do trabalho, sem opção e oprimido por suas escolhas e pelo sistema. O ouvinte percebeu essa visão dupla de chefiar e ser chefiado,

por vezes tentando comandar honrosamente e pomposamente sua vida, por vezes apenas acordando *pra trabalhar* para ter e não conseguir ser.

No início da letra há certa imprecisão e gradação média – conforme visto na GSF e Avaliatividade – mas logo depois se utilizou de alta gradação. Esse mesmo “crescendo” foi percebido como progressão da sensação negativa e de opressão motivadas pelo trabalho ao longo da música, intensificado pelo ritmo que também se acelerou. Dentre as diversas constatações dos entrevistados, está a associação da canção ao contexto de situação, refletindo a questão da diferença de épocas nas duas versões da música.

Cada entrevistado fez a sua interpretação da letra, considerando sua realidade peculiar, fazendo uma releitura que se aproxima de elementos do seu contexto e da sua história psicossocial, ou seja, de sua motivação, no sentido definido por Kress e Van Leeuwen (2006). A representação dessa conexão não foi necessariamente feita conscientemente pelos entrevistados, mas foi uma leitura da pesquisadora. Contatamos, novamente, que no caso de canções, o contexto em vez de reduzir ambivalências, pode estimulá-las, ao contrário do que afirmou Fairclough (2001a).

A consciência sobre o investimento ideológico na produção e na decodificação da mensagem é apenas parcial e se dá em diferentes intensidades no discurso dos entrevistados. Alguns conseguiram perceber interesses institucionais e sociais na letra, outros apenas identificaram o sentimento do trabalhador cansado. Da mesma forma, a maioria dos entrevistados não percebeu em seu próprio discurso a reprodução do discurso hegemônico do trabalho capitalista e da lógica do mundo do trabalho. Essa consciência manifestou-se, apenas, esporadicamente.

A representação das atividades tanto nas canções quanto na percepção dos entrevistados se deu, nas três segmentações feitas por Arendt (2003). O *labor* foi representado em algumas canções evocando a atividade que leva o pão para a mesa e possibilita a sobrevivência, ou seja, ligado às necessidades vitais e ao processo biológico do ser humano. Em outras, o *trabalho* é destinado a suprir os desejos de ter e de poder, ou seja, ao artificialismo da existência humana. Nas demais houve a representação como *ação*, que junto com o *discurso*, são as formas de manifestação dos seres humanos, sujeitos de suas vidas, e não seres inanimados.

Essa pesquisa, é claro, encontrou algumas limitações: a) chegamos a um ponto no qual paramos de incluir mais canções nos *corpus* para podermos viabilizar o início da macroanálise, apesar da tentação de incluí-las; b) trabalhamos apenas com uma canção na microanálise, em suas duas versões, mas devido à extensão das análises executadas a inclusão

de mais letras nessa etapa tornaria a pesquisa inexecutável no tempo e no espaço disponíveis para a tese; c) a limitação de entrevistados, pelos mesmos motivos já citados, apesar da seleção ter se mostrado representativa pela diversidade de opiniões; e d) do viés de subjetividade inerente ao pesquisador, por mais que tenhamos nos pautado pela isenção científica.

Apesar de tais limitações, consideramos ter alcançado todos os objetivos propostos inicialmente. Com base no inventário das canções brasileiras compostas a partir do início do século XX cujas letras abordaram o tema do trabalho/trabalhador, analisamos a configuração histórica e socioeconômica do trabalho/trabalhador e da música, correlacionando a prática discursiva à prática social em diferentes momentos desse contexto histórico. Avaliamos a motivação da seleção dos elementos lexicais por parte dos autores e a percepção de uma amostra do público receptor acerca da representação do trabalho e do trabalhador em uma mesma canção sobre o tema. Conseguimos identificar o investimento ideológico e hegemônico na prática discursiva das canções, dos autores e dos representantes desse público receptor. E constatamos, também, a função da canção como um dos códigos ideológicos através dos quais a contestação e as diferenças são mostradas socialmente de forma natural, em detrimento da imagem harmoniosa desejada pelos grupos dominantes. Metodologicamente, tivemos oportunidade de comparar as conclusões das análises realizadas pelas diferentes metodologias, que se corroboraram e complementaram.

