



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA



CLÁUDIA CAMINHA LOPES RODRIGUES

“SE QUISER, É ASSIM”:  
UMA ANÁLISE LÉXICO-GRAMATICAL DA REPRESENTAÇÃO  
FEMININA EM LETRAS DE FORRÓ ELETRÔNICO

João Pessoa  
2010

CLÁUDIA CAMINHA LOPES RODRIGUES

“SE QUISER, É ASSIM”:  
UMA ANÁLISE LÉXICO-GRAMATICAL DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM  
LETRAS DE FORRÓ ELETRÔNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Danielle Almeida.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Danielle Almeida

João Pessoa  
2010

R696s      Rodrigues, Cláudia Caminha Lopes.  
              "Se quiser, é assim": uma análise léxico-gramatical da representação feminina  
              em letras de forró eletrônico / Cláudia Caminha Lopes Rodrigues. - - João Pessoa,  
              2010.  
              175f.  
              Orientadora: Danielle Almeida.  
              Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.  
  
              1.Linguística – Sistêmico-funcional. 2.Representação feminina. 3.Letras de  
              música. 4.Forró eletrônico.

UFPB/BC

CDU : 801(043)

CLÁUDIA CAMINHA LOPES RODRIGUES

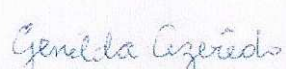
“SE QUISER, É ASSIM”:  
UMA ANÁLISE LÉXICO-GRAMATICAL DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM  
LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ ELETRÔNICO CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Danielle Almeida.

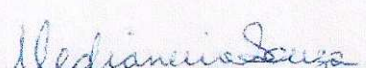
Banca Examinadora:



Prof. Dra. Danielle Barbosa Lins de Almeida  
(Presidente da Banca Examinadora)



Prof. Dra. Genilda Azerêdo (Examinadora)



Prof. Dra. Maria Medianeira de Souza  
(Examinadora)

João Pessoa, 30 setembro de 2010

*A Inês e Cláudio, meus pais, pelo exemplo e estímulo.  
A Eduardo, meu esposo, por saber compreender as minhas ausências.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Félix Augusto Rodrigues, por me apresentar a Lingüística Sistêmico-Funcional e pela valiosa orientação no início deste estudo.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Danielle Almeida, por me aceitar por herança e pela orientação preciosa no desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu irmão, Carlos Eduardo, que, na adolescência, mesmo sem saber, plantou a semente do tema estudado.

A minha amiga de infância Dani, que tão bem soube conduzir os diferentes “eu-líricos” de nossa relação.

Aos meus amigos e familiares, pela compreensão dos momentos em que não puderam contar com a minha presença.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Constante do cotidiano das sociedades, a música entretém, mas também colabora com a construção da personalidade e da formação da sociedade, contribuindo para a assimilação e solidificação de conceitos, idéias e crenças, através da memorização de conteúdos de letras de música (FERREIRA, 2005). O forró é um dos estilos musicais atuais. Uma de suas vertentes, o forró eletrônico, surgido na década de 1990 e inspirado na música sertaneja e na *axé music*, é assim denominado por utilizar instrumentos eletrônicos como órgão e sintetizadores (SILVA, 2003). A mulher está presente no forró eletrônico contemporâneo desde os nomes das bandas, passando pelas letras de música e pela composição dos grupos, como cantora ou dançarina. Considerando que as letras de forró eletrônico são expressões da linguagem – e, como tal, veiculam significados, refletem e influenciam a atitude humana em relação ao mundo (BLOOR, 1995) –, este estudo visa a analisar a representação feminina em letras de forró eletrônico. Para tanto, os dados são analisados sob a perspectiva dos Sistemas de Modo e Transitividade da Lingüística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004). Os resultados indicam que em cinco das seis letras de música analisadas as hipóteses foram confirmadas, sendo a mulher representada ora como objeto do prazer sexual masculino, ora como objeto do amor do homem, ou, ainda, como causadora de seu sofrimento. Esta pesquisa espera contribuir para uma melhor compreensão da(s) representação(ões) feminina(s) no contexto do forró eletrônico, revelando algumas dessas representações que nele circulam.

Palavras-chave: Representação Feminina; Forró Eletrônico; Letras de Música; Lingüística Sistêmico-Funcional

## ABSTRACT

Being part of the daily life of societies, music entertains, but it also contributes to build personalities and to shape society, as it allows listeners to memorize the content, contributing to the assimilation and consolidation of concepts, ideas and beliefs (FERREIRA, 2005). *Forró* is a current musical style. One of its types, the electronic *forró*, emerged in the 1990s. It was inspired by country music and *axé* music. It uses electronic instruments such as keyboards and synthesizers (SILVA, 2003) and this is the reason why it is named “eletronic”. Women are present in contemporary electronic *forró* in the names of bands, in lyrics and as singers or dancers in the bands. Considering that lyrics are expressions of language – and, as such, convey meaning, reflect and influence human attitude towards the world (BLOOR, 1995) – this study aims to examine the representation of women in some electronic *forró* lyrics. In order to do so, the data are analysed from the perspective of the Systemic Functional Linguistics, more specifically, from the perspective of the Systems of Mood and Transitivity (HALLIDAY, 1994; MATHIESSEN & HALLIDAY, 2004). The results indicate that five lyrics – from a total of six – confirm the hypotheses: women are represented either as an object of men’s sexual pleasure, or as the object of their love, or even as the cause of their suffering. It is hoped that this study will contribute to a better understanding of female representation(s) in the context of electronic *forró*, by revealing some of those representations.

Keywords: Representation of Women; Electronic *Forró*; Lyrics; Systemic Functional Linguistics.



|                                                                                        | Página |
|----------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Figura 01 - Nathália Timberg em show no Maranhão (s/d)                                 | 28     |
| Figura 02 - Variável campo                                                             | 46     |
| Figura 03 - Distância espacial/interpessoal                                            | 46     |
| Figura 04 - Distância experiencial                                                     | 47     |
| Figura 05 - Aspectos da variável relações                                              | 48     |
| Figura 06 - Sistemas e suas relações com a frase                                       | 51     |
| Figura 07 - Análise de Transitividade – Processos em Obsessão                          | 80     |
| Figura 08 - Análise de Transitividade – Processos em Alfabeto do amor                  | 96     |
| Figura 09 - Análise de Transitividade – Processos em Comendo água                      | 110    |
| Figura 10 - Análise de Transitividade – Processos em Senta que é de menta              | 121    |
| Figura 11 - Análise de Transitividade – Processos em Se quiser, é assim                | 140    |
| Figura 12 - Análise de Transitividade – Processos em Pensão alimentícia                | 156    |
| Figura 13 - Representação visual do total de processos nas letras de música analisadas | 162    |

|                                                                                                                                            | Página |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Quadro 01 - Listagem do Corpus                                                                                                             | 18     |
| Quadro 02 - Resumo de representações femininas em letras de música da MPB                                                                  | 37     |
| Quadro 03 - Resumo das formas de representação feminina em letras de música de forró tradicional                                           | 41     |
| Quadro 04 - Implicações lingüísticas da variável modo para a linguagem falada e escrita.                                                   | 48     |
| Quadro 05 - Implicações lingüísticas da variável relações: linguagem formal e informal                                                     | 49     |
| Quadro 06 - Sistema de Modo: formas de interação e respostas                                                                               | 52     |
| Quadro 07 - Sistema de Transitividade: tipos de Processo e suas referências                                                                | 52     |
| Quadro 08 - Estruturas de Realização dos Componentes do Sistema de Transitividade                                                          | 53     |
| Quadro 09 - Sistema de Transitividade: processos relacionais - características contrastantes entre as frases atributivas e identificadoras | 56     |
| Quadro 10 - Sistema de Transitividade: processos e participantes                                                                           | 59     |
| Quadro 11 - Sistema de Transitividade: circunstâncias, perguntas e significados                                                            | 61     |

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Quadro 12 - Características das Variáveis do Registro em Obsessão         | 66  |
| Quadro 13 - Análise de Modo - 1ª Estrofe – Obsessão                       | 67  |
| Quadro 14 - Análise de Modo - 2ª Estrofe – Obsessão                       | 68  |
| Quadro 15 - Análise de Modo - 3ª Estrofe – Obsessão                       | 68  |
| Quadro 16 - Análise de Modo - 4ª Estrofe – Obsessão                       | 69  |
| Quadro 17 - Análise de Modo - 5ª Estrofe – Obsessão                       | 69  |
| Quadro 18 - Análise de Modo - 6ª e 7ª Estrofes – Obsessão                 | 70  |
| Quadro 19 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – Obsessão             | 72  |
| Quadro 20 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – Obsessão             | 73  |
| Quadro 21 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – Obsessão             | 75  |
| Quadro 22 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe – Obsessão             | 76  |
| Quadro 23 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – Obsessão             | 77  |
| Quadro 24 - Análise de Transitividade - 6ª e 7ª Estrofes – Obsessão       | 79  |
| Quadro 25 - Características das Variáveis do Registro em Alfabeto do amor | 83  |
| Quadro 26 - Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes – Alfabeto do amor         | 86  |
| Quadro 27 - Análise de Modo – 3ª Estrofe – Alfabeto do amor               | 86  |
| Quadro 28 - Análise de Modo – 4ª Estrofe – Alfabeto do amor               | 87  |
| Quadro 29 - Análise de Modo – 5ª e 6ª Estrofes – Alfabeto do amor         | 87  |
| Quadro 30 - Análise de Modo – 7ª Estrofe – Alfabeto do amor               | 88  |
| Quadro 31 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 89  |
| Quadro 32 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 90  |
| Quadro 33 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 90  |
| Quadro 34 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 92  |
| Quadro 35 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 94  |
| Quadro 36 - Análise de Transitividade - 6ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 94  |
| Quadro 37 - Análise de Transitividade - 7ª Estrofe – Alfabeto do amor     | 95  |
| Quadro 38 - Características das Variáveis do Registro em Comendo água     | 100 |
| Quadro 39 - Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes (Refrão) – Comendo água    | 102 |
| Quadro 40 - Análise de Modo – 3ª Estrofe – Comendo água                   | 103 |
| Quadro 41 - Análise de Modo – 4ª Estrofe – Comendo água                   | 103 |
| Quadro 42 - Análise de Modo – 5ª Estrofe – Comendo água                   | 104 |
| Quadro 43 - Análise de Modo – 6ª Estrofe – Comendo água                   | 104 |
| Quadro 44 - Análise de Transitividade – 1ª Estrofe – Comendo água         | 105 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Quadro 45 - Análise de Transitividade – 2ª Estrofe – Comendo água               | 106 |
| Quadro 46 - Análise de Transitividade – 3ª Estrofe – Comendo água               | 107 |
| Quadro 47 - Análise de Transitividade – 4ª e 5ª Estrofe – Comendo água          | 109 |
| Quadro 48 - Análise de Transitividade – 6ª Estrofe – Comendo água               | 110 |
| Quadro 49 - Características das Variáveis do Registro em Senta que é de menta   | 113 |
| Quadro 50 - Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes – Senta que é de menta           | 115 |
| Quadro 51 - Análise de Modo – 3ª Estrofe – Senta que é de menta                 | 116 |
| Quadro 52 - Análise de Modo – 5ª e 6ª Estrofes – Senta que é de menta           | 116 |
| Quadro 53 - Análise de Transitividade – 1ª e 2ª Estrofes – Senta que é de menta | 118 |
| Quadro 54 - Análise de Transitividade – 3ª Estrofe – Senta que é de menta       | 119 |
| Quadro 55 - Análise de Transitividade – 4ª e 5ª Estrofes – Senta que é de menta | 121 |
| Quadro 56 - Características das Variáveis do Registro em Se quiser, é assim     | 125 |
| Quadro 57 - Análise de Modo - 1ª Estrofe (Refrão) - Se quiser, é assim          | 128 |
| Quadro 58 - Análise de Modo - 2ª Estrofe - Se quiser, é assim                   | 129 |
| Quadro 59 - Análise de Modo - 3ª Estrofe - Se quiser, é assim                   | 129 |
| Quadro 60 - Análise de Modo - 4ª Estrofe - Se quiser, é assim                   | 130 |
| Quadro 61 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe (Refrão)- Se quiser, é assim | 132 |
| Quadro 62 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe - Se quiser, é assim         | 135 |
| Quadro 63 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe - Se quiser, é assim         | 138 |
| Quadro 64 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe - Se quiser, é assim         | 139 |
| Quadro 65 - Características das Variáveis do Registro em Pensão Alimentícia     | 144 |
| Quadro 66 - Análise de Modo - 1ª Estrofe (Refrão) – Pensão alimentícia          | 146 |
| Quadro 67 - Análise de Modo - 2ª Estrofe – Pensão alimentícia                   | 147 |
| Quadro 68 - Análise de Modo - 3ª. Estrofe – Pensão alimentícia                  | 147 |
| Quadro 69 - Análise de Modo - 4ª e 5ª Estrofes – Pensão alimentícia             | 148 |
| Quadro 70 - Análise de Modo - 6ª Estrofe – Pensão alimentícia                   | 148 |
| Quadro 71 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – Pensão alimentícia         | 150 |
| Quadro 72 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – Pensão alimentícia         | 151 |
| Quadro 73 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – Pensão alimentícia         | 153 |
| Quadro 74 - Análise de Transitividade - 4ª. Estrofe – Pensão alimentícia        | 154 |
| Quadro 75 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – Pensão alimentícia         | 154 |
| Quadro 76 - Análise de Transitividade - 6ª Estrofe – Pensão alimentícia         | 156 |
| Quadro 77 - Contextos de Situação das letras de música analisadas               | 159 |



|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO                                                     | 14 |
| 1. MULHER E REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS LETRAS DE MÚSICA DA MPB | 21 |
| 1.1. ‘Surgimento’ da Música no Brasil                          | 21 |
| 1.2. Forró: festa, música e dança                              | 22 |
| 1.3. O Rei do Baião                                            | 23 |
| 1.4. As Três Categorias do Forró                               | 24 |
| 1.5. O Forró Eletrônico                                        | 25 |
| 1.6. A Mulher e a Música Popular Brasileira                    | 29 |
| 1.6.1. A Autoria Feminina                                      | 30 |
| 1.6.2. A Representação da Mulher nas Letras de Música da MPB   | 31 |
| 1.7. A Mulher no Forró                                         | 39 |
| 2. A LINGUAGEM COMO REFLEXO E REPRESENTAÇÃO                    | 43 |
| 2.1. A Linguagem como Discurso                                 | 43 |
| 2.2. Linguagem e Contexto                                      | 44 |
| 2.3. Gramática Sistêmico-Funcional                             | 49 |
| 2.4. O Sistema de Modo                                         | 51 |
| 2.5. O Sistema de Transitividade                               | 52 |
| 2.5.1. Processos e Participantes                               | 53 |
| 2.5.1.1. Materiais                                             | 53 |
| 2.5.1.2. Mentais                                               | 54 |
| 2.5.1.3. Relacionais                                           | 55 |
| 2.5.1.4. Comportamentais                                       | 58 |
| 2.5.1.5. Verbais                                               | 58 |
| 2.5.1.6. Existenciais                                          | 59 |
| 2.5.2. Circunstâncias                                          | 60 |
| 3. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS                          | 63 |
| 3.1. <i>Eu não sou seu namorado, mas estou apaixonado</i>      | 64 |

|          |                                                         |     |
|----------|---------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.1    | Contexto de Situação                                    | 65  |
| 3.1.2.   | Análise Léxico-Gramatical                               | 66  |
| 3.1.2.1. | Modo                                                    | 67  |
| 3.1.2.2. | Transitividade                                          | 71  |
| 3.1.3.   | Representações                                          | 81  |
| 3.2.     | <i>Quero sempre te amar</i>                             | 81  |
| 3.2.1    | Contexto de Situação                                    | 82  |
| 3.2.2.   | Análise Léxico-Gramatical                               | 84  |
| 3.2.2.1. | Modo                                                    | 86  |
| 3.2.2.2. | Transitividade                                          | 88  |
| 3.2.3.   | Representações                                          | 97  |
| 3.3.     | <i>Pode ir fazendo a cama pra quem te ama</i>           | 98  |
| 3.3.1    | Contexto de Situação                                    | 99  |
| 3.3.2.   | Análise Léxico-Gramatical                               | 100 |
| 3.3.2.1. | Modo                                                    | 102 |
| 3.3.2.2. | Transitividade                                          | 105 |
| 3.3.3.   | Representações                                          | 111 |
| 3.4.     | <i>Tchaca-tchaca, vuco-vuco, será que você aguenta?</i> | 111 |
| 3.4.1    | Contexto de Situação                                    | 112 |
| 3.4.2.   | Análise Léxico-Gramatical                               | 113 |
| 3.4.2.1. | Modo                                                    | 115 |
| 3.4.2.2. | Transitividade                                          | 117 |
| 3.4.3.   | Representações                                          | 122 |
| 3.5.     | <i>Quem disse que eu preciso de um amor assim?</i>      | 123 |
| 3.5.1    | Contexto de Situação                                    | 124 |
| 3.5.2.   | Análise Léxico-Gramatical                               | 126 |
| 3.5.2.1. | Modo                                                    | 128 |
| 3.5.2.2. | Transitividade                                          | 131 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.5.3. Representações                                                         | 140 |
| 3.6. <i>Que foi que eu fiz pra você mandar os “homi” aqui vir me prender?</i> | 141 |
| 3.6.1 Contexto de Situação                                                    | 143 |
| 3.6.2. Análise Léxico-Gramatical                                              | 144 |
| 3.6.2.1. Modo                                                                 | 146 |
| 3.6.2.2. Transitividade                                                       | 149 |
| 3.6.3. Representações                                                         | 157 |
| 3.7. Observações gerais sobre as letras das músicas                           | 158 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS                                                       | 163 |
| 5. REFERÊNCIAS                                                                | 166 |
| 6. ANEXOS                                                                     | 170 |
| 6.1. Anexo 1 – Letra de <i>Obsessão</i>                                       | 170 |
| 6.2. Anexo 2 – Letra de <i>Alfabeto do amor</i>                               | 171 |
| 6.3. Anexo 3 – Letra de <i>Comendo água</i>                                   | 172 |
| 6.4. Anexo 4 – Letra de <i>Senta que é de menta</i>                           | 173 |
| 6.5. Anexo 5 – Letra de <i>Se quiser, é assim</i>                             | 174 |
| 6.6. Anexo 6 – Letra de <i>Pensão alimentícia</i>                             | 175 |

## INTRODUÇÃO

A música está presente no cotidiano das sociedades exercendo diferentes funções conforme as situações em que está inserida. Atualmente, ela pode ser encontrada não só no rádio e na TV, mas também na Internet, em telefones celulares, lojas, bares e consultórios médicos, por exemplo (HUMMES, 2004).