Não poderíamos encerrar essas considerações sem registrar a receptividade de todos os entrevistados ao trabalho que estávamos fazendo. Apesar da fama e da agenda intensa, os três autores se mostraram receptivos, acessíveis e colaboraram muito com a pesquisa. Marcos e Paulo Sérgio Valle receberam-me em suas respectivas casas, dispondo-se a uma conversa que fluiu naturalmente, passando as informações de meu interesse, entremeada com muitos casos interessantes de suas carreiras. A entrevista com Herbert Vianna superou as minhas expectativas. A força, a sensibilidade e a gentileza do homem que renasceu depois de um grave acidente superam qualquer resquício de dificuldade prática que ainda pode haver ao concatenar algumas ideias ou relembrar fatos mais recentes. A história da banda *Os Paralamas do Sucesso* é realmente a história de amigos que descobriram como levar para o trabalho, com muita competência, o prazer de um hobby e de uma paixão. É um sacro ofício, no sentido mais amplo que o sagrado pode ter. Tanto eles quanto os representantes do público se interessaram pela pesquisa, trazendo sugestões e conversas muito interessantes.

Finalmente, para mim, essa pesquisa além de ter sido fonte de um aprendizado incomensurável, também foi inspiração para superação de obstáculos e para um grande crescimento pessoal. Em nada se aproximou de uma obrigação, de um sacrifício. Nessa pesquisa, tive oportunidade de trabalhar com a música, de novamente refletir cientificamente sobre o trabalho durante uma pesquisa, de buscar novas alternativas para traduzir o que está nas entrelinhas dos discursos, de estudar a linguagem como prática social, de perceber como ela se relaciona com as identidades sociais estabelecidas no discurso e de avaliar como as relações sociais entre os participantes desse discurso são representadas e negociadas. Para mim, esse percurso foi a materialização de mais um Sacro Ofício, na essência de seu significado.

Enfim, entendi melhor o que Marcos Valle quis transmitir quando disse: “a música tem esse dom de mudar a tua vida. A música te acompanha em tudo e você realmente muda a cena. E se você muda a cena do filme, você muda a cena da tua vida. Não tenha dúvida. A música tem uma coisa de espiritual”. Concordamos com isso. Lembramos que no referencial teórico vimos que a música tem um ritmo que é a organização do movimento dentro do tempo, agrupando e combinando valores de tempos por meio de acentos mais fortes ou fracos. Então, concluímos: Assim também é na vida: é o movimento da vida se organizando no tempo do trabalho. É o movimento do trabalho na música. Então, é assim, na música, como na vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, vol 8 p. 143-173, janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg16-7.pdf> Acesso em: 27 jun. 2010.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. A história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2010. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso ao longo de toda coleta de dados. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2010.
- ALBORNOZ, Suzana. *O que é trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- ALVES-MAZZOTTI, A.J.; GEWANDSZNAJDER, F. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Thomson, 1999.
- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2.ed. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da USP, 1989. (Coleção reconquista do Brasil. 2. Série. V. 162).
- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?: ensaios sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. Campinas: Universidade Federal de Campinas, 2002.
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- AULETE, Francisco J. Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete*. Edição Digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2010.
- BARROS NETO, João Pinheiro de. *Teorias da administração*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2001.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil (por que as canções tem música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 31, ano 11, junho 1996. São Paulo: ANPOCS, 1996. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm> Acesso em: 28 jun. 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENDASSOLLI, Pedro Fernando. *Trabalho e identidade em tempos sombrios*. Insegurança ontológica na experiência atual com o trabalho. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007. (Coleção Management, 3).

BERBER-SARDINHA, Tony. Comparing corpora with WordSmith tools: how large must the reference corpus be? 2000. *Proceedings of the Workshop on Comparing Corpora - Volume 9*. Assoc. for Computational Linguistics, Morristown, NJ, USA, 2000. Disponível em: <http://portal.acm.org/ft_gateway.cfm?id=1117731&type=pdf&CFID=5038409&CFTOKEN=76111701>. Acesso em: 20 dez. 2010.

BERBER-SARDINHA, Tony. *Pesquisa em linguística de Corpus com WordSmith Tools*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

BERBER-SARDINHA, Tony. Usando WordSmith Tools na investigação da linguagem. *Direct Papers* 40, 1999. São Paulo, 1999. Disponível em: <www2.lael.pucsp.br/direct/DirectPapers40.pdf> Acesso em: 20 dez. 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BUENO, Roberto. *Música para Acordeom: Tributo a Mario Zan*. São Paulo: 2009, p. 5.

CABRAL, Augusto C. A. Novos arranjos cooperativos: alianças, estratégias e transferência de tecnologia no mercado global. In: RODRIGUES, Suzana B. (Org.). *Competitividade, alianças estratégicas e gerência internacional*. São Paulo: Atlas, 1999. p. 123-149.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Manole, 2010.

CAMARANO, Ana Amélia; ABRAMOVAY, Ricardo. *Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos 50 anos*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 1999. Texto para discussão nº 621. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/td_0621.pdf> Acesso em: 19 jan. 2011.

CAMPOS, Conceição. *A letra brasileira de Paulo Cesar Pinheiro: uma jornada musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

CARDOSO, Adalberto Moreira. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

CARETTA, Álvaro A. As formas da canção nas diversas esferas discursivas. *Revista Estudos Linguísticos*, São Paulo, 37 (3): 17-24, set.-dez. 2008. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_INTEGRA.pdf> Acesso em: 12 jan. 2010.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CASTELLS, Manuel. A era da informação: economia, sociedade e cultura. In: CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 7. ed. rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2003. v. 1.

CASTRO, Gisela. Consumindo música, consumindo tecnologia. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 213-226.

CASTRO, Ruy. A bossa nova. In: MOUTINHO, Marcelo (org.). *Canções do Rio: a cidade em letra e música*. Rio de Janeiro: Casa de Palavra, 2009.

CAUGHT in the speed trap [Pego na armadilha da velocidade]. Direção: Kathryn Oughtred. Canadá: 90th Parallel Film and Television Productions / Canadian Broadcastin Corporation, 1999. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color., legendado.

CHANLAT, Jean-François. Por uma antropologia da condição humana nas organizações. In: CHANLAT, Jean-François (Coord.). *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996. v. 1.

CHEDIAK, Almir. *Marcos Valle*. Songbook. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse in late modernity*. Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

CLAIR, Janete. *Selva de Pedra*. Adaptação Mauro Alencar; colaboração Eliana Pace. São Paulo: Globo, 2007 – (Grandes Novelas).

CLOT, Yves. *A função psicológica do trabalho*. Petrópolis: Vozes, 2006.

CODO, Wanderley (Org.). *O trabalho enlouquece?: um encontro entre a clínica e o trabalho*. Petrópolis: Vozes, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CUNHA, Sieglinde Kindl da; TODERO, Pedro. Clusters: novas trajetórias para o desenvolvimento do sudoeste do Paraná. In: BALAS – Business Association of Latin American Studies, 2003, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FGV, 2003. p. 1-12.

DALAI-LAMA, XIV (Bstan-@dzin-rgya-mtscho). *A arte da felicidade no trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Entrevistas concedidas a Howard C. Cutler (comp.).

DE MASI, Domenico. *O futuro do trabalho: fadiga e ócio na sociedade pós-industrial*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha*. Malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

- DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- DEJOURS, Christophe. *A loucura do trabalho: estudo de psicopatologia do trabalho*. 5. ed. ampl. São Paulo: Cortez, 1992.
- DIAS, Everardo. *História das lutas sociais no Brasil*. São Paulo: Alfa ômega, 1977.
- DIETRICH, Peter. Plano da expressão musical: níveis de descrição. *Estudos Semióticos*, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 01 dez. 2010.
- DINIZ, Gláucia. Mulher, trabalho e saúde mental. In: CODO, Wanderley (Org.). *O trabalho enlouquece: um encontro entre a clínica e o trabalho*. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 105-138.
- DIZARD Júnior, Wilson. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Rio de Janeiro: Edições 34, 2004.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. (Humanitas, 98).
- EGGINS, Suzanne. *An introduction to systemic functional linguistics*. 2nd. ed. London: Continuum, 2005.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*. London: Longman, 1995.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001a.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. 2 ed. London: Pearson, 2001b.
- FERREIRA, Ademir Antônio; REIS, Ana Carla Fonseca; PEREIRA, Maria Isabel. *Gestão empresarial: de Taylor aos nossos dias; evolução e tendências da moderna administração de empresas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso. Vamo batê lata*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- FRANKL, Viktor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 25. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 29. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GIANNOTTI, Vito. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GIL, Antônio Carlos. *Gestão de pessoas: enfoque nos papéis profissionais*. São Paulo: Atlas, 2001.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.
- GLOBO Comunicação e Participações S.A. *MEMÓRIA GLOBO*. Site com informações histórias sobre a Rede Globo, sua programação e artistas. 2010. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-30810,00.html>> Acesso em: fev. 2010.
- GORZ, André. *Crítica da divisão do trabalho*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. London: British Library Cataloguing in Publication Data, 1985.
- HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 3 ed. Revised by MATHIESSEN, Christian. London: British Library Cataloguing in Publication Data, 2004.
- HARNOCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- HASSARD, John. Imagens do tempo e do trabalho nas organizações. In: CALDAS, Miguel; FACHIN, Roberto; FISCHER, Tânia. *Handbook de estudos organizacionais: reflexões e novas direções*. São Paulo: Atlas, 2001. p. 190-216.
- HELOANI, Roberto. *Gestão e organização no capitalismo globalizado: história da manipulação psicológica no mundo do trabalho*. São Paulo: Atlas, 2003.
- HERBERT de perto. Direção Roberto Berliner, Pedro Bronz. São Paulo: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (92 min.), widescreen, color.
- HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