A música não é apenas fonte de entretenimento, mas também fator de contribuição para a construção da personalidade e da formação da sociedade: rima e métrica, associadas à melodia, abrem caminho à memorização espontânea, às vezes inconsciente, de discursos, proporcionando a absorção e consolidação de conceitos, idéias e crenças (FERREIRA, 2005).

Dentre os estilos musicais ouvidos na atualidade, está o forró. Uma possível origem do termo vem da abreviação de forrobodó e forrobodança, designando, inicialmente, “o local onde acontecia determinado baile popular” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000, p. 301). Nesses bailes, havia vários tipos de música nordestina, dentre eles o xote, o xaxado e o baião (SOUSA, 2007). Atualmente, para Trotta (2009), forró é uma festa em que se dançam aos pares os diversos ritmos ali executados. Já para Ramalho (2000), é a versão atualizada dos diversos estilos de dança do sertão nordestino. Assim, pode-se concluir que uma das acepções dadas ao termo forró na atualidade refere-se a um gênero musical.

Para Silva (2003), o gênero musical forró era originalmente conhecido apenas como baião. Este, de acordo com Oliveira (2000), só passou a ser conhecido no cenário musical brasileiro a partir de meados da década de 1940, com o cantor, compositor e sanfoneiro Luis Gonzaga.

Desde o seu surgimento, o gênero musical passou por algumas modificações. Hoje, quando se fala em forró, é necessário especificar qual tipo, uma vez que há três categorias diferentes: o forró tradicional ou forró pé-de-serra, surgido em meados da década de 1940 e caracterizado por ser criação artística urbana com base no universo rural sertanejo; o forró universitário, surgido em meados da década de 1970 e consolidado nos anos 1990, fruto da fusão da linguagem regional do forró tradicional com a linguagem da música popular urbana do pop e do rock; e o forró eletrônico, surgido na década de 1990, inspirado em outros ritmos contemporâneos, como a música sertaneja e a *axé music* (SILVA, 2003).

O forró eletrônico é assim denominado por utilizar, além dos tradicionais triângulo, sanfona e zabumba, instrumentos como o órgão eletrônico e sintetizadores. Caracteriza-se por ser a banda, e não o vocalista, o elemento mais importante. É composta, em geral, por mais de uma dezena de integrantes, a maioria jovem, entre músicos e bailarinos (SILVA, 2003).



Presentes nas bandas de forró eletrônico como cantoras e bailarinas, as mulheres também figuram nos nomes dos grupos e nas letras das músicas, em que muitas vezes são referidas com palavras não lisonjeiras, como afirma Flávio José, consagrado cantor paraibano da vertente tradicional. Em artigo publicado no jornal Correio da Paraíba (2007), o cantor afirma que a ‘baixaria’ tem reinado em grande parte do repertório dessas bandas.

Confesso admirador de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Marines (*sic*) entre outros do naipe, ele reclama que a baixaria vem reinando em grande parte do repertório como (*sic*) letras de baixo sentido. “Tem canções que falam ‘Pra ser homem tem que morar no cabaré’ (*sic*). Como vai ser essa geração que escuta essa música?” (CORREIO DA PARAÍBA, 2007, p. C6).

Flávio José está provavelmente fazendo alusão à música intitulada “Morar no Cabaré”, de autoria de Ton (*sic*) Oliveira, gravada por Frank Aguiar no álbum Coração (2005), em que o eu-lírico<sup>1</sup> afirma que não se satisfaz apenas com duas ou três mulheres, mas com uma para cada dia do mês, e, assim, deixará sua casa e morará no cabaré “pra viver a vida inteira arrodado de mulher”.

Para Ferreira (2005), a música não atinge aqueles que a ouvem apenas pela audição, mas os envolve, instigando movimentos, provocando reações e estimulando funções cerebrais como a memória. Ademais, uma música pode ser veiculada a um mesmo público ouvinte diversas vezes, sem grandes intervalos entre as apresentações, sem que o ouvinte, na maioria dos casos, “reaja com cansaço ou fastio” (FERREIRA, 2005, p. 18). Ao contrário, quanto mais é apresentada, mais aceita ela é. Logo, a música possui um potencial de disseminação de conteúdos incomparável, uma vez que aqueles que a ela se expõem normalmente o fazem por prazer, “sem acionar mecanismos de crítica” (Idem, *ibidem*, p. 31). Ela é, assim, um instrumento de veiculação de conteúdos, os quais são susceptíveis de influenciar ou ratificar concepções de mundo.

“Portanto, o papel da canção não deve ser visto como apenas o de entreter e facilitar a memorização, pois ela contribui também na construção da personalidade e na formação da sociedade, até porque, devido à facilidade com que a rima e a métrica, associadas à melodia, abrem caminho à memorização espontânea, e às vezes inconsciente, do discurso, constitui também uma vereda por onde ocorre a absorção e consolidação de conceitos, idéias, crenças...” (FERREIRA, 2005, p.31).

---

<sup>1</sup> O termo ‘eu-lírico’ refere-se ao ‘eu’ que fala no texto. Assim, se um homem escreve um texto como se fosse uma mulher, o autor é do sexo masculino e o eu-lírico é feminino.

É nesse ‘poder de persuasão’ que reside a importância de se estudar a música como veiculadora de conteúdos. Nesta pesquisa, mais especificamente, a veiculação de conteúdos se configura em letras de música de forró eletrônico, que constituem seu objeto de estudo.

## Metodologia

Fui apresentada ao forró eletrônico no início da década de 1990, através de meu irmão, Carlos Eduardo, que, à época, escutava a banda Mastruz com Leite. Os anos se passaram e continuei a escutar o ritmo, no rádio, em alguns lugares por mim frequentados e durante as festas juninas. Percebi, com a passagem do tempo, que a figura feminina estava cada vez mais presente nos temas das letras das músicas. Como mulher, incomodava-me a forma como éramos, e ainda somos, representadas no universo do forró eletrônico.

Ao dar início aos meus estudos de pós-graduação, dentre as várias perspectivas teóricas a que fui apresentada, a Análise do Discurso, e, mais especificamente, a Gramática Sistêmico-Funcional, surgiu como ferramenta capaz de contribuir para o meu entendimento de como a linguagem se estrutura para veicular significados. Considerando o meu incômodo em relação à(s) forma(s) de representação feminina nas letras de música de forró eletrônico, e tendo encontrado uma ferramenta capaz de me auxiliar na compreensão das razões dessa(s) representação(ões), a inquietação pessoal transformou-se em um projeto de pesquisa.

Assim, considerando que as letras de forró eletrônico são expressões da linguagem, veiculando significados, e refletindo e influenciando a atitude humana em relação ao mundo (BLOOR & BLOOR, 1995), este estudo objetiva analisar a representação feminina em letras de forró eletrônico, visando responder à pergunta: **Como a mulher é representada em letras de música de forró eletrônico contemporâneas?**

O objetivo desta pesquisa subdivide-se em: identificar o Contexto de Situação de cada letra de música, analisar os significados de vocábulos e expressões relevantes encontrados nas mesmas, e verificar como a língua se estrutura, de acordo com os Sistemas de Modo e Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional. Desta forma, visa-se a responder:

- o Em que o contexto de situação contribui para a identificação das representações femininas encontradas nas letras de música?
- o Como as escolhas lexicais contribuem para a construção das representações femininas encontradas?

- o Em que a identificação dos tipos de interação contribui para o desvelar das representações femininas nas letras de música de forró eletrônico contemporâneo?
- o Quais os principais tipos de processos identificados nas letras de música? Em que contribuem para as representações femininas encontradas?

Para a coleta das letras de música utilizei os *rankings* das músicas mais tocadas nas rádios AM/FM brasileiras, divulgados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) – órgão responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das obras musicais no Brasil (ECAD, 2009) –, em seu *website* [www.ecad.org.br](http://www.ecad.org.br). Ali são divulgadas as cinquenta músicas, de todos os gêneros musicais, mais tocadas no país, divididas por trimestre e região.

Restringi a escolha às músicas mais tocadas na região Nordeste. Dentre as razões para esta decisão, considere ser esta a região que habito, por ser de origem nordestina a maioria das bandas de forró eletrônico, e, como afirma Santos (2001), por o forró “se tratar de um aspecto relevante na construção, afirmação e representação da identidade nordestina” (p. 12).

Limitei-me aos *rankings* de julho de 2005 a abril de 2009 por serem eles os mais recentes divulgados no *website* à época da coleta de dados. Nas listagens de cada *ranking*, identifiquei as letras de música que pertenciam ao gênero forró, o que foi realizado utilizando o meu conhecimento sobre as músicas e seus gêneros musicais – afinal eram as mais tocadas nas rádios. Entretanto, como houve casos em que não conhecia a melodia, recorri a *sites* da Internet como, por exemplo, o *Youtube.com*, em que se pode ouvir as músicas, e, a partir daí, identificar o seu gênero musical.

Dos quinze *rankings* pesquisados, todos apresentaram mais de uma música de forró em suas listagens. A identificação das músicas pertencentes ao gênero musical forró revelou que dentre as 750 (setecentos e cinquenta) músicas mais tocadas no Nordeste durante o período escolhido, 55 (cinquenta e cinco) pertenciam ao gênero musical forró, unicamente em sua vertente eletrônica, representando 9.16% do total. Destas, 15 (quinze) se repetiam, restando 35 (trinta e cinco) músicas. Dessas, seriam escolhidas para compor o *Corpus* da pesquisa, músicas que atendessem aos seguintes critérios:

- a) a mulher é direta ou indiretamente mencionada na letra da música;
- b) o autor da letra da música é do sexo masculino;
- c) o eu-lírico é predominantemente masculino;
- d) a letra da música foi originalmente escrita em língua portuguesa.

Como objetivo analisar a representação feminina em letras de forró eletrônico, é justificável que a mulher figure, direta ou indiretamente, na letra a ser analisada. A escolha do compositor do sexo masculino se deu por ser a autoria masculina no forró eletrônico substancialmente maior que a autoria feminina. Para se ter uma ideia, dentre as músicas inicialmente coletadas cuja autoria foi possível verificar, a mulher não figurava como autora em nenhuma; em parceria com o sexo masculino, figurava como co-autora em apenas duas. Esse fato não é restrito ao gênero musical em questão e será discutido no próximo capítulo. Sendo os compositores homens, optei por analisar um discurso em que o masculino esteja presente na maior parte da letra da música. Por fim, eliminei as versões e traduções por me interessar analisar discursos originariamente produzidos em língua portuguesa.

Seguindo o critério estabelecido para a escolha do *Corpus*, acima referido, restaram 14 (catorze) letras de música passíveis de análise, das quais foram escolhidas 6 (seis), ocupantes das posições mais elevadas nos *rankings*. Essas letras de música formam o objeto de análise deste estudo, apresentadas no Quadro 01, abaixo:

| <b>Letra de Música</b> | <b>Compositor</b>                         | <b>Intérprete</b>   | <b>Ranking ECAD Nordeste</b>                                         | <b>Posição Ranking ECAD NE</b>                                                  |
|------------------------|-------------------------------------------|---------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Obsessão               | Renato Moreno                             | Forró Sacode        | Outubro de 2006                                                      | 11 <sup>a</sup> .                                                               |
| Pensão alimentícia     | Gilton Andrade, Beto Caju e Ivo Lima      | Calcinha Preta      | Abril de 2007                                                        | 14 <sup>a</sup> .                                                               |
| Alfabeto do amor       | Bruno Caliman                             | Forró Anjo Azul     | Janeiro de 2008<br>Outubro de 2007<br>Abril de 2008<br>Julho de 2007 | 4 <sup>a</sup> .<br>11 <sup>a</sup> .<br>24 <sup>a</sup> .<br>50 <sup>a</sup> . |
| Comendo água           | Marquinhos Maraial e Isac Maraial         | Aviões do Forró     | Abril de 2008<br>Julho de 2008                                       | 14 <sup>a</sup> .<br>46 <sup>a</sup> .                                          |
| Senta que é de menta   | Beto Caju e Alex Padang                   | Cavaleiros do Forró | Outubro de 2008                                                      | 13 <sup>a</sup> .                                                               |
| Se quiser, é assim     | Chrystian Lima, Ivo Lima e Gilton Andrade | Calcinha Preta      | Abril de 2007                                                        | 42 <sup>a</sup> .                                                               |

Quadro 01 – Listagem do Corpus

Observando as diferentes temáticas que envolvem a mulher nas letras de forró eletrônico, e a fim de responder às perguntas de pesquisa, foram consideradas as seguintes hipóteses: a mulher pode ser representada a) como objeto do prazer sexual masculino; b) como objeto do amor do homem; e c) como causadora de seu sofrimento.

O *Corpus* da pesquisa foi analisado sob a perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004). Dentre os três Sistemas da teoria, utilizo o Sistema de Modo (*Mood*), que possibilita verificar as formas

como as pessoas se relacionam e interagem, e, principalmente, o Sistema de Transitividade, que permite “identificar as ações e atividades humanas que estão sendo expressas no discurso e que realidade está sendo retratada” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 53-54). Os referidos Sistemas configuram-se, pois, em ferramentas adequadas para o objetivo deste estudo.

A análise lexical ou vocabular do *Corpus* também se dará sob a perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional, uma vez que a teoria abarca tanto o léxico como a gramática, ou, nos seus termos, da “léxico-gramática”.

Utilizo-me, ainda, do conceito de discurso de Fairclough (1991;1992). Ao propor que este é a utilização da linguagem como prática social – não uma atividade meramente individual – uma forma de representação e de ação, em que aqueles que dele se utilizam atuam sobre o mundo, especialmente sobre as outras pessoas, tal conceito mostra-se relevante para esta pesquisa por permitir vislumbrar que as diversas formas de representação feminina que circulam em sociedade através do forró eletrônico são seu reflexo.

O presente estudo é, dessa forma, qualitativo (RICHARDSON, 1985), descritivo (LAKATOS & MARCONI, 2003), com base em seus objetivos, e do tipo multicaso (TRIVIÑOS, 1990), com base nos procedimentos técnicos utilizados.

O método qualitativo permite descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação de certas variáveis, compreender e classificar processos dinâmicos vividos por grupos sociais e possibilitar o entendimento das particularidades do comportamento dos indivíduos (RICHARDSON, 1985).

As pesquisas descritivas têm como um de seus objetivos verificar a existência de associações entre variáveis que estejam interferindo no desenvolvimento de um sistema qualquer. Assim, o aspecto descritivo deste estudo procura verificar uma relação ‘letras de música x língua x representação feminina’ (LAKATOS & MARCONI, 2003).

O método de estudos multicaso utiliza várias fontes de evidências, o que permite aprofundar os conhecimentos sobre uma determinada realidade (TRIVIÑOS, 1990), no caso, a representação feminina. Neste estudo, as fontes de evidências são as diversas letras de músicas de forró eletrônico contemporâneas, e a ferramenta teórica que permitirá aprofundar os conhecimentos sobre a representação feminina é a Linguística Sistêmico-Funcional, através dos Sistemas de Modo e Transitividade.

O universo da pesquisa compõe-se das letras de música de forró eletrônico mais executadas nas rádios AM/FM do Nordeste do Brasil, segundo os *rankings* do ECAD de julho de 2005 a abril de 2009. A amostra é não probabilística do tipo intencional, sendo escolhidas

as letras de música que se enquadraram nos critérios estabelecidos. As letras das músicas foram coletadas dos CDs ou dos *sites* das bandas que as gravaram.

Finalmente, as letras das músicas foram analisadas baseadas na concepção de discurso de Fairclough (1991; 1992) e sob a perspectiva dos Sistemas de e Modo e Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; THOMPSON, 1996; EGGINS, 2004; (CUNHA & SOUZA, 2007).

Com o estudo da representação feminina em letras de música de forró eletrônico contemporâneas, pretendo contribuir para uma maior compreensão da(s) representação(ões) feminina(s) em sociedade, evidenciando e/ou revelando fatores que colaborem para a manutenção ou transformação dessa(s) representação(ões). Assim, no primeiro capítulo, abordo questões sobre o surgimento da música popular brasileira, aí incluindo o forró, bem como examino a relação entre música e mulher. No segundo capítulo, trato dos aspectos do arcabouço teórico relevantes para esta pesquisa. No terceiro capítulo, apresento os resultados obtidos a partir da análise das letras de música. Por fim, apresento as considerações finais sobre este estudo.

## 1. MULHER E REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS LETRAS DE MÚSICA DA MPB

Na introdução, expus os motivos que me levaram a estudar o tema, bem como apresentei a pesquisa, os critérios de escolha do *Corpus* e a metodologia empregada. Neste capítulo, trato do surgimento da música no Brasil, do forró e suas categorias, e da representação feminina nas letras de música da música popular brasileira.

Muitos estudiosos procuram as origens da música na pré-história, apesar de os homens das cavernas não haverem deixado vestígios arqueológicos sobre o entendimento dos sons. A possibilidade de imaginar a existência da música nessa época é, porém, razoável, uma vez que ainda hoje podem ser encontradas sociedades que vivem em níveis de organização social anteriores ao estágio de civilização; ou seja, ainda viveriam na pré-história. É o caso de algumas tribos indígenas brasileiras, que, com o desenvolvimento de agricultura rudimentar e organização social tribal, ainda viveriam no período neolítico (HISTÓRIA DA MÚSICA, 2010).

Já no período histórico, há referências à música como atividade humana desde a Antiguidade. Os egípcios tinham atividades musicais de caráter religioso, militar e social. Os hebreus utilizavam a música em festas e lamentações, com objetivos guerreiros e religiosos. Na Grécia Antiga, há referências à arte musical em documentos como tratados teóricos e obras filosóficas e na mitologia grega. A própria palavra ‘música’ significa ‘arte das musas’. Elas, segundo tal mitologia, representavam seres celestiais, divindades inspiradoras das artes e das ciências. Eram nove, e Euterpe era a musa da poesia lírica e da música, denominada ‘aquela que dá prazer’ (ELLMERICH, 1977).

A relação entre a música e a(s) mulher(es) existe, portanto, desde longa data. Contudo, antes de discorrer sobre essa questão – de relevante interesse para este trabalho – necessário se faz percorrer um pouco o curso da história da música no Brasil.

### 1.1. ‘Surgimento’ da Música no Brasil

Aponta-se a música religiosa como a primeira manifestação musical no Brasil, que aqui chegou com os jesuítas, objetivando, principalmente, catequizar os índios. Somando-se a essa música religiosa, nos três primeiros séculos de colonização do nosso país, havia as seguintes formas musicais, que não se misturavam: de um lado os cantos ritualísticos dos índios e os batuques dos escravos – a maioria também ritualística –, de outro, as cantigas dos

europeus colonizadores. Além delas, os toques e fanfarras militares dos exércitos portugueses (ALBIN, 2003).

A música popular brasileira propriamente dita surgiu, segundo Albin (2003, p. 17), quando “a música dessacralizou-se, ou mundanizou-se, ou ainda quando, ao mesmo tempo, deixou as casernas, ou, como queiram, escapou das igrejas e da ordem unida e ganhou as rodas públicas”. Isso ocorreu no século XVII e um dos mais antigos registros de canto popular é de Gregório de Matos Guerra, poeta satírico nascido em Salvador (1633) e morto em Recife (1696) após anos de degredo em Angola por conta de sua ‘pena ferina’ (Idem, ibidem).

No final do século XVIII, o poeta carioca Domingos Caldas Barbosa foi para Portugal, lá se tornando um conhecido intérprete de modinhas e lundus. Sua importância está em ter levado para os salões aristocráticos da Lisboa da segunda metade do século XVIII o produto artístico popular da colônia portuguesa além-mar: a modinha brasileira (Idem, ibidem).

Na primeira metade do século XIX, os gêneros mais populares no país, mais especificamente no Rio de Janeiro, nova matriz do Império, eram justamente o lundu, música e canto de origem africana, provavelmente introduzido no país por escravos angolanos, e a modinha, “canto urbano branco de salão, de caráter lírico e sentimental” (ALBIN, 2003, p. 29). Ainda sobre esse gênero, Albin (2003, p. 33) acrescenta: “Os musicólogos discutem, sem chegar a resultados conclusivos, se a modinha nasceu em Portugal ou no Brasil e se é de origem popular ou erudita. O que está firmemente estabelecido é que as melhores modinhas sempre foram as brasileiras”. Só no último quarto do século é que surgiria o maxixe, por muitos considerado o primeiro gênero musical genuinamente brasileiro (Idem, ibidem).

## 1.2. Forró: festa, música e dança

Foram vários os outros gêneros musicais que se desenvolveram no país desde o surgimento de uma autêntica música brasileira, dentre eles o samba, a bossa nova, o frevo e o forró.

O termo forró, segundo uma vertente, vem da expressão inglesa *for all*, que significa ‘para todos’. Seria um convite aberto àqueles que quisessem participar das festas oferecidas pelos ingleses aos operários quando da construção das estradas de ferro no Nordeste (SILVA, 2003). Segundo uma outra vertente, o termo é a abreviatura de ‘forrobodó’ e ‘forrodança’. Estes, comumente usados na imprensa pernambucana da segunda metade do século XIX, designavam o lugar onde acontecia determinado baile popular (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000), em que, de acordo com Sousa (2007), havia vários tipos de



música nordestina, dentre eles o xote, o xaxado e o baião. Para Trotta (2009), forró é uma festa em que se dança aos pares os diversos ritmos ali executados.

Posteriormente, já na década de 1990, o termo forró abrigaria todos os ritmos rurais do Nordeste, e até de outras regiões, como o xótis ou xote, o xaxado e o baião (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000). Segundo Ramalho (2000), atualmente, o termo forró abarca a versão atualizada dos diversos estilos de dança do sertão nordestino.

Hoje em dia, portanto, o termo forró detém três acepções: a primeira, refere-se àquela que já se utilizava na segunda metade do século XIX, que, atualizada, significa ‘uma festa em que estão presentes os diversos ritmos nordestinos’; a segunda, refere-se a um gênero musical que abriga esses diversos ritmos nordestinos, como xote, xaxado e baião; e a terceira acepção se refere a um estilo de dança, realizada aos pares, ao som dos diversos ritmos nordestinos. Ao caracterizar o forró, Matos (2007, *apud* TROTTA, 2009, p. 137) parece conseguir juntar as três acepções: “O que caracteriza todos os *ritmos e fusões rítmicas* que se praticam no *evento forró* é que eles servem exclusivamente para a *dança de pares* enlaçados (...) (grifo nosso)” .

É importante mencionar, ainda, que o gênero musical forró era originalmente conhecido apenas como baião (SILVA, 2003). Este, só passou a ser conhecido no cenário musical brasileiro a partir de meados da década de 1940, tornando famoso seu maior divulgador, Luis Gonzaga (OLIVEIRA, 2000)., Ele, por sua vez, como veremos a seguir, também tornou famoso o baião.

### 1.3. O Rei do Baião

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em Exu, Pernambuco, em 1912, filho de Januário, respeitado sanfoneiro da região. Com ele, Luiz Gonzaga iniciou-se nos segredos da sanfona e, aos 12 anos, já acompanhava o pai na animação de festas pelo sertão do Araripe, em Pernambuco (ALBIN, 2003).

Em 1945, Luiz Gonzaga – no Rio de Janeiro há alguns anos, com discos gravados como sanfoneiro e, depois, como cantor – encontrou pela primeira vez Humberto Teixeira, poeta e compositor cearense. Juntos, concluíram que o baião, ritmo nordestino desconhecido no Rio, dentre os ritmos do Nordeste, era o mais propício a sofrer estilização. A partir daí, passaram a trabalhar para lançar o ritmo nacionalmente, “produzindo um baião com estilo próprio, substituindo os instrumentos originais – viola, pandeiro, botijão e rabeca – por acordeom, triângulo e zabumba” (ALBIN, 2003, p. 146). A primeira música da dupla,

intitulada ‘Baião’, apresentava o gênero ao público e ensinava-o como dançá-lo. Em poucos anos o gênero se estabeleceria como extremamente popular e como referência de brasilidade no exterior (Idem, *ibidem*).

No final dos anos de 1950, com o surgimento da Bossa Nova e de outras mudanças musicais no país, novos estilos musicais passaram a se impor no rádio. As músicas de Luiz Gonzaga foram perdendo espaço e ele voltou-se para as platéias do interior. Em agosto de 1989, o Rei do Baião faleceu em Recife. Sua música permitiu que outros sotaques, temas e ritmos fossem posteriormente acolhidos nos grandes centros, exercendo influências ao longo das décadas (ALBIN, 2003).

#### 1.4. As Três Categorias do Forró

Luiz Gonzaga foi o Rei do Baião, responsável pela difusão desse ritmo. Foi também o maior expoente do que se chama forró tradicional, ou forró pé-de-serra, a primeira das três categorias elencadas por Silva (2003), que utiliza nomenclatura já consagrada no meio artístico. As outras duas categorias são forró universitário e forró eletrônico.

O forró tradicional surgiu em meados da década de 1940 e “se caracteriza por ser criação artística urbana baseada no universo rural do homem sertanejo” (SILVA, 2003, p. 90). Os instrumentos básicos utilizados são a sanfona, a zabumba e o triângulo. As músicas trazem uma linguagem rural e enfocam um universo nostálgico, retratando a seca e o sofrimento do nordestino, mas também a alegria desse povo, as festas e a criatividade artística e cultural. Em relação ao figurino, muitos artistas adotaram – e ainda adotam – trajes típicos. Luiz Gonzaga, por exemplo, usava o gibão de couro como forma de se identificar com o vaqueiro nordestino. Atualmente, porém, a mídia não dá destaque a seus representantes, como Dominginhos e Os Três do Nordeste, por não serem vistos como portadores de forte retorno comercial, uma vez que não produziram grandes sucessos (SILVA, 2003). O fato de músicas de forró tradicional não figurarem nos rankings das mais tocadas nas rádios AM e FM pesquisadas para este estudo parece confirmar o entendimento do autor.

O forró universitário, por sua vez, apresenta duas fases. A primeira, com seu surgimento a partir de 1975, e a segunda, com a sua consolidação, na década de 1990. É fruto da fusão da linguagem regional do forró tradicional com a linguagem da música popular urbana, misturando características e valores tanto daquele quanto do pop e do rock. Sua denominação deve-se ao fato dos primeiros apreciadores serem jovens universitários. Nessa categoria estão os primeiros artistas que incluíram instrumentos eletrônicos no forró, como

guitarra, baixo, teclados, saxofone e bateria, junto aos já utilizados sanfona, triângulo e zabumba. Essas modificações colaboraram para alterar o ritmo original e as harmonias empregadas, permitindo ampliar o seu alcance a várias classes sociais (Idem, ibidem). O grupo Falamansa é um dos representantes desta categoria.

Por fim, o forró eletrônico, objeto de interesse deste trabalho, surge em 1993, inspirado na música sertaneja romântica, no romantismo brega e na *axé music*. Além dos instrumentos utilizados no forró tradicional e os eletrônicos introduzidos pelo forró universitário, utilizam-se sintetizadores, percussão e órgão eletrônico; este, aparentemente substituindo a sanfona. A banda tem um visual que utiliza bastante brilho e iluminação. Ela é o mais importante, por isso, para não personalizar o grupo, é comum que haja três ou quatro vocalistas. Sua composição tem uma média de dezesseis integrantes, entre músicos e bailarinos, todos jovens. Os nomes das bandas são massivamente repetidos no meio das músicas, como forma de registro do grupo e de diferenciação das outras bandas, pois a maioria das cantoras de forró eletrônico tem o mesmo timbre de voz e traja vestimenta semelhante. O figurino conta com roupas bem produzidas, com os homens, em sua maioria, usando calça *country* e cabelos longos, e as bailarinas vestindo minissaias ou calças colantes e demonstrando muita sensualidade (SILVA, 2003).

### 1.5. O Forró Eletrônico

No início da década de 1990, enquanto a *axé music* – inicialmente chamada de fricote baiano – extrapolava o calendário do carnaval e se propagava pelo país, a tradicional música nordestina brasileira era pouco ouvida no rádio (PINHEIRO & PAIVA, 2007). Além da *axé music*, havia a veiculação nacional de um outro ritmo: a música sertaneja. Ainda nessa época, forrozeiros tradicionais de renome como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga já haviam falecido. O forró tradicional encontrava-se praticamente excluído da mídia. Foi, então, que se deu a reorganização desse ritmo: ele foi inovado e recriado, e a ele foram agrupados apelo sexual e conceitos de outros gêneros musicais. Incorporaram-se atributos da música romântica e foram realizadas regravações de artistas tradicionais em ritmo e arranjo atualizados (SILVA, 2003). São representantes desta categoria as já citadas bandas Mastruz com Leite, Aviões do Forró, Calcinha Preta e Saia Rodada.

O empresário Emanuel Gurgel, no Ceará, observando os salões que frequentava, percebeu que eles ficavam cheios quando as bandas tocavam uma sequência de xote e baião. Tal fato despertou-o para a criação de uma banda, no início da década de 1990, chamada

Mastruz com Leite, numa combinação de nomes estranhos já existente no mundo da *axé music*, cujo exemplo é o grupo Chiclete com Banana. O som produzido pela banda, com a incorporação de instrumentos eletrônicos, foi inicialmente denominado *oxente music*, em alusão ao fenômeno músico-comercial baiano. Apenas posteriormente é que passou a se chamar ‘forró eletrônico’ (PINHEIRO & PAIVA, 2007).

Não apenas o som, mas a forma de organização da banda Mastruz com Leite era diferente do que havia no mercado. O empresário novamente observou que os intervalos das bandas esfriavam as festas, então montou uma estrutura em que o vocalista não se destacava – como era de praxe à época –, permitindo que os membros do grupo fossem substituídos sem qualquer prejuízo para o evento. Tal estrutura possibilitava a realização de shows com duração de quatro a cinco horas ininterruptas (Idem, *ibidem*). A existência de três a quatro vocalistas nas bandas desse gênero musical, mencionada por Silva (2003), vem de tal necessidade.

Silva (2003) relata a repetição dos nomes das bandas nas faixas das músicas. Essa foi mais uma das estratégias utilizadas pelo empresário Emanuel Gurgel. Mencionar os nomes das bandas durante as músicas foi a forma por ele encontrada de popularizar os grupos, visto que os radialistas habitualmente não dão os créditos dos compositores e intérpretes (PINHEIRO & PAIVA, 2007).

Com a consolidação da banda Mastruz com Leite na capital cearense, onde nasceu, Gurgel decidiu ocupar o mercado dos estados vizinhos. Como o primeiro show fora de Fortaleza fora um fiasco de bilheteria, com tão somente 49 pagantes, o empresário percebeu que era necessária uma estrutura que tocasse forró em todo lugar, durante todo o ano. Assim nasceu a SomZoom Sat, uma rede de rádio via satélite que produzia e gerava programação musical 24 horas para quase todo o país, excetuando-se os estados do Sul. Além da rede de rádios via satélite, e de outras bandas, como Mel com Terra e Catuaba com Amendoim, que foram criadas ancoradas no sucesso da Mastruz com Leite, o empresário também criou, ao longo dos anos, a gravadora SomZoom e a Editora Passaré, para não necessitar se submeter às demandas e imposições das grandes gravadoras (Idem, *ibidem*).

Percebe-se, portanto, que Emanuel Gurgel inovou nas diferentes etapas da indústria do forró: no próprio estilo musical, com a incorporação de instrumentos eletrônicos ao forró tradicional, na estruturação das bandas e dos shows, com integrantes que poderiam ser substituídos sem prejuízos para a performance do grupo nos shows com duração de quatro a cinco horas, na gravação, com a criação de uma gravadora e de uma editora, e na divulgação do forró, com a criação de uma rede de rádio via satélite.