KRESS, Gunther. *Multimodality*. A social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge, 2010.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd. ed. London: Routledge, 2006.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Claridade, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. 16. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAZEAR, Jonathon. *O homem que confundiu seu trabalho com a vida: como recuperar o equilíbrio quando trabalhar se torna um vício*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

LIMA, Cássia Helena P. *Do sacrifício ao sacro ofício: o significado do trabalho para indivíduos com diferentes escolaridades e vínculos trabalhistas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Administração) – Faculdade de Estudos Administrativos – FEAD-Minas – Centro de Gestão Empreendedora, Belo Horizonte, 2005.

LIPPMANN, Walter. *Opinião pública*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. (Coleção clássicos da comunicação social).

LOJKINE, Jean. *A revolução informacional*. São Paulo: Cortez, 2002.

MARGLIN, Stephen. Origens e funções do parcelamento de tarefas: para que servem os padrões?. In: GORZ, André. *Crítica da divisão do trabalho*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 37-78.

MARIA, Cia. De cabelo de. *Cantos de trabalho*. São Paulo: Serviço Social do Comércio de São Paulo, 2007. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira*. 7 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MARTIN, J.R.; ROSE, David. *Working with Discourse: meaning beyond de clause*. 2.ed. London: Continuum, 2007.

MARTIN, J.R.; ROSE, David. *Working with Discourse: meaning beyond de clause*. 2.ed. London: Continuum, 2003.

MARTIN, J.R.; WHITE, P.R.R. *The language of evaluation*. Appraisal in English. London: Palgrave Macmillan, 2005.

MATTHIESSEN, Christian; HALLIDAY, Michael A. K. *Systemic functional grammar: a first step into the theory*. Londres, [s.n.], 1997. Disponível em: <http://minerva.ling.mq.edu.au/resource/VirtuallLibrary/Publications/sfg_firststep/SFG%20intro%20New.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, Marcelo. *Marcelo Mello Web*. Site sobre musica, cognição musical e teoria musical. 2010. Disponível em < <http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/> >. Acesso em: julho 2010.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais, uma parábola*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

MEURER, J. L. Ampliando a noção de contexto na linguística sistêmico-funcional e na análise crítica do discurso. *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, v. 4, n.esp, p. 133-157, 2004. Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0403/8%20art%206.pdf> >. Acesso em: 8 jan. 2011.

MICKLETHWAIT, John; WOOLDRIDGE, Adrian. *O futuro perfeito: os desafios e armadilhas da globalização*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

MICKLETHWAIT, John; WOOLDRIDGE, Adrian. O que significa globalização? In: _____. *Os bruxos da administração: como entender a Babel dos gurus empresariais*. 7.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998. cap. 10.

MINARELLI, José Augusto. *Empregabilidade: como ter trabalho e remuneração sempre*. 19.ed. São Paulo: Gente, 2003.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *Análise do Discurso Musical: uma abordagem semiótica*. 1997. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 25 Jan. 2009.

MOW – Meaning Of Working. Webpage desenvolvida por S. Antonio Ruiz-Quintanilla, 1997, rev. por R. Claes, 2003. Apresenta atividades, eventos, pesquisas, publicações e petições do MOW Center. Disponível em: <<http://allserv.rug.ac.be/~rclaes/MOW/>>. Acesso em: 03 fev. 2004.