O surgimento da banda Mastruz com Leite marcou o início da terceira categoria. Todas as inovações implantadas por Emanuel Gurgel modificaram sensivelmente os rumos do forró e parecem permanecer na maioria das bandas de forró eletrônico da atualidade, como atestam Trotta e Monteiro (2008, p. 8):

“No mercado atual do forró eletrônico, as bandas são ‘propriedade’ de empresários do ramo do entretenimento (agregados em ‘produtoras culturais’) que com frequência agregam atividades de gerenciamento de várias bandas (incluindo agenda, gravações, comercialização e venda de shows), casas de shows, assessoria de imprensa e toda a estrutura comercial que gira em torno do mercado de shows.”

Como visto, o forró tradicional caracteriza-se por ser “criação artística urbana baseada no universo rural do homem sertanejo” (SILVA, 2003, p. 90). Para compreender essa categoria musical, é necessário entender o migrante e seu imaginário, sua relação com a cidade grande e seus habitantes, e sua busca de identidade. Essa música urbana de caráter rural funciona, para o migrante, como uma ponte que liga culturas e gostos estéticos diferentes (SILVA, 2003). Nesse sentido, Silva (2003) afirma que “(...) o sotaque do homem sertanejo, presente sobretudo nas músicas de Luiz Gonzaga e seus seguidores, refaz o ambiente social e familiar deixado pelo migrante nordestino que veio tentar uma nova vida nas terras do Sul e Sudeste” (p.91). Em outras palavras, o forró tradicional, principalmente o baião de Luiz Gonzaga, tinha como temática o cotidiano do sertão nordestino, com doses de melancolia e saudosismo, em memórias da vida que havia sido deixada pelo migrante.

Se o forró eletrônico, atualização do forró tradicional, iniciou a sua trajetória ainda tratando de temas rurais, como, por exemplo, na canção *Meu Vaqueiro, Meu Peão*, que projetou a banda Mastruz com Leite no cenário nacional<sup>2</sup> (FORRÓ MASTRUZ COM LEITE, 2010), o que se percebe nas letras de música de forró eletrônico de sucesso da atualidade é uma temática diferente. Segundo Trotta & Monteiro (2008), a música tocada por essas bandas, predominantemente endereçada ao público jovem das várias cidades dos estados nordestinos e além dessa região, caracteriza-se fundamentalmente por uma apologia da festa como lugar de realização social e, sobremaneira, amorosa e sexual. É o que chamam de ‘trinômio festa-amor-sexo’. Nas palavras dos autores:

---

<sup>2</sup> Segundo o site oficial da banda, a canção consta do 2º. LP, intitulado Coisa Nossa.

“Assim, dança, festa, desilusões amorosas, encontros sexuais (tanto aqueles ocorridos no interior de uma relação de um casal consolidado quanto os intencionalmente voláteis e eminentemente físicos, sem nenhum grau de afetividade) e bebida formam um conjunto de temáticas que constroem o ambiente afetivo do forró eletrônico endereçado aos jovens em festa (p. 9-10).

Ainda de acordo com os autores, tal fato talvez configure um modelo alternativo de construção de uma identidade nordestina. Assim, entendo que a identidade nordestina aparente nas letras de música de forró não estaria mais calcada no cotidiano do sertão, mas nas vivências comuns, se não a todos, à maioria dos jovens, sejam eles habitantes das regiões metropolitanas ou rurais. Dessa forma, creio que a temática tratada nas letras de música de forró deixa de ter um caráter tão somente regional e passa a ter um caráter um pouco mais universal.

Imprimindo um olhar mais acurado em relação ao ‘trinômio festa-amor-sexo’, Trotta (2009) observa que o aspecto da dança no forró fortalece o clima de paquera presente nas festas, em que a música e o consumo de bebidas alcoólicas auxiliam determinadas liberações sexuais. Para Matos (2007, *apud* TROTTA, 2009), corroborando esse pensamento, o dançar colado no forró festeja o “contato erótico dos corpos”, configurando-se no momento ideal “para se permitir um xamego, uns cheiros, uns beijos, um pecadilho” (p. 137).

Focando mais especificamente no terceiro aspecto do trinômio, o sexual, Trotta (2009) observa que a sexualidade estava tão somente sugerida no visual dos artistas e grupos de forró até o início da década de 1990. Com o advento do forró eletrônico, tal padrão se alterou. As principais bandas desse gênero musical adotaram alguns elementos profundamente eróticos. Ao som dançante, somaram-se letras com as recorrentes temáticas de amor e sexo. Além disso, durante as performances, dançarinas passaram a se apresentar – usando figurinos curtos e colados ao corpo e realizando coreografias sensuais no palco –, e as cantoras passaram a ter um ar sedutor, muitas vezes vestindo, elas também, roupas curtas. Observe-se, por exemplo, a indumentária da cantora Nathália Timberg da banda Saia Rodada em uma de suas apresentações (SAIA RODADA, 2010), Figura 01.



Figura 01 – Nathália Timberg em show no Maranhão (s/d)

Dentro do ‘trinômio festa-amor-sexo’ (TROTТА & MONTEIRO, 2008), o forró eletrônico, apesar da atmosfera urbana e moderna, nutre e até salienta a tradicional distinção dos papéis masculino e feminino. Isso é percebido, por exemplo, a partir da observação dos nomes sugestivos de algumas bandas atuais do gênero. De um lado, nomes que revelam uma perspectiva masculina do ambiente do forró: Solteirões do Forró, Gaviões do Forró, Taradões do Forró e Cavaleiros do Forró. De outro, nomes que revelam a erotização visual do corpo da mulher, exposto à apreciação masculina: Saia Rodada, Calcinha Preta e Garota Sarada (TROTТА, 2009). Numa análise metafórica, Trotta (Ibidem) faz a seguinte leitura dos nomes dessas bandas: “Tarados, solteiros, gaviões e cavaleiros (...) remetem ao estado de um jovem – ‘macho’ – em busca de ‘fêmeas’ para acasalamento nas noites de festa (forró), identificadas por sua vez por saias curtas e rodadas, que deixam ver suas calcinhas pretas e corpos sarados” (p. 141).

Essa marcante distinção dos papéis masculino e feminino nas letras de música de forró eletrônico permite inferir que a presença feminina permeia a temática dessas letras. Tal presença, contudo, não se restringe ao gênero musical forró, e é sobre a presença da mulher nas letras de música da Música Popular Brasileira (MPB) que passo a tratar.

#### 1.6. A Mulher e a Música Popular Brasileira

A relação existente entre a mulher e a música é bastante remota. Como visto, na Antiguidade Clássica eram as musas que inspiravam os artistas na composição de suas peças artísticas. Segundo Beltrão Jr. (1993, p. 19), as musas eram “cantoras divinas que alegravam a vida dos outros deuses e que presidiam a atividade mental em todas as suas formas”. Sendo a música uma das formas de arte da época, cabia à musa Euterpe por ela ‘zelar’. Assim, é possível afirmar que a relação existente entre a mulher e a música existe ao menos desde então.

Sobre essa relação, trato de dois aspectos distintos: o primeiro, mais breve, alude à questão da autoria feminina, que embora não seja o foco deste estudo faz-se necessário mencionar, por questões que serão levantadas em momento oportuno; o segundo, ligado ao foco de análise, refere-se à mulher nas letras de música da MPB e à consequente forma como ela é representada.

### 1.6.1. A Autoria Feminina

Em sua obra intitulada *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*, que analisa letras de música populares do início da década de 1930 ao final da década de 1980, Santa Cruz (1992) reflete, nos primeiros capítulos, sobre a questão da autoria feminina. Segundo ela, na Era do Rádio, a concepção machista da sociedade que enfatizava a mulher como ‘musa’ – não no sentido mitológico do termo, mas como a mulher de carne e osso retratada nas letras das músicas – terminava por estabelecer a criatividade como um privilégio masculino, permitindo à mulher ser cantora, intérprete, e ao homem, além disso, compositor. Ela afirma ainda que as cantoras do rádio emprestavam suas vozes à difusão de músicas muitas vezes depreciativas da figura feminina, contribuindo para denegrir a imagem de si próprias.

Ainda naquela época, não eram concedidas à mulher oportunidades de auto-expressão através da composição musical. Contudo, houve mulheres que passaram de cantoras a compositoras, dentre elas, Dona Ivone Lara, cuja carreira artística está ligada ao samba. Essas mulheres, não obstante, compunham em parceria com homens, sofrendo assim influência estético-ideológica masculina (SANTA CRUZ, 1992).

Na década de 1950, dois nomes se sobressaíram na autoria feminina, Dolores Duran e Maysa, que passam a atuar como compositoras no momento em que, no cenário musical nacional, surgem os primeiros acordes da Bossa Nova. O grande mérito de ambas foi imprimir uma nova linguagem poética ao tema do desenlace amoroso. Elas falam de sentimentos e ressentimentos, legitimando, na escrita, a fala feminina. Com as suas trajetórias, concederam às suas sucessoras melhores oportunidades de atingir os espaços fechados das gravadoras e divulgadoras (Idem, ibidem).

Ainda sobre a questão da autoria, Ferreira (2005), em sua dissertação de mestrado *Mulher é Bicho Ruim: é o que nos ensina a canção popular*, ao analisar a maioria das 100 músicas de sucesso em língua portuguesa de grande parte do século XX, com o objetivo de identificar como as mulheres são representadas nesse repertório, revela que a predominância da autoria masculina é esmagadora. Das 5.449 músicas pesquisadas, 91,24% são de autoria masculina, 4,40% são de versões de músicas estrangeiras realizadas por homens, que somadas, totalizam mais de 95% dessas músicas. Quanto à participação feminina na composição das músicas do universo da pesquisa, 2,18% são em parceria com homens, 1,59% são de autoria feminina e 0,41% são de versões realizadas por mulheres. Somados, esses números chegam a pouco mais de 4% das composições. Considerando apenas a participação



feminina, esse percentual cai para 2%. Essa constatação corrobora o entendimento de Santa Cruz (1992) de que a criatividade era um privilégio masculino – a feminina era “soterrada”.

Ferreira (2005) ainda apresenta um levantamento ano a ano da participação feminina na composição de músicas dentre as que foram pesquisadas. De 1922 – marco inicial de sua pesquisa – a 1927, não foram encontradas composições de autoria feminina. Em 1928, foi encontrada apenas uma. Esses números foram aumentando a partir da década de 1960, chegando a totalizar 10 composições de autoria feminina em 1980, marco final do estudo. Para o autor, a observação das posições obtidas pelas mulheres nas paradas de sucesso é uma forma de lhes aferir a conquista de espaços no meio artístico. A maior participação delas a partir da década de 1960 é atribuída à influência das idéias feministas e dos movimentos de emancipação da mulher, molas propulsoras para ousarem avançar além dos limites e papéis domésticos, profissionais e culturais que lhes eram imputados.

Atualmente, duas décadas após o marco final do estudo de Ferreira (2005), a questão da autoria feminina não parece estar muito diferente. Em três dos *rankings* dos autores com maior rendimento em rádios na Região Nordeste, divulgados pelo ECAD, por exemplo, a presença feminina é bem inferior à masculina. No *ranking* de julho de 2005 – equivalente ao 1º. *ranking* do *corpus* desta pesquisa – dentre os cinquenta compositores com maior rendimento computado pelo órgão estão apenas três mulheres. No *ranking* de julho de 2007, equivalente ao 8º. *ranking* do *corpus*, novamente aparecem apenas três mulheres. Por fim, no *ranking* de abril de 2009, equivalente ao 15º. *ranking* do *corpus*, um pequeno aumento: cinco compositoras figuram na lista. Em termos percentuais, nos *rankings* citados, a presença feminina dentre os compositores de maior rendimento – em outras palavras, mais tocados e, portanto, de maior sucesso – é a seguinte: 6%, 6% e 10%, respectivamente (ECAD, 2009).

Particularmente, percebo a presença de mulheres, apesar de serem poucas, nas ‘paradas de sucesso’, como oportunidades para expressarem suas opiniões e se fazerem ouvir, numa tentativa de contribuir para uma melhor compreensão do universo feminino, suas necessidades, queixas e inquietações por parte dos homens.

#### 1.6.2. A Representação da Mulher nas Letras de Músicas da MPB

Em sua obra intitulada *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*, Beltrão Jr. (1993) objetiva estudar de que forma a imagem da mulher aparece, nas letras de música da MPB, marcada pelo legado machista de nossa herança patriarcal. Para tanto, o autor remonta a tempos longínquos a fim de explicar as origens dessa forma de ver o feminino.

Para Beltrão Jr. (1993), a mulher como temática tem sido utilizada na música popular brasileira de forma predominantemente machista, mesmo que, na maioria das vezes, de modo inconsciente por parte dos autores das letras. Naquelas em que a mulher figura como tema, o tratamento machista, baseado na concepção patriarcal em que se estruturou a cultura ocidental, encontra-se generalizado. Nas palavras do autor:

“A cultura ocidental teve como fundamento essa concepção social patriarcal sobre a qual se estruturou, se desenvolveu e se ramificou, de modo heterogêneo, resultando daí diferentes grupos sociais que guardam, uns mais, outros menos, os traços do arcabouço original. Como consequência desse maior ou menor afastamento da característica básica do patriarcado – a supremacia do masculino – observamos nos povos ocidentais diferentes graus com relação à maneira de se considerar a mulher no grupo social.” (p. 17)

Remontando à Antiguidade Clássica, na cultura grega o chamado “amor grego” aludia às ligações entre homens. No que se refere às relações com as mulheres, as esposas tinham simplesmente a função de trazer ao mundo os futuros cidadãos, enquanto às prostitutas cabia a satisfação do prazer físico masculino. Dessa forma, a cultura grega abastece a sociedade ocidental com o ideário de um sistema patriarcal em que a mulher é, na maioria das vezes, tão somente um objeto de prazer sexual (BELTRÃO JR, 1993).

Na sociedade romana, ao *paterfamilias* se conferia o poder sobre todos os bens, inclusive sobre a mulher, comprovando a submissão do feminino.

A incorporação do cristianismo trouxe para a cultura latina uma ideologia patriarcal em que a mulher é a fonte do mal, a razão da perda do Paraíso, através da figura de Eva, corroborando a já existente idéia da sujeição do feminino. Uma outra figura bíblica feminina que ratifica o mal expresso em Eva é Madalena, a representação do pecado e da prostituição. Ela seria um dos dois eixos temáticos dos Evangelhos. O outro seria Maria, a personificação da pureza e da virgindade, que, curiosamente, veio a ocupar posição de destaque na Igreja apenas muito posteriormente. O que significa, para o autor, que “a Igreja logo rejeita a possibilidade de uma mulher simbolizando pureza, mas cria imediatamente a representação personificada do pecado [Madalena], confirmando a tradição de Eva” (p. 39) (Idem, ibidem).

Araújo (2008) informa que a Igreja exercia forte repressão sobre a mulher, sob o “simples” fundamento de que o homem era superior e, por isso, a ele cabia exercer a autoridade. Ela pregava (Epístola aos Efésios) que a mulher devia estar em tudo sujeita ao marido, pois Cristo era a cabeça da Igreja, e o homem, cabeça da mulher, o representante Dele

no lar. Assim, “a mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca” (p. 46).

Na Idade Média, o sexo feminino está associado à bruxaria, pois, segundo o culto ao demônio, a mulher com ele copularia (BELTRÃO JR, 1993). Perceba-se, aí, a associação entre feitiçaria e sexualidade. Para Araújo (2008), o primeiro contato de Eva com o mal, personificado na serpente, inoculava “na própria natureza do feminino algo como um estigma atávico que predispunha fatalmente à transgressão, e esta, em sua medida extrema, revelava-se na prática das feitiçarias, detentoras de saberes e poderes ensinados e conferidos por Satanás” (p. 46).

A mulher atravessa os séculos, portanto, sendo considerada um ser inferior, submissa ao homem, e estigmatizada como personificação do pecado e do mal.

A fim de atingir o objetivo de sua pesquisa, Beltrão Jr. (1993) faz uma análise de diversas letras de música da MPB, em sua maioria compostas no século XX, de variados gêneros musicais, dividindo-as em três grupos, dos quais o primeiro e o último interessam aos fins deste estudo. São eles, respectivamente: ‘a mulher ideal; predicado’, ‘a mulher e a fala em primeira pessoa; sujeito’, e ‘a mulher e a fala do outro; objeto’.

No primeiro grupo enquadram-se as letras de música que tratam da mulher como ser ideal, com os atributos para ela exigidos. De um lado, há as letras que tratam de aspectos espirituais, valorizando-os, de outro, as que buscam qualidades materiais. Portanto, envolvendo o mesmo objeto, haveria duas noções: o sagrado e o profano. Conforme Beltrão Jr. (1993):

“A visão masculina, pois, que coloca a mulher no campo do sagrado, abrangendo um endeusamento, uma adoração, é a mesma que faz da mulher um objeto que presta serviços ao homem e que a ele entrega o próprio corpo. Apesar dessa dicotomia aparente, mesmo quando a mulher é elevada a um grau de divindade, está sempre num pedestal construído com fundamentos patriarcais” (p. 48).

Assim, no primeiro grupo, enquadram-se a ‘mulher submissa’, por amor, convicção, resignação ou qualquer outra razão, a dona de casa perfeita, que ‘não deixa o lar à toa’, que se sacrifica pelo homem e pelo lar. Na visão masculina, a submissão é característica essencial à mulher. Nos anos 1950, por exemplo, havia atribuições e direitos distintos dentro das relações conjugais. Dentre as atribuições femininas estavam a execução das tarefas domésticas e uma

maior parcela de responsabilidade para com a felicidade do casal, pois o espírito feminino haveria sido dotado de qualidades – como paciência, espírito de sacrifício e capacidade para sobrepor os interesses da família aos interesses pessoais – sem as quais nenhuma espécie de sociedade matrimonial poderia sobreviver bem (BASSANEZI, 2008).

Outra característica essencial do feminino é o perdão. A mulher ideal não dá ouvidos a intrigas, porque sabe que seu homem não troca o amor dela pelo de mais ninguém (BELTRÃO JR., 1993). Nos anos 1950, ainda segundo as regras sociais da época, as esposas não deveriam incomodar seus maridos com suspeitas, indagações ou ciúmes, e, ainda, desculpar desde as farras com os amigos até os relacionamentos extraconjugais (BASSANEZI, 2008).

No terceiro grupo<sup>3</sup> do estudo de Beltrão Jr. (1993), incluem-se a ‘mulher-inspiração’, ‘a mulher-boêmia’ e a ‘mulher-traidora’. A ‘mulher-inspiração’ é alçada ao nível das musas e venerada como uma deusa. Aqui cabe, de um lado, a representação da mulher como flor, principalmente como rosa, símbolo de beleza, suavidade, pureza, virgindade, santidade e endeusamento. Do outro lado, a representação da mulher ‘de cor’, associada ao erotismo, pois, na tradição brasileira, em oposição à cor clara, a cor morena tem conotação erótica, sendo a mulata representada como detentora de um certo grau de permissividade sexual (Idem, ibidem).

No Brasil do século XIX, quando, para as mulheres das elites urbanas e rurais, o casamento era necessário e essencial, o concubinato entre homens brancos e mulheres afro-descendentes, muitas vezes escravas, era não só comum, mas também tolerável socialmente. Apesar de tidas como indignas para casar, com o prolongamento temporal das relações erótico-afetivas, muitas dessas mulheres ‘de cor’ acabavam-se tornando respeitadas e adquirindo a posição de esposas. Contudo, mesmo nessa época, as mestiças e negras eram consideradas mulheres fáceis (DEL PRIORE, 2006) – talvez, justamente, por aceitarem o concubinato.

Ainda no terceiro grupo (BELTRÃO JR., 1993), em contraste com a ‘mulher submissa’, apresentada no primeiro, encontra-se a ‘mulher-boêmia’ ou ‘mulher da boemia’. Tratando-se ou não de um eufemismo para prostituta, nessa forma de representação salienta-se a vida livre da mulher, como ir a festas desacompanhada, frequentar ‘cabarés’, mesmo que só para dançar, e envolver-se com vários homens, mesmo que com um de cada vez. Bassanezi (2008) nos auxilia a entender o porque dessa forma de representação:

---

<sup>3</sup> O segundo grupo refere-se a letras de música em primeira pessoa em que o eu-lírico é feminino, o que não se configura no foco de nossa análise; por isso, não será aqui relatado.

“Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina (...). A mulher que não seguisse *seus* caminhos estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes (p 609-610).”

A ‘mulher-boêmia’ ia, portanto, de encontro ao que se esperava da mulher ideal da época. Esta estava ‘atada’ à família, ao marido e à casa, enquanto aquela gozava de liberdade, que, no entanto, só lhe traria infelicidade.

A representação da ‘mulher-traidora’, por sua vez, refere-se àquela que trai o homem, a mulher adúltera, a destruidora de corações (BELTRÃO JR., 1993). Ainda nos anos 1950, as regras sociais ‘permitiam’ ao homem casado usufruir de liberdades que eram terminantemente negadas às suas mulheres. As aventuras erótico-sexuais extraconjugais do marido eram aceitas baseadas na idéia de que as necessidades sexuais masculinas eram diferentes e bem maiores – uma característica ‘natural’ – que as femininas (BASSANEZI, 2008).

Nos achados de Beltrão Jr. (1993) a representação feminina nas letras de música analisadas é negativa, mesmo quando aparenta ser positiva. Como visto, mesmo quando a mulher é representada com qualidades afirmativas, como ‘dona de casa perfeita’, essa representação é uma forma de sujeição do feminino.

Santa Cruz (1992), no universo das letras de música por ela analisadas, observa que, dentre os temas utilizados por compositores homens, questões como alcoolismo, gagueira e loucura eram atribuídos à mulher: elas eram causa desses males. Houve também aqueles que exortavam a violência contra a mulher, os que enfatizavam a atitude feminina de deixar o lar, ficando os homens ‘atarantados’, sem aceitarem a idéia de não mais gozarem dos serviços rotineiros que lhes eram por elas prestados, e havia ainda aqueles que falavam das mulheres como “um jantar saboroso para saciar a fome de sexo dos rapazes da época” (p. 60).

Já Ferreira (2005), divide as formas de representação feminina em seis. A primeira demonstra que “as mulheres têm como dádiva da natureza as armas de sedução para enfeitiçar os homens e dominá-los” (p. 63). Esse entendimento da mulher associada à perdição estaria ligado a questões de ordem religiosa, tendo suas raízes na educação cristã, na interpretação literal da Bíblia, quando Adão é levado a pecar por causa de Eva, desobedecendo às ordens divinas e amargando o infortúnio.

A segunda forma de representação da mulher apresentada pelo autor é a de que elas são fingidas, iludem e mentem. Esse entendimento seria a visão discriminatória e machista herdada das tradições dos colonizadores deste país.

Enfeitiçar e iludir seriam tão somente as etapas iniciais do processo de conquista do homem. É quando surge a terceira forma de representação feminina: fingir gostar dos homens ‘para enredá-los com seus ardis’ e explorá-los, deles obtendo tudo, enquanto os traem. Dentro dessa categoria, enquadrar-se-iam as mulheres que se casam, mas traem os esposos, e aquelas que apenas se aventuram em um casamento, rejeitando-o posteriormente.

A quarta forma de representação identificada por Ferreira (2005) refere-se ao abandono do lar ou do homem por uma mulher. Nessa categoria se inclui a responsabilidade da mulher pelo fim do romance, deixando o homem arrasado e incapaz de retomar a rotina, o homem que enlouquece ou se torna alcoólatra por causa do abandono, o homem que chora e que, por conta disso, vê sua virilidade e moral destruídas perante a sociedade, e, ainda, a mulher ingrata, que não reconhece os esforços do companheiro em lhe proporcionar bem-estar.

A quinta forma de representação apresentada em *Mulher é Bicho Ruim* (FERREIRA, 2005) faz referência ao prazer e divertimento que as mulheres sentem com o sofrimento do homem abandonado. Nessa categoria, à mulher se atribui o caráter de vilã, uma vez que os vilões são comumente retratados sentindo prazer com a prática de maldades e com o sofrimento de suas vítimas.

Na sexta e última forma de representação, Ferreira (2005) reúne, para os homens, advertências sobre os perigos que as mulheres representam àqueles que nelas acreditam, e, para as mulheres, manifestações do que as espera no futuro caso não levem em consideração os papéis que a sociedade confere ao sexo feminino. As advertências para os homens referem-se aos males que podem ser causados pela mulher por sua incapacidade de amar e por não terem discernimento, porém, tendo-o, usando-o para proveito próprio e em prejuízo daqueles que fingem amar. Para as mulheres, as advertências referem-se ao fato de que a felicidade longe de um lar e de um homem a quem respeitem e se submetam é inexistente.

Ribeiro (2007), por seu turno, também identifica, em músicas do período de 1930 à 1945, seis formas distintas de representação feminina. Na primeira forma de representação, a mulher é vinculada à figura bíblica de Eva. Aí se enquadram a mulher pecadora, associada ao proibido e ao mal; a mulher que deve ser permanentemente controlada; a mulher volúvel, mentirosa, insensata, leviana; e aquela que depende do homem.

Na segunda forma de representação identificada por Ribeiro (2007), a mulher é mostrada como submissa, explorada, vítima de escárnio e violência. Aqui estariam compreendidas as diversas formas como a mulher deveria ser ou se comportar: submissa, fiel, pura; o centro da família, a ‘rainha do lar’; a empregada; a reprodutora; e a maior responsável

pela educação e cuidados dos filhos. Aqui, a mulher está em uma posição oposta àquela que lhe é reservada na primeira forma de representação.

Na terceira forma de representação feminina identificada pelo autor está a mulher que se revolta contra a atitude masculina. Ela sai de seu lugar de passividade e reage ao modo como o homem e a sociedade a tratam. Nessa categoria estão presentes, nas letras das músicas, a luta da mulher pela conquista de direitos que lhe têm sido negados até aquele momento; a mulher que não admite a exploração de si pelo companheiro; a mulher que passa a frequentar a noite, numa clara inversão de valores; e o homem abandonado que reclama da ausência da mulher que o deixou.

A quarta forma de representação identificada refere-se ao preconceito contra a negra. Ela é representada como objeto sexual, despertando a libido do homem, bem como, junto com a mulata, aquela que não serve para casar, mas para diverti-lo.

A quinta forma de representação alude à mulher fora do padrão socialmente estabelecido. Aqui se enquadram, por exemplo, a mulher que abandona o homem; a mulher interesseira, exploradora do homem; e a mulher de malandro, que gosta de sofrer.

Por fim, a sexta e última forma de representação feminina identificada por Ribeiro (2007) mostra a mulher como a razão do sofrimento masculino. Aqui se encaixam as representações da mulher como motivo de desilusão e sofrimento; a mulher idealizada, representada por elementos ligados a aspectos espirituais; e a mulher causadora de frustração por um amor inatingível. O Quadro 02 apresenta um resumo das representações femininas apresentadas.

| Beltrão Jr. (1993)                                                                                                            | Sta. Cruz (1992)                                                                                         | Ferreira (2005)                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Ribeiro (2007)                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher submissa: por amor, resignação ou outra razão; dona de casa perfeita</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher que deixa o lar</li> </ul>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher que abandona o lar: enlouquece ou torna o homem alcoólatra</li> <li>mulher ingrata: não reconhece os esforços para o seu bem-estar</li> <li>mulher perigosa: não há felicidade longe de um lar e de um homem a quem respeitar e se submeter</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher submissa: explorada, vítima de escárnio e violência; fiel, pura; centro da família, 'rainha do lar'; empregada; reprodutora; maior responsável pela educação e cuidados dos filhos</li> </ul> |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher-inspiração: musa, deusa; suave, pura, virgem, santa como uma flor</li> </ul>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher "jantar saboroso"</li> </ul>                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher-perdição: armas de sedução para enfeitiçar e dominar os homens</li> </ul>                                                                                                                                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>preconceito contra a mulher negra: representada como objeto sexual</li> </ul>                                                                                                                        |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher-traidora: adúltera; destruidora de corações</li> </ul>                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher é causa de males: gagueira, alcoolismo, loucura</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher fingida: ilude e mente</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher pecadora; que deve ser permanentemente controlada; volúvel, mentirosa, insensata, leviana; dependente do homem</li> </ul>                                                                     |

|                                                                                                     |                                                                                         |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                     |                                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher exploradora: finge gostar do homem para dele obter tudo, enquanto o trai.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher fora do padrão social: abandona o homem; interesseira; exploradora; 'mulher de malandro', gosta de sofrer</li> </ul>                                                                           |
|                                                                                                     |                                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulheres se divertem com o sofrimento do homem abandonado</li> </ul>                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher razão do sofrimento do homem: mulher motivo de desilusão e sofrimento; causadora de frustração por um amor inatingível</li> </ul>                                                              |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher-boêmia: possível eufemismo para prostituta</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>exortação à violência contra a mulher</li> </ul> | —                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>mulher revoltada contra a atitude masculina: reage ao tratamento do homem e da sociedade para com ela; luta por seus direitos; não admite a exploração pelo companheiro; frequenta a noite</li> </ul> |

Quadro 02 – Resumo de representações femininas em letras de música da MPB

Para esta pesquisa sobre a representação feminina nas letras de música da MPB, foram encontrados os trabalhos apresentados nesta seção. Os mesmos se inserem em variados ramos do conhecimento, como Sociologia, Antropologia e História (BELTRÃO JR., 1993), Educação (FERREIRA, 2005) e Linguística/Análise do Discurso, linha Francesa (RIBEIRO, 2007). Não foram encontrados, porém, trabalhos em Linguística Sistêmico-Funcional/Análise do Discurso Anglo-Australiana que abordassem o tema apresentado neste item, daí a contribuição do presente estudo.

Outra questão a se colocar sobre o tema – a representação feminina nas letras de música da MPB –, refere-se ao recorte temporal das músicas analisadas, que vai, em sua maioria, do início do século XX, décadas de 1920/1930, até o final do século, década de 1980. A década de 1990 e os anos 2000 não foram aqui contemplados porque não foram encontrados trabalhos que abrangessem a representação feminina nas letras de música da MPB como um todo, mas trabalhos pontuais, relativos a determinados gêneros musicais como o de Oliveira (2008). Nessa pesquisa, a autora constatou que, nas músicas analisadas, a mulher é representada como alguém que está à disposição sexual do homem, configurando-se sua imagem em um produto de venda para o *funk*. A autora verificou, ainda, que a maioria das músicas analisadas ora constitui-se em representações de convites eróticos, ora em descrições de encontros amorosos, sendo a mulher retratada como objeto sexual masculino.

Passo a abordar, agora, a representação feminina em um outro gênero musical, o forró.



### 1.7. A Mulher no Forró

Em sua dissertação de Mestrado intitulada *Mulher, sim senhor: um estudo sobre a representação feminina no forró*, Santos (2001) investiga a representação feminina em letras de música do gênero do período de 1940 a 1989, anteriores, portanto, ao advento do forró eletrônico.

As letras de música analisadas foram divididas em dois eixos temáticos, ‘a mulher no espaço privado’, relacionado ao ambiente doméstico, à casa, à família, e ‘a mulher no espaço público’, relacionado à participação da mulher nos espaços das festas, da rua e da praça (SANTOS, 2001).

Cada um desses eixos temáticos se subdivide em diferentes blocos temáticos. No eixo temático ‘a mulher no espaço privado’, o primeiro bloco temático é intitulado ‘Rosinha: um tipo nordestino’. A personagem surge na canção Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, de 1947. Essa categoria mostra a representação da mulher como doméstica, dócil no falar e no agir, que espera o marido, cuida dos filhos e dos afazeres domésticos. Um exemplo citado pela autora é a letra da música ‘Boiadeiro’, de autoria de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, gravada pela primeira vez em 1951 por Luiz Gonzaga.

*E quando eu chego na cancela da morada  
Minha Rosinha vem correndo me abraçar  
É pequenina, é miudinha, é quase nada  
Mas não tem outra mais bonita no lugar*

O segundo bloco temático intitula-se ‘a fantasia, o desejo e a sexualidade’. Nessa categoria, enquadra-se a retratação da sexualidade na declaração das preferências sexuais, na expressão de desejos masculinos e femininos, quebrando o silêncio sobre o tabu da sexualidade ativa dos cidadãos comuns. Destacam-se as músicas compostas por Cecéu, da dupla paraibana Antônio Barros e Cecéu. Em algumas de suas composições a sexualidade é retratada, mostrando uma face da representação feminina – a face do discurso do compositor de sexo feminino – em que valores conservadores concernentes à sexualidade são desvelados e a prática sexual é linguisticamente exposta, como se não houvesse repressão ao tema (Idem, ibidem). Um exemplo desse segundo bloco temático citado pela autora é a letra da música ‘Jeito Manhoso’, de autoria de Nando Cordel, gravada por Marines e Sua Gente em 1986.