NEVES, José Roberto Santos. *MPB de conversa em conversa*. 40 entrevistas com grandes nomes da música popular brasileira. Vitória: Lei Rubem Braga, 2006.

OHLWEILER, Otto Alcides. *Materialismo histórico e crise contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

OLIVEN, Ruben George. O vil metal: o dinheiro na música popular brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 33. São Paulo: ANPOCS, 1997. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_33/rbcs3_09.htm> Acesso em 28 jun. 2010.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982.

PAULA, João Antônio; CERQUEIRA, Hugo da Gama; ALBUQUERQUE, Eduardo da MOTTA. *Teoria econômica, empresários e metamorfoses na empresa industrial*. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2000. Disponível em: <<http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20133.doc>> Acesso em: 25 jan. 2009.

PAULINO, Roseli A. Fígaro. Crítica à ação comunicativa e à razão comunicativa: para entender a comunicação no mundo do trabalho. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación www.eptic.com.br, Vol. VI, n. 2, Mayo – Ago. 2004. pp 54-64. Disponível em <<http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/Vol.VI,n.2,2004/ARoseliFigaro.pdf>> Acesso em: 01 maio 2009.

PENSCHI, Ricardo Antônio. *A farsa da empregabilidade*. São Paulo: [s.n.], 2003. 1 p. Disponível em: <<http://www.economiabr.net/2003/10/02empregabilidade.html>>. Acesso em: 30 maio 2004.

PEREIRA JÚNIOR, Aécio. *Evolução histórica da Previdência Social e os direitos fundamentais*. Jus Navigandi, Teresina, ano 10, n. 707, 12 jun. 2005. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/6881>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

PERRONE, Charles A. *Letra e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PIMENTA, Solange M. A estratégia da gestão na nova ordem das empresas. In: _____ (Org.). *Recursos humanos: uma dimensão estratégica*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 127-146.

PIMENTA, Sônia Maria de Oliveira. A Semiótica Social e a semiótica do discurso de Kress. IN: MAGALHÃES, Célia (Org.). *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2001. p. 185-206. (Estudos Linguísticos, vol. 2.)

PIMENTA, Sônia Maria de Oliveira; SANTANA, Carolina D. A. Multimodalidade e Semiótica Social: o estado da arte. In: MATTE, Ana Cristina Fricke. *Língua(gem), texto, discurso, v.2: entre a reflexão e a prática*. Rio de Janeiro: Lucerna; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

PLANALTO. *Site da Presidência da República Federativa do Brasil*. Brasília: Subchefia para assuntos jurídicos. Estatuto da Criança e do Adolescente. 2010. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8069.htm>. Acesso em: 10 dez. 2010.

POCHMANN, Márcio. *A década dos mitos: o novo modelo econômico e a crise do trabalho no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

QUINTANEIRO, Tânia; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia G. Monteiro de. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim, Weber*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

RAMALHO, José Ricardo; SANTANA, Marco Aurélio. *Sociologia do Trabalho no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

REY, Fernando Gonzáles. *Sujeito e subjetividade*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

- RODRIGUES JUNIOR. Análise crítica do discurso: modismo, teoria ou método? *Revista Brasileira de Linguística Aplicada (RBLA)*, v.9, n. 1, p. 99-132, 2009. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2009.
- RUSSELL, Bertrand. *O elogio ao ócio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- SCHAFF, Adam. *A sociedade informática*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SCOTT, Mike. *WordSmith Tools Version 5*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 85 anos de musicas brasileiras. Vol. 1:1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SFL – Systemic-functional linguistics. [Site de informações sobre a Linguística Sistêmica Funcional]. Londres: SFL, 2007. Mick O'Donnell. Disponível em < <http://www.isfla.org/Systemics/index.html>. > Acesso em: 15 jul. 2007.
- SILVA, Josué Pereira da. *André Gorz: trabalho e política*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.
- SILVA, Edison Delmiro. *Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira*. Intercom. 2001. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande (MG): 2001. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6SILVA.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2009.
- SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. Apresentação. In: VEIRA, Josenia *et al.* *Olhares em análise de discurso crítica*. Brasília: www.cepadic.com. 2009. Disponível em: < <http://www.cepadic.com/pdf/Livro%20Olhares%20em%20ADC.pdf> > Acesso em: 12 maio 2009.
- SUKMAN, Hugo. A canção moderna. In: MOUTINHO, Marcelo (org.). *Canções do Rio: a cidade em letra e música*. Rio de Janeiro: Casa de Palavra, 2009. p. 92-108.
- TADEI, E.H. Empregabilidade e formação profissional: a nova face da política social na Europa. In: SILVA, L.H. (Org.). *A escola cidadã no contexto de globalização*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 340-368.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia (SP): Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3.ed. São Paulo: Escuta, 2007a.

- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Análise semiótica de seis canções. Cotia-SP: Ateliê, 2008.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TAVARES, Bráulio. À sombra da canção. *Revista Música e Linguagem* 2010. São Paulo: Segmento, 2010.
- THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Sobreviver ao trabalho*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- THOMPSON, Geoff. *Introducing functional grammar*. 2.ed. London: Arnold, 2004.
- THOMPSON, John. *Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass Communication*. London: Stanford University Press, 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TITTONI, Jaqueline. *Subjetividade e trabalho*. Porto Alegre: Ortiz, 1994.
- TONELLI, Maria José. Sentidos do tempo e do tempo de trabalho na vida cotidiana. In: COLÓQUIO SOBRE PODER LOCAL, Desenvolvimento e gestão social de territórios, 10., 2006, Salvador. *Anais...* Salvador: Ed. Universidade Federal da Bahia, 2006. 1 CD-ROM.
- TRENKLE, Norbert. O terrorismo do trabalho. *Juridikum*, Viena, fev. 1998. Disponível em: <<http://planeta.clix.pt/obeco/nbt2.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2003.
- TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1992.
- VALLADARES, Maurício. *Os Paralamas do Sucesso*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- VAN LEEUWEN, Theo. *Speech, music, sound*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- VAN LEEUWEN, Theo. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge, 2005.
- VENTURA, Carolina S. Muniz; LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de. O tema: caracterização e a realização em português. *Direct Papers*, 47. São Paulo: PUC-LAEL, 2002. Liverpool: University of Liverpool (AELSU). Disponível em: <<http://www2.lael.pucsp.br/direct/DirectPapers47.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2010.
- VIAN JR, Orlando. O sistema de avaliatividade e os recursos para gradação em Língua Portuguesa: questões terminológicas e de instanciamento. *DELTA*, São Paulo, v. 25, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502009000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 Fev. 2011.
- VIAN JR., Orlando. O Sistema de Avaliatividade e a linguagem da avaliação. IN: VIAN JR., Orlando; SOUZA, A. A.; ALMEIDA, F. A.S. D. P. A linguagem da avaliação em língua

portuguesa. Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011 (no prelo).

VIAN JR., Orlando; SOUZA, A. A.; ALMEIDA, F. A.S. D. P. A linguagem da avaliação em língua portuguesa. Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011 (no prelo).

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIVACQUA, Renato. *Crônica carnavalesca da história*. Brasília: Thesaurus, 2004. Disponível em < <http://www.renatovivacqua.com/downloads/Livro-Cronica-Carnavalesca.pdf> > Acesso em: jan. 2010.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira*. Temas e Situações. 4ed. São Paulo: Ática, 2006.

WODAK, Ruth; MEYER, Michael. *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE, 2005.

WOOD, Jr., Thomaz. Prefácio. In: BENDASSOLLI, Pedro Fernando. *Trabalho e identidade em tempos sombrios*. Insegurança ontológica na experiência atual com o trabalho. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007. (Coleção Management, 3).

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICES

APÊNDICE A – Identificação das canções que compõem o *corpus* em ordem alfabética, com título da canção, autor, ano da composição, fonte de pesquisa, data de acesso e endereço eletrônico.

APÊNDICE B – Identificação das letras das canções do *corpus* em ordem cronológica.

APÊNDICE C – Fotografias tiradas durante as entrevistas com os autores da canção *Capitão de Indústria*.

APÊNDICE D – Categorização das letras das canções do *corpus* através dos tópicos de codificação.

ANEXOS

ANEXO A – Letras das canções que compõem o *corpus*.

ANEXO B – Partitura de *Capitão de Indústria*, versão original de 1972.

ANEXO C – Dados complementares dos autores de *Capitão de Indústria* e sinopse da novela *Selva de Pedra*.

ANEXO D – Versão de 1972 e de 1996 da canção *Capitão de Indústria* em formato MP3 e Windows Media.