*ELA:  
Gosto de um beijo gostoso, de um cafuné*

*Uma frescurinha na sola do pé,  
E de um rela-rela antes de amar.*

*ELE:  
Já eu gosto de língua com língua,  
De cara com cara, de boca com boca,  
De tara com tara, um aperto daqui,  
Outro aperto de lá.*

No eixo temático ‘a mulher no espaço público’, os blocos temáticos que nos interessam são três. No primeiro bloco temático identificado por Santos (Ibidem), ‘a festa e a dança’, a mulher completa o casal para a dança, mas também dá graça à festa com seu visual. No que se refere ao ambiente da festa, Santos (2001, p. 98) informa:

“Uma parcela significativa de autores se preocupa em representar a mulher, explorando uma imagem em função do corpo, do apelo visual e de como essa imagem provoca, espanta, atrai e encanta o público masculino ao seu redor. (...) Nesse sentido, percebe-se que a mulher ideal (a santa) não vai ao baile; ao mesmo tempo, o baile não sobrevive sem a presença da mulher. Então, quem são essas mulheres que dançam e alegram as festas?”

Um dos exemplos apresentados pela autora é a letra da música ‘Tem mulher, tô lá’, de autoria de Zé Catraca e J. Luna, gravada por Jackson do Pandeiro em 1973:

*Se tem mulher, tô lá  
Toda diversão é boa  
Porém sem mulher não dá*

No segundo bloco temático identificado pela autora, denominado ‘o amor, a sedução e o namoro’, a mulher é representada ora como vítima dos homens mentirosos e traidores, ora nesse papel, enganando-os e fazendo-os sofrer. O exemplo citado por Santos (2001) é a letra da música ‘Mané Gardino’, de autoria de Elias Soares e Ari Monteiro, gravada pela primeira vez por Jackson do Pandeiro em 1959:

*Mané dizia que era mentira minha  
Que a mulher que ele tinha  
Não dançava com ninguém  
Eu disse a ele  
Cumpadre não se avexe  
Tu vai ver como ela mexe  
Quando cai no xenhenhém  
“O quê?!”*

*Mané Gardino quando viu tremeu o queixo*

*Olhando pro remelexo  
 Da mulher no xenhenhém  
 Franziu a testa  
 E disse num desafogo  
 Que botava a vida em jogo  
 Sabendo a mulher que tem*

Já o quinto bloco temático identificado denomina-se ‘o cheiro, a libido, o corpo e a sexualidade’. Nessa categoria, a mulher é representada através de situações que focam na importância do corpo, do cheiro e da sexualidade. Aqui, o cheiro refere-se ao sentido do olfato, animalesco e irracional. “O erotismo irrompe através do cheiro, exalando uma certa malícia, ora sutil, ora evidentemente declarada” (SANTOS, 2001, p. 115). A festa é lugar propício para o cheiro ser exalado, por conta da dança e do suor. Nesse ambiente, o cheiro da mulher provoca a libido masculina e instiga a sexualidade – aqui tomada como prática sexual. Um dos exemplos citados pela autora é a letra da música ‘É aí que pega fogo’, de autoria de Dominginhos e Nando Cordel, gravada pelo primeiro em 1983:

*E se tiver uma mulher cheirosa  
 Boa de molejo que queira amar  
 Aí é que pega fogo  
 Aí é que o couro come  
 Aí é que a gente rola  
 Se balance, se penere até se acabar  
 É aí que a gente aperta  
 É aí que acha bom  
 A gente vai pros escurinho  
 Sem sair do tom*

Apresentadas as formas de representação feminina identificadas por Santos (2001) nas letras de música analisadas, observe-se o Quadro 03, que resume as formas de representação feminina de interesse para este estudo.

| Santos (2001)              |                                                                                                                                                              |                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A mulher no espaço privado | ‘Rosinha: um tipo nordestino’: a mulher é representada como doméstica, dócil no falar e no agir; espera o marido, cuida dos filhos e dos afazeres domésticos |                                                                                                                       | ‘A fantasia, o desejo e a sexualidade’: declaração das preferências sexuais, na expressão de desejos masculinos e femininos                                                                                                  |
| A mulher no espaço público | ‘A festa e a dança’: a mulher completa o casal para a dança e dá graça à festa com seu visual                                                                | ‘O amor, a sedução e o namoro’: a mulher é vítima de homens mentirosos e traidores; ou, engana e faz sofrer os homens | ‘O cheiro, a libido, o corpo e a sexualidade’: a mulher é representada através de situações que enfocam a importância do corpo, do cheiro e da sexualidade; seu cheiro provoca a libido masculina e instiga a prática sexual |

Quadro 03 – Resumo das formas de representação feminina em letras de música de forró tradicional

Da observação do Quadro 03, percebe-se que as formas de representação feminina identificadas por Santos (2001) estão, em sua maioria, em concordância com as temáticas utilizadas nas letras de música de forró eletrônico da atualidade, o chamado ‘trinômio festa-amor-sexo’ (TROTТА & MONTEIRO, 2008). Sob a perspectiva de um olhar mais acurado, pode-se perceber também que a maioria das formas de representação encaixa-se, cada uma, em ao menos um dos componentes do referido trinômio.

Quanto à música popular brasileira, é possível perceber que as formas de representação feminina aí identificadas repetem-se nas letras de música de forró analisadas pela autora. Uma das razões para essa repetição se deve ao fato de os discursos veiculados através das letras de música representarem a sociedade da época. Sobre o reflexo da sociedade nos discursos e vice-versa, passo ao próximo capítulo, que aborda o aporte teórico que sustenta esta pesquisa.

## 2. A LINGUAGEM COMO REFLEXO E REPRESENTAÇÃO

No capítulo anterior, apresentei um breve panorama da Música Popular Brasileira, aí incluindo o forró e suas peculiaridades, bem como as questões da autoria e da representação femininas. Neste capítulo, apresento o embasamento teórico que dá suporte a este estudo. A apresentação inicia-se com a relação entre linguagem e discurso, seguindo-se da relação entre texto e contexto e de aspectos da Linguística Sistêmico-Funcional relevantes para esta pesquisa.

### 2.1. Linguagem como Discurso

Bloor e Bloor (1995) entende que a linguagem é reflexo e, ao mesmo tempo, fator de influência sobre a sociedade. Tal entendimento está intimamente ligado ao conceito de ‘discurso’ de Fairclough (1992), que propõe que discurso é a utilização da linguagem como prática social, e não uma atividade meramente individual. Desta concepção, infere-se que o discurso é uma forma de representação e, ao mesmo tempo, uma forma de ação, em que aqueles que dele se utilizam atuam sobre o mundo, especialmente sobre as outras pessoas. Infere-se, ainda, uma relação dialética entre o próprio discurso e as estruturas sociais, o que significa que o discurso molda estruturas sociais e é por elas moldado (FAIRCLOUGH, 1992). Assim, o discurso como forma de representação é reflexo da sociedade e, como forma de ação, é fator de influência sobre ela.

Para Fairclough (1992), o discurso é constituído socialmente, contribuindo para a construção de identidades, de relações sociais entre as pessoas e de seus sistemas de crenças. Esses três aspectos formam os efeitos constitutivos do discurso, que correspondem às três funções da linguagem e dimensões de significado que coexistem e interagem em todos os discursos, a saber: identitária, relacional e ideacional. A ‘função identitária’ está relacionada à forma como as identidades sociais se estabelecem no discurso. Já a ‘função relacional’ refere-se à forma como as relações entre os participantes acontecem. A ‘função ideacional’, por sua vez, refere-se às formas de representação, nos textos, do mundo, seus processos, entidades participantes e as relações entre elas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> As funções identitária e relacional são agrupadas por Halliday na função interpessoal, que corresponde ao Sistema de Modo. A função ideacional de Fairclough equivale à função ideacional de Halliday, que corresponde ao Sistema de Transitividade. Essas funções e seus respectivos sistemas serão apresentados no item 2.3

O autor entende o discurso como um complexo de três elementos: prática social, prática discursiva e texto. A análise de um discurso como prática social envolve a análise total do evento de que o discurso se constitui. Já a análise de um discurso como prática discursiva focaliza processos de produção, distribuição e consumo de textos (FAIRCLOUGH, 1991; 1992). Para a análise de um discurso como texto, consideram-se a forma e a estrutura da língua e seu significado (FAIRCLOUGH, 1991; 1992).

A análise do discurso como texto pode ser organizada sob quatro aspectos, dentre eles, gramática e vocabulário<sup>5</sup>. A análise do vocabulário de um texto pode ser realizada de diversas formas. Pode-se focar, por exemplo, na análise do significado das palavras em si ou nas formas alternativas de expressar algo em palavras (*alternative wordings*). Quanto à gramática, sua unidade principal é a frase (*clause*). Toda frase é multifuncional, e, portanto, uma combinação dos significados ideacional, interpessoal (identidade e relacional) e textual (FAIRCLOUGH, 1991; 1992). Esses significados estão relacionados às metafunções da Linguística Sistêmico-Funcional e serão apresentados no item 2.3.

A concepção de discurso de Fairclough (1991; 1992) toma a linguagem como prática social. Sendo socialmente construído, o discurso tanto molda como é moldado pela sociedade, contribuindo, dessa forma, para sua manutenção ou transformação. Uma vez que as letras de música são expressões de linguagem, e, como tais, reflexo e forma de influência sobre a sociedade, tal concepção de discurso mostra-se relevante aos fins deste estudo.

## 2.2. Linguagem e Contexto

A linguagem se desenvolveu para a satisfação das necessidades humanas. Para tanto, ela se estrutura – através de seus componentes – de diversas maneiras de acordo com essas necessidades. Assim, todo texto, falado ou escrito, desenrola-se em um contexto de uso, que dá forma à linguagem (HALLIDAY, 1994).

Desde crianças tornamo-nos conscientes de que a linguagem não é sempre a mesma, mas que varia conforme as diferentes situações: a linguagem utilizada em um sermão religioso, por exemplo, não é a mesma utilizada em uma carta de amor. Assim, mesmo que inconscientemente, nós, usuários, sabemos que aspectos do contexto de utilização da linguagem influenciam as nossas escolhas léxico-gramaticais (BUTT, FAHEY, SPINKS & YALLOP, 1995).

---

<sup>5</sup> Os outros dois aspectos são coesão e estrutura textual (FAIRCLOUGH, 1992).

Para entender como as pessoas utilizam a linguagem, é necessário considerar, portanto, seu contexto de utilização. Nesse sentido, a Linguística Sistêmico-Funcional entende que o contexto de utilização da linguagem se desdobra em ‘contexto de cultura’ e ‘contexto de situação’. O primeiro, mais abstrato e abrangente, confere ao texto/discurso propósito e significado. Em outras palavras, permite identificar um tipo de atividade social em que os significados produzidos façam sentido (EGGINS, 2004). A esse contexto relaciona-se a noção de gênero textual (*genre*).

As conceituações de gêneros textuais são diversas e variam conforme o viés teórico adotado. Para este estudo – que não visa à discussão de tais conceituações –, duas concepções são particularmente importantes. A primeira, de Martin (1984, *apud* EGGINS, 2004), define gênero textual (*genre*) como uma atividade em estágios, com um propósito específico, em que os falantes se engajam como membros de uma cultura. Assim, os gêneros textuais são tantos quantos são os tipos de atividades sociais reconhecíveis, e eles são realizáveis através da linguagem (EGGINS, 2004). A segunda conceituação, de Meurer (2000, p. 150), determina que “os gêneros textuais constituem textos de ordem tão variada quanto anúncios, convites, (...) cartas, contos de fada, (...) letras de música, entre muitos outros”. São formas de interação, reprodução e possíveis alterações sociais (MEURER, 2000). Para o autor, o gênero textual opera como mediador das práticas sociais, ao permitir “recuperar conexões entre a ação individual (...) e as estruturas sociais (...)” (MEURER, 2005, p. 175). O autor acredita, ainda, que uma das maneiras habituais mais típicas de agir no mundo é através da utilização de gêneros textuais (MEURER, 2005).

No caso deste estudo, dentre as diversas atividades sociais que dão sentido à música, podem ser citados o hábito de escutar música por si só – como quando se ouvem músicas no rádio –, bem como as várias modalidades de festa, em que a música compõe o ambiente, quer como som de fundo, quer como atração principal.

O segundo desdobramento do contexto acolhido pela Linguística Sistêmico-Funcional é o ‘contexto de situação’. Menos geral e abrangente, refere-se ao contexto imediato da situação em que um texto é produzido. Ao contexto de situação relacionam-se três variáveis. A primeira, denominada ‘campo’ (*field*), refere-se àquilo de que o texto trata. A segunda variável, denominada ‘relações’ (*tenor*), refere-se às relações interpessoais existentes entre os agentes da interação. Por último, a variável ‘modo’ (*mode*) refere-se ao papel que a linguagem desempenha na interação. Essas três variáveis compõem o registro (*register*), o tipo de linguagem utilizado nos textos, que media a realização do gênero (EGGINS, 2004).

Cada uma dessas variáveis traz implicações para a estruturação da língua. Na variável campo, essas implicações se referem à linguagem do dia-a-dia e à linguagem técnica, pois o campo varia ao longo de uma dimensão de tecnicidade. A linguagem técnica se caracteriza por um grau significativo de conhecimento assumido entre os agentes da interação sobre aquilo de que trata um texto, falado ou escrito. Já na linguagem do dia-a-dia, o único conhecimento assumido é o conhecimento comum. A característica mais marcante da linguagem técnica é a forte utilização de ‘termos técnicos’, entendidos pelos que pertencem à área, enquanto na linguagem do dia-a-dia há a presença de ‘termos do dia-a-dia’, comuns, que todos – os que pertencem e os que não pertencem à área – entendem (Idem, ibidem). A Figura 03 resume a variável campo.



Figura 02 – Variável campo  
(Extraído de Eggins, 2004 – tradução livre)

Na variável modo, o papel que a linguagem exerce na interação pode ser entendido como representado por duas linhas contínuas simultâneas (ou dois *continuums*) que descrevem dois tipos diferentes de ‘distância’ na relação entre linguagem e situação. A primeira delas, a ‘distância espacial/interpessoal’, refere-se às possibilidades de *feedback* entre os agentes da interação. De um lado dessa linha contínua está uma conversa casual face a face, com a possibilidade de *feedback* imediato; de outro, a escrita/leitura de um livro, em que não há contato visual ou sonoro entre leitor e escritor, nem *feedback* imediato, ou mesmo qualquer forma de *feedback*. Entre esses dois pólos, há outras situações com graus variados de *feedback* (EGGINS, 2004). Essas situações constam da Figura 04, abaixo.

| ← Conversa casual          | Telefone                   | E-mail                   | Fax                      | Radio                       | Livro →           |
|----------------------------|----------------------------|--------------------------|--------------------------|-----------------------------|-------------------|
| + contato visual           | - contato visual           | - contato visual         | - contato visual         | - contato visual            | - contato visual  |
| + contato sonoro           | + contato sonoro           | - contato sonoro         | - contato sonoro         | + contato sonoro            | - contato sonoro  |
| + <i>Feedback</i> imediato | + <i>Feedback</i> imediato | + <i>Feedback</i> rápido | + <i>Feedback</i> rápido | + <i>Feedback</i> retardado | - <i>Feedback</i> |

Figura 03 – Distância espacial/interpessoal  
(Extraído de Eggins, 2004 – tradução livre)



A segunda linha contínua que representa a variável modo, a ‘distância experiencial’ refere-se à distância entre a linguagem e o processo social em andamento. De um lado, estão situações em que a linguagem é utilizada para acompanhar uma atividade em que agentes estão engajados como meio para se atingir uma ação que está ocorrendo. É o caso, por exemplo, de uma partida de um jogo de cartas. Na outra extremidade, estão as situações em que a linguagem não acompanha um processo social, ela é o próprio processo, refletindo sobre a experiência, ao invés de agir sobre ela. É o caso da escrita de uma história de ficção, por exemplo (EGGINS, 2004). A Figura 05 apresenta um resumo da distância experiencial.

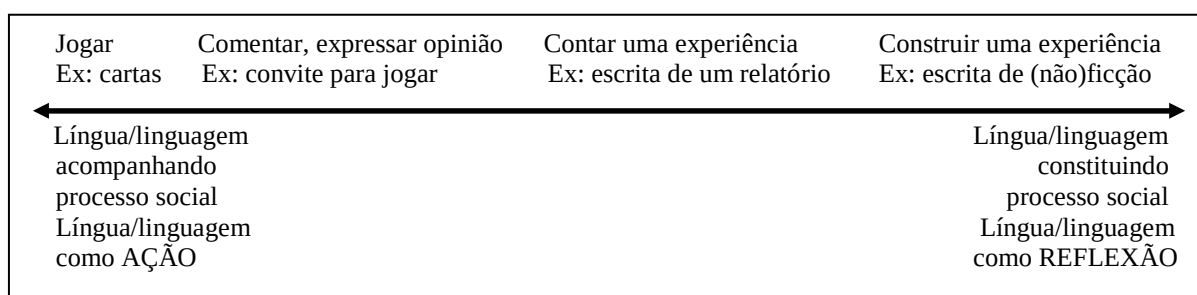


Figura 04 – Distância experiencial  
(Extraído de Eggins, 2004 – tradução livre)

Combinando as extremidades dessas duas linhas contínuas que caracterizam a variável modo, é possível demonstrar as diferenças básicas entre as situações de uso da linguagem escrita e da linguagem falada. Nesta, por exemplo, as situações de utilização da linguagem são organizadas de forma em que há um revezamento entre os agentes da interação, em que um fala, depois o outro, e assim sucessivamente, enquanto nas situações de uso da linguagem escrita há uma organização monológica, em que só um “fala”. Na linguagem falada utiliza-se um vocabulário do dia-a-dia; na escrita, um vocabulário de prestígio. Ainda, nas situações de linguagem falada os agentes da interação em princípio estão em um mesmo local ao mesmo tempo, e o texto pode depender parcialmente do contexto [de situação]: ao lavar a louça, ao se dizer “*Passe isso aí, por favor!*”, apontando, por exemplo, para uma panela, o agente a quem a frase se dirige será capaz de entender o que significa *isso* por conta do contexto [de situação] em que está inserido. Nas situações de utilização de linguagem escrita, contudo, um texto precisa sustentar-se mais ou menos por si só – a mesma frase escrita não seria entendida pelo leitor, pois ele não teria a informação contextual para identificar o que *isso* significa. O texto escrito necessita, portanto, ser independente do contexto (EGGINS, 2004). O Quadro 04 resume algumas das implicações linguísticas da variável modo para as situações de utilização de linguagem falada e escrita.

| LINGUAGEM FALADA                        | LINGUAGEM ESCRITA                |
|-----------------------------------------|----------------------------------|
| Organizada em forma de revezamento      | Organizada de forma monológica   |
| Dependente do contexto                  | Independente do contexto         |
| Espontânea                              | Em formato de ‘rascunho final’   |
| Uso de vocabulário do dia-a-dia         | Uso de vocabulário de prestígio  |
| Uso de variante(s) não-padrão da língua | Uso da variante padrão da língua |

Quadro 04 - Implicações linguísticas da variável modo para a linguagem falada e escrita  
(Extraído e adaptado de Eggins, 2004 – tradução livre)

A variável relações, como visto, refere-se às relações interpessoais existentes entre os agentes da interação. A linguagem falada utilizada entre um cliente e um verdureiro, por exemplo, é diferente daquela utilizada entre mãe e filho. Logo, o papel social que um indivíduo desempenha varia à medida que variam as situações de interação em que ele se engaja. Essa variação, por sua vez, se manifesta através de três aspectos da variável relações: poder, contato e envolvimento afetivo (EGGINS, 2004).

O aspecto ‘poder’ identifica as situações em termos de papéis desempenhados de forma igualitária ou desigual. Um exemplo de papéis com igual poder são os desempenhados por amigos, enquanto os papéis desempenhados por chefe e empregado exemplificam uma relação desigual de poder (Idem, ibidem).

O aspecto ‘contato’, por sua vez, identifica as situações como de contato frequente ou pouco frequente ou ocasional. Por exemplo, o contato entre cônjuges é frequente, já entre conhecidos distantes é ocasional (Idem, ibidem).

Por fim, o aspecto ‘envolvimento afetivo’ identifica as situações consoante os papéis desempenhados em termos de envolvimento afetivo alto ou baixo, isto é, a medida de envolvimento emocional ou comprometimento com uma situação. Por exemplo, amigos ou amantes estão normalmente afetivamente envolvidos, enquanto colegas de trabalho comumente estão menos<sup>6</sup> (Idem, ibidem). A Figura 06 resume os três aspectos da variável relações.



Figura 05 – Aspectos da variável relações  
(Extraído e adaptado de Eggins, 2004 – tradução livre)

<sup>6</sup> Há de se adicionar ao envolvimento afetivo outros tipos de relação que não só afetivas como cordialidade, solidariedade e respeito mútuo, por exemplo.

Observando as duas extremidades de cada uma das linhas contínuas que representam os aspectos da variável relações (Figura 06), tem-se as diferenças básicas entre a linguagem formal e a linguagem informal. Assim, dentre as implicações linguísticas da variável relações, pode-se citar a escolha de vocabulário com estruturas completas e ausência de gírias na linguagem formal, e presença de gírias e formas abreviadas na linguagem informal (EGGINS, 2004). O Quadro 05 resume algumas dessas implicações linguísticas.

| LINGUAGEM FORMAL                                                                                                          | LINGUAGEM INFORMAL                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Vocabulário coloquial <ul style="list-style-type: none"> <li>• formas abreviadas</li> <li>• presença de gírias</li> </ul> | Vocabulário formal <ul style="list-style-type: none"> <li>• formas completas</li> <li>• ausência de gírias</li> <li>• polidez</li> </ul> |
| Presença de xingamentos e/ou palavrões                                                                                    | Ausência de xingamentos e/ou palavrões                                                                                                   |
| Utilização de apelidos e diminutivos                                                                                      | -----                                                                                                                                    |

Quadro 05 – Implicações linguísticas da variável relações: linguagem formal e informal  
(Extraído e adaptado de Eggins, 2004 – tradução livre)

Como se pode perceber, cada uma das variáveis do registro – campo, modo e relações – é responsável por características específicas da linguagem. Essas três variáveis afetam as escolhas léxico-gramaticais dos falantes porque refletem as três principais funções da linguagem, denominadas de metafunções (HALLIDAY, 1994). Cada metafunção está relacionada à uma dessas variáveis. Assim, à variável campo relaciona-se a metafunção experiencial, à variável relações, a metafunção interpessoal, e, por fim, relacionada à variável modo, está a metafunção textual (THOMPSON, 1996).

### 2.3. Gramática Sistêmico-Funcional

Como visto no item anterior, a linguagem se desenvolveu para atender às necessidades humanas e seus componentes estruturais se organizam de forma a satisfazer tais necessidades. Nesse sentido, a linguagem é funcional, porque se estrutura a fim de atingir um propósito, e também sistêmica, pois seus usuários podem utilizá-la de diversas formas, já que existe um sistema de escolhas a que podem recorrer. Assim, uma teoria sistêmica é uma teoria do significado como escolha do usuário (HALLIDAY, 1994).

As línguas são organizadas em torno de dois principais tipos de significado: o ideacional (*ideational*) ou reflexivo (*reflective*), e o interpessoal (*interpersonal*) ou ativo (*active*). Esses dois tipos de significado são as manifestações, no sistema linguístico, dos dois propósitos gerais subjacentes a todos os usos da linguagem: entender o ambiente – significado

ideacional –, e atuar sobre os outros – significado interpessoal. A esses dois componentes de significado combina-se um terceiro, o significado textual, que traz relevância aos outros dois. Esses significados são realizados através de *wordings*, isto é, “fraseados” (Idem, ibidem). Assim, “uma língua é interpretada como um sistema de significados, acompanhado de formas pelas quais os significados são realizados<sup>7</sup>” (Idem, ibidem).

Cada tipo de significado está relacionado a uma forma como a frase é percebida: ‘frase como representação’ para o significado ideacional, ‘frase como permuta’ para o significado interpessoal, e ‘frase como mensagem’ para o significado textual. Essa classificação permite perceber que a frase é uma entidade composta, constituída de três diferentes dimensões de estrutura, cada uma construindo significados distintos, e esse padrão triplo de significado não é uma característica apenas da frase, mas algo que permeia toda a língua. Esses componentes de significado são denominados, na Linguística Sistêmico-Funcional, de metafunções (Idem, ibidem), que, em outras palavras, seriam as diversas maneiras de utilização da linguagem.

As metafunções são: textual, interpessoal e experiencial (ou ideacional). Na função textual, a linguagem é usada para organizar a mensagem a ser comunicada de forma que ela se ajuste às mensagens circundantes. Na função interpessoal, a linguagem é utilizada para interagir com outras pessoas, estabelecer e manter relações entre elas, influenciar seu comportamento, expressar pontos de vista ou influenciar os pontos de vista alheios. Já na função experiencial, a linguagem é usada para falar sobre as experiências pessoais, bem como para descrever eventos e estados e as entidades neles envolvidas (THOMPSON, 1996).

Cada uma das metafunções corresponde a um sistema de escolhas. A metafunção textual corresponde ao Sistema de Tematização (*Thematization*)<sup>8</sup>, enquanto a metafunção interpessoal corresponde ao Sistema de Modo (*Mood*). A metafunção experiencial, por sua vez, corresponde ao Sistema de Transitividade (*Transitivity*). Na perspectiva desse último Sistema, o foco principal da linguagem é o seu conteúdo (Idem, ibidem). A Figura 07 ilustra a relação dos Sistemas da Linguística Sistêmico-Funcional.

---

<sup>7</sup> A language is interpreted as a system of meanings, accompanied by forms through which the meanings can be realized (HALLIDAY, 1994, p. xiv).

<sup>8</sup> O Sistema de Tematização não será utilizado na análise dos dados desta pesquisa, e, portanto, não será aqui descrito.



Figura 06 – Sistemas e suas relações com a frase

#### 2.4. O Sistema de Modo

O Sistema de Modo corresponde à metafunção interacional da linguagem. Nesse sistema a frase é entendida como forma de troca, de permuta, e as principais formas de interação entre as pessoas são: (a) fornecer bens-e-serviços ou (b) demandá-los e (c) fornecer informações ou (d) demandá-las (HALLIDAY, 1994).

Cada uma dessas formas de interação possui uma resposta esperada e uma alternativa discricionária. Assim, a resposta esperada para o fornecimento de bens-e-serviços (a) é a aceitação, enquanto a alternativa discricionária é a rejeição do fornecimento do bem ou serviço. Para a demanda de bens-e-serviços (b), a resposta esperada é o compromisso em realizar a demanda e a alternativa discricionária é a recusa em realizá-la. Para o fornecimento de informações (c), a resposta esperada é o reconhecimento, ou seja, reconhece-se, acolhe-se o que está sendo informado, e a alternativa discricionária é a contradição ou contraste, isto é, o confronto, o questionamento do que está sendo informado. Por fim, para a demanda de informações (d), espera-se a resposta à informação, e a alternativa discricionária é a negação em fornecer a informação demandada (Idem, ibidem).

Cada uma dessas formas de interação, para ser realizada, estrutura-se de uma maneira específica. Assim, (a) realiza-se através da estrutura gramatical de uma oferta, (b) realiza-se através da estrutura gramatical de um comando, (c), através da estrutura gramatical de uma declaração, e (d), através da estrutura gramatical de pergunta (HALLIDAY, 1994). O Quadro 06 ilustra as formas de interação e suas respostas.

| FORMAS DE INTERAÇÃO                 | REALIZAÇÃO | RESPOSTA ESPERADA | ALTERNATIVA DISCRICIONÁRIA |
|-------------------------------------|------------|-------------------|----------------------------|
| (a) fornecimento de bens-e-serviços | oferta     | aceitação         | rejeição                   |

|                                 |            |                |             |
|---------------------------------|------------|----------------|-------------|
| (b) demanda de bens-e-serviços  | comando    | compromisso    | recusa      |
| (c) fornecimento de informações | declaração | reconhecimento | contradição |
| (d) demanda de informações      | pergunta   | resposta       | negação     |

Quadro 06 – Sistema de Modo: formas de interação e respostas

Sendo as letras de música expressões da linguagem, e considerando que os discursos, expressos através da linguagem, são constituídos socialmente, através das relações entre os membros da sociedade, o Sistema de Modo é relevante para este estudo porque pode verificar as diversas maneiras como as pessoas se relacionam e interagem.

## 2.5. O Sistema de Transitividade

Entendendo a frase como uma forma de representar os padrões de experiência, no Sistema de Transitividade a frase ‘incorpora’ o princípio de que a realidade é feita de acontecimentos (*goings-on*). Assim, a frase é um modo de reflexão, de colocação de ordem na variedade e fluxo dos eventos. Este ‘mundo de experiência’ é construído no Sistema de Transitividade através de um conjunto de processos (HALLIDAY, 1994).

São seis os tipos de processos, sendo três os principais: materiais, mentais e relacionais. Os ‘processos materiais’ referem-se ao mundo externo, às experiências externas, cujas formas prototípicas são ações e eventos. Os ‘processos mentais’ referem-se às experiências internas, aos processos de conscientização. Já os ‘processos relacionais’ referem-se àqueles de identificação e classificação (Idem, *ibidem*).

Os outros três processos estão localizados nas fronteiras dos processos acima mencionados. São eles: comportamentais, verbais e existenciais. Os ‘processos comportamentais’ encontram-se na fronteira entre os processos materiais e mentais e representam a exteriorização de processos de conscientização e de estados psicológicos. Na fronteira entre os processos mentais e relacionais, estão os ‘processos verbais’, que se referem às relações simbólicas elaboradas pela consciência humana e realizadas através da linguagem. Por fim, na fronteira entre os processos relacionais e materiais encontram-se os ‘processos existenciais’, que se referem à ‘existência’, ou, simplesmente, a ser, existir ou acontecer (Idem, *ibidem*). O Quadro 07 ilustra os seis tipos de processo e a que eles se referem.

| PROCESSOS              | REFERÊNCIAS                                                      |
|------------------------|------------------------------------------------------------------|
| <b>Materiais</b>       | Referem-se ao mundo externo, às experiências externas            |
| <b>Comportamentais</b> | Referem-se à exteriorização de processos de conscientização e de |

|                     |                                                                                                        |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                     | estados psicológicos                                                                                   |
| <b>Mentais</b>      | Referem-se às experiências internas, aos processos de conscientização                                  |
| <b>Verbais</b>      | Referem-se às relações simbólicas elaboradas pela consciência humana e realizadas através da linguagem |
| <b>Relacionais</b>  | Referem-se aos processos de identificação e classificação                                              |
| <b>Existenciais</b> | Referem-se aos processos de ser, existir ou acontecer                                                  |

Quadro 07 – Sistema de Transitividade: tipos de Processos e suas referências

Cada um desses processos constitui-se, em princípio, de três componentes: o processo em si, seus participantes e as circunstâncias associadas ao processo, cada um realizado, respectivamente, pelas seguintes estruturas: sintagmas verbais, sintagmas nominais e sintagmas adverbiais ou locuções prepositivas. O Quadro 08 resume essas informações.

| COMPONENTES    | ESTRUTURAS DE REALIZAÇÃO                      |
|----------------|-----------------------------------------------|
| Processos      | sintagmas verbais                             |
| Participantes  | sintagmas nominais                            |
| Circunstâncias | sintagmas adverbiais<br>locuções prepositivas |

Quadro 08 – Estruturas de Realização dos Componentes do Sistema de Transitividade

Esses conceitos – as estruturas de realização dos componentes – são categorias semânticas que explicam, de modo geral, como os fenômenos do mundo real são representados através das estruturas linguísticas. Esses componentes – processo, participantes e circunstâncias – fornecem um quadro de referência para a interpretação da experiência (Idem, ibidem) e, por extensão, da representação da sociedade.

### 2.5.1. Processos e Participantes<sup>9</sup>

#### 2.5.1.1. Materiais

Como mencionado anteriormente, são os processos relacionados ao ‘fazer’, em que uma entidade faz algo (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004).

Dentre as características dos processos materiais, é importante mencionar algumas. A primeira é que nos processos materiais não se requer que quaisquer dos participantes sejam humanos, nem que sejam dotados de consciência. Como segunda característica, tem-se que

<sup>9</sup> Para esta pesquisa, são descritos e utilizados apenas aqueles participantes que atendem às necessidades da análise.

fatos não podem ‘fazer’ algo, nem ter algo feito a si, e, por isso, não podem ser participantes no processo material. Em terceiro, como os processos materiais são processos de “fazer”, é possível substituir o processo da frase pelo processo “fazer”. É possível, também perguntar à frase: ‘O que o X fez/faz/fará?’ (idem, ibidem).

Para exemplificar esse tipo de processo, pode-se citar a seguinte frase da letra de música *Manchete dos Jornais*(2006), gravada pela banda Calcinha Preta: [eu] **ponho** anúncio na TV. Nessa frase, tanto é possível substituir o processo *ponho* por “fazer”, como perguntar a frase “o que X faz?”, ao que se responde “X põe anúncio na TV”.

Os participantes envolvidos nos processos materiais são chamados de Ator, aquele que pratica a ação, e, opcionalmente, Meta, aquele a quem a ação se dirige ou se estende (Idem, ibidem). Podem constar, ainda, na frase, outros dois participantes. A Extensão complementa a ação, especificando-a ou podendo prolongar um processo lexicalmente vazio, já o Beneficiário é aquele que, como o próprio nome deixa transparecer, beneficia-se de alguma maneira da ação expressa pelo processo (CUNHA & SOUZA, 2007).

#### 2.5.1.2. Mentais

Os processos mentais são aqueles que se referem às experiências internas, aos processos de conscientização, ao sentir, pensar e compreender (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004)

Nos processos mentais há sempre um participante que é humano, ou “humanificado” (*human-like*), que sente, pensa, compreende e é dotado – ou que se dota – de consciência. Há, também, um participante que é sentido, pensado ou compreendido. Este pode ser não apenas ‘algo’ – isto é, uma entidade (pessoa, criatura, objeto, instituição ou abstração) ou processo (ação, evento, qualidade, estado ou relação), mas também um ‘fato’, que pode ser sentido, pensado e compreendido (idem, ibidem).

Os processos mentais, por serem verbos de sentir, pensar ou ver, não podem ser substituídos por ‘fazer’, nem a eles se pode perguntar ‘O que o X fez/faz/fará?’. Como exemplo para esse tipo de processo cite-se uma outra frase retirada da letra de música *Manchete dos Jornais* (2006): *Porque [eu] amo* você. O processo **amo** é um exemplo de processo do “sentir”.

Os participantes envolvidos nos processos mentais são denominados Experienciador, o ente que sente, pensa ou compreende, e Fenômeno, aquele que é sentido, pensado ou compreendido (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004)



### 2.5.1.3. Relacionais

Os processos relacionais são os processos de ‘ser’, mas não no sentido de existir, pois, nesse sentido, há uma categoria distinta de processos existenciais. Nos processos relacionais, o ‘ser’ tem duas partes: ‘algo’ que é dito ser ‘outra coisa’. Isto quer dizer que, nos processos relacionais, a relação se estabelece entre duas entidades distintas. Os tipos principais de processos relacionais são: a ) Intensivo, em que ‘ $x$  é  $a$ ’; b) Circunstancial, em que ‘ $x$  está em  $a$ ’, ‘*em*’ podendo significar também *por*, *com*, *sobre* etc; e c) Possessivo, em que ‘ $x$  tem  $a$ ’. Cada um desses tipos é subdividido em dois: a) Atributivo, em que ‘ $a$  é um atributo de  $x$ ’; e b) Identificador, em que ‘ $a$  é a identidade de  $x$ ’ (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004).

Nos *processos intensivos*, em que ‘ $x$  é  $a$ ’, o verbo típico é ‘ser’ e  $x$  e  $a$  são grupos nominais (Idem, ibidem).

No modo atributivo, uma entidade tem uma qualidade imputada ou atribuída a ela. A qualidade é chamada de ‘Atributo’ e a entidade a que ela é imputada, Portador. Nesse modo, ‘ $x$  é uma membro da classe de  $a$ ’ (Idem, ibidem).

Nas frases atributivas, o grupo nominal que funciona como Atributo é tipicamente indefinido, possuindo um adjetivo ou um substantivo comum como núcleo e, quando apropriado, um artigo indefinido (no grupo nominal). Além disso, a pergunta feita à ‘frase’ é *O quê?*, *Como?*, e os elementos  $x$  e  $a$  não podem ter suas posições invertidas, pois não são reversíveis (Idem, ibidem).

No modo identificador, atribui-se uma identidade a algo. Em outras palavras, uma entidade está sendo usada para identificar outra: ‘ $x$  é identificada por  $a$ ’ ou ‘ $a$  serve para definir a identidade de  $x$ ’. O termo  $x$  é aquele que está sendo identificado, e por isso, chama-se Identificado. O termo  $a$  serve como identidade e é denominado Identificador (idem, ibidem).

Nas frases identificadoras, o grupo nominal que realiza a função de Identificador é tipicamente definido, com um substantivo comum no núcleo, acompanhado de artigo definido, ou um nome próprio ou pronome. Já a pergunta que se faz à frase é: *Qual?*, *Quem?*, ou ‘*Que?*’. Além disso, as frases são reversíveis, com exceção dos verbos neutros ‘ser’, ‘tornar-se’, ‘permanecer’ (Idem, ibidem). O Quadro 09 ilustra as características contrastantes entre as frases atributivas e identificadoras.

|                                                              | FRASES<br>ATRIBUTIVAS | FRASES<br>IDENTIFICADORAS |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------------|
| Grupo nominal que realiza a<br>função Atributo/Identificador | Indefinido            | Definido                  |
| Pergunta feita à frase                                       | O quê?<br>Como?       | Qual?<br>Quem?<br>Que?    |
| Reversibilidade                                              | Não                   | Sim                       |

Quadro 09 – Sistema de Transitividade: processos relacionais -  
características contrastantes entre as frases atributivas e identificadoras

As frases identificadoras e atributivas podem ser contrastadas, ainda, semântica e gramaticalmente. Semanticamente, as frases atributivas se referem a processos de atribuição, classificação, enquanto as identificadoras se referem a processos de definição, identificação. Gramaticalmente, para as frases identificadoras, “definir” envolve dois participantes chamados Característica, aquele que está sendo definido, e Valor, aquele que define, ambos realizados através de grupos nominais (EGGINS, 1994). Como Identificado e Identificador podem vir em qualquer ordem e em qualquer função, uma vez que as frases identificadoras são reversíveis, há a necessidade de haver uma distinção entre essas duas partes da frase, que se dá em termos de forma e função, através de Característica e Valor (HALLIDAY, 1994). Semanticamente, a Característica é um “sinal, nome, forma, portador ou ocupante” de um Valor, e este dá “significado, referencial, função, status ou papel” à Característica (HALLIDAY, 1985, p. 115. *apud* EGGINS, 1994, p. 259-260). Gramaticalmente, a Característica será o sujeito em uma frase na voz ativa, enquanto o Valor o será em uma frase na voz passiva (EGGINS, 1994).

Pode-se citar, como exemplo de processo intensivos, a frase retirada da letra de música *É Gaia* (2007), gravada pela banda Cavaleiros do Forró: *A moda agora é botar gaia*. O processo *é* exemplifica uma relação intensiva.

O segundo tipo de processos relacionais é formado pelos *processos circunstanciais*. Eles codificam significados sobre as dimensões circunstanciais de localização, modo, causa, etc (EGGINS, 1994). São os processos em que ‘x está em a’, ‘em’ podendo significar também *por, com, sobre* etc ((HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004).

Nesses tipos de processo, também há distinção entre os modos atributivo e identificador. No modo atributivo, o elemento circunstancial é um Atributo que está sendo imputado a uma entidade. A circunstância pode vir expressa na forma de Atributo, em que o Atributo é uma locução prepositiva e a relação circunstancial é expressa através da

preposição, ou na forma do Processo, em que o Atributo é um grupo nominal e a circunstância é expressa através de verbo. As frases não são reversíveis (Idem, ibidem).

No modo identificador, a circunstância assume a forma de uma relação entre duas entidades, em que uma entidade está sendo relacionada a outra por uma característica de tempo, lugar, etc. Essa relação pode ser expressa como uma característica dos participantes, em que Identificado e Identificador são os elementos circunstanciais de lugar, tempo etc, que são reversíveis, ou como uma característica do processo, em que ele, o processo, expressa as características circunstanciais (Idem, ibidem).

Pode-se citar, como exemplo de processo circunstancial, a frase retirada da letra de música *Locutor* (2007), gravada por Calcinha Preta: *[eu] **Estou no celular***.

No terceiro tipo de processos relacionais, os *processos possessivos*, ‘x tem a’. A relação entre esses dois termos é de propriedade, posse, em que uma entidade possui a outra. Aqui também há distinção entre os modos atributivo e identificador (Idem, ibidem).

No modo atributivo, a relação de posse pode ser expressa como atributo, tomando a forma de um grupo nominal possessivo, em que a entidade possuída é o Portador e o Possuidor é o Atributo, ou como processo, em que ou o Possuidor é o Portador e o Possuído é o Atributo, ou vice-versa. As frases são reversíveis (Idem, ibidem).

No modo identificador, a posse assume a forma de uma relação entre duas entidades, podendo a relação ser expressa como uma característica dos participantes, em que eles incorporam o conceito de posse, um significando uma propriedade do possuidor, e o outro significando a coisa possuída, ou como uma característica dos processos, em que a posse é codificada como um processo, normalmente realizado pelo verbo ‘possuir’<sup>10</sup> (Idem, ibidem).

Pode-se citar, como exemplo de processo possessivo, a frase retirada da letra de música *Romeu e Julieta* (2006), gravada por Calcinha Preta: *Você **é minha** Julieta e eu **sou o seu** Romeu*.

Quanto aos participantes, estes podem ser tanto ‘coisas’ como ‘fatos’, porém, havendo dois, eles devem ter o mesmo status um do outro (Idem, ibidem).

Explanados os três principais tipos de processo do Sistema de Transitividade – materiais, mentais e relacionais –, passo à explanação dos três tipos de processos subsidiários do Sistema, aqueles limítrofes aos processos principais, quais sejam: comportamentais, verbais e existenciais.

---

<sup>10</sup> Além de ‘posse’, no sentido de ‘propriedade’, essa categoria inclui relações abstratas de contenção, envolvimento e similares, e, entre os verbos que comumente ocorrem nessa função estão ‘incluir’ e ‘envolver’.

#### 2.5.1.4. Comportamentais

Segundo Cunha e Souza (2007), os processos comportamentais “são, em parte, *ação*, em parte, *sentir*” (p.66). Estão situados na fronteira entre os processos materiais e mentais, e apresentam características de ambos. Eles se referem ao comportamento fisiológico e psicológico (tipicamente humano), como sorrir e sonhar. O participante que ‘se comporta’ é tipicamente um ser consciente, como o Experienciador nos processos mentais, e é denominado de Comportante. O padrão típico de realização desses processos é a frase consistindo de Comportante e processo (HALLIDAY, 1994). Pode haver ainda um outro participante, opcional, denominado *Behaviour*<sup>11</sup>, que estende o processo. Como exemplo, cite-se a frase retirada da letra de música *É gaia* (2007): *Eu não consigo mais **dormir***, no qual *dormir* é o processo comportamental.

Dentre os seis tipos de processos, os comportamentais são os menos distintos, porque não têm características próprias claramente definidas. Dessa forma, os limites dos processos comportamentais são indeterminados, mas é possível, contudo, reconhecer alguns aspectos típicos. Próximo da linha-limite com os processos materiais, os comportamentais referem-se a posturas corporais e passatempos, como “sentar-se” e “dançar”. Já próximo da linha-limite com os processos mentais, os comportamentais são processos de consciência representados como formas de comportamento, como “pensar” e “preocupar-se”. Ainda, próximo da linha-limite com os processos verbais, encontram-se os processos relacionados ao verbal, mas também ao comportamental, como “tagarelar” ou “resmungar”. Por fim, processos fisiológicos manifestando estados de consciência, como “chorar” e “suspirar”, e outros processos fisiológicos, como “tossir” e “desmaiar”. Contudo, muitos dos verbos citados podem ocorrer de forma não-comportamental (Idem, ibidem). É a análise da frase que permitirá perceber a diferença.

#### 2.5.1.5. Verbais

Os processos verbais estão na fronteira entre os processos mentais e relacionais e apresentam características de ambos. São os processos do ‘dizer’, interpretados em sentido lato, isto é, abrangem qualquer tipo de significado simbólico (Idem, ibidem).

---

<sup>11</sup> Não há ainda tradução estabelecida em língua portuguesa para esse participante.

Pode-se exemplificar esse tipo de processo com a seguinte frase retirada da letra de música *Manchete dos Jornais* (2006): *Pare de **dizer** que não me ama*, em que *dizer* é um processo verbal.

Os participantes envolvidos nos processos verbais são Dizente, aquele que diz, Receptor, aquele para quem algo é dito, e Verbiagem, aquilo que se diz, que pode ser tanto o ‘conteúdo do que se diz’, como o ‘nome do que é dito’, como “pergunta” ou “palavra”. Diferentemente dos processos mentais, nos verbais, não há a necessidade do participante ser um ser consciente (Idem, ibidem).

#### 2.5.1.6. Existenciais

Situados na fronteira entre os processos relacionais e materiais, e possuindo características de ambos, os processos existenciais representam algo que ‘existe’ ou ‘acontece’ (Idem, ibidem).

Frases existenciais tipicamente contêm o verbo ‘ser’, similar aos processos relacionais, mas há a ocorrência de outros verbos, alguns intimamente relacionados aos verbos ‘existir’ e ‘acontecer’, como ‘permanecer’ e ‘surgir’, e outros que incorporam alguma característica circunstancial, como ‘sentar’ (circunstância de lugar) (HALLIDAY, 1994).

Pode-se citar, como exemplo de processo existencial, a frase retirada da letra de música *É Gaia* (2007), gravada por Cavaleiros do Forró: *É gaia pra todo lado*. O processo é pertence, aqui, à classe dos existenciais.

O participante envolvido nos processos existenciais é denominado Existente e é o objeto ou evento a que se está referindo. Porém, em princípio, qualquer tipo de fenômeno pode ser construído como ‘algo’: pessoa, objeto, instituição, abstração, mas, também, qualquer ação ou evento (Idem, ibidem).

Explanados os dois primeiros componentes dos processos – os processos em si e seus participantes –, observe-se o Quadro 10, que lista os seis tipos de processo e seus participantes.

| PROCESSO                                  | PARTICIPANTES OBRIGATÓRIOS                                                    | PARTICIPANTES OPCIONAIS      |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| Material                                  | Ator                                                                          | Meta, Extensão, Beneficiário |
| Mental                                    | Experienciador e Fenômeno                                                     | -                            |
| Relacional<br>Atributivo<br>Identificador | Portador e Atributo<br>Identificador e Identificado<br>Característica e Valor | -                            |

|                |                     |                  |
|----------------|---------------------|------------------|
| Verbal         | Dizente e Verbiagem | Receptor         |
| Comportamental | Comportante         | <i>Behaviour</i> |
| Existencial    | Existente           | -                |

Quadro 10 – Sistema de Transitividade: processos e participantes  
(Adaptado de CUNHA & SOUZA, 2007, p. 60.)

Passo, agora, à explanação do terceiro componente dos processos, as circunstâncias.

### 2.5.2. Circunstâncias

As circunstâncias são o terceiro e último componente dos processos. São realizadas por sintagmas adverbiais ou locuções prepositivas, podendo ocorrer com todos os tipos de processo, e sendo melhor identificadas através das perguntas que a elas são feitas (EGGINS, 1994).

O primeiro tipo de circunstância refere-se às ‘circunstâncias de extensão’, divididas em ‘duração’, a que se faz a pergunta ‘por quanto tempo?’, e ‘distância espacial’, cuja pergunta é ‘a que distância?’ (EGGINS, 1994). As circunstâncias de extensão constroem desdobramentos do processo em relação, no tempo, à duração da realização do processo e, no espaço, à distância em que o processo ocorre (CUNHA & SOUZA, 2007).

O segundo tipo de circunstância faz referência às ‘circunstâncias de localização’, que se subdividem em ‘temporal’, a que se pergunta ‘quando?’, e ‘espacial’, cuja pergunta é ‘onde?’ (EGGINS, 1995). Essas circunstâncias constroem a localização no espaço e/ou tempo em que o processo se realiza (CUNHA & SOUZA, 2007).

O terceiro tipo de circunstância alude às ‘circunstâncias de modo’, que se subdividem em: ‘meio’, a que se pergunta ‘como?’, ‘com quê?’, ‘qualidade’, a que também se pergunta ‘como?’, e ‘comparativas’, cuja pergunta é ‘como...é/são?’ (EGGINS, 1994). Essas circunstâncias estabelecem a forma como o processo é atualizado (CUNHA & SOUZA, 2007). Halliday e Mathiessen (2004) incluíram aqui, ainda, a circunstância de ‘grau’, para a qual se pergunta ‘quanto?’.

O quarto tipo de circunstância faz alusão às ‘circunstâncias de causa’, que são subdivididas em: ‘razão’, a que se pergunta ‘por quê?’, ‘propósito’, a que se pergunta ‘para quê?’, e ‘benefício’, cuja pergunta é ‘para quem?’ (EGGINS, 1994). Elas estabelecem a razão por que o processo se atualiza (CUNHA & SOUZA, 2007).

O quinto tipo diz respeito às ‘circunstâncias de acompanhamento’ e a pergunta feita é ‘com quem?’ (EGGINS, 1994). Esse tipo de circunstância “é uma forma de juntar

participantes no processo e representa os significados de adição, expresso pelas preposições ‘com’ ou ‘e’, ou de subtração, expresso pela preposição ‘sem’ ” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 61).

O sexto tipo de circunstâncias refere-se às ‘circunstâncias de assunto’, e a pergunta é ‘sobre o quê?’ (EGGINS, 1994). Esse tipo de circunstância “relaciona-se aos processos verbais e é um equivalente circunstancial da verbiagem” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 61).

O sétimo tipo alude às ‘circunstâncias de papel’ e a pergunta feita é ‘como o quê?’ (EGGINS, 1994). Elas constroem “a significação de ‘ser’ ou ‘tornar-se’ circunstancialmente” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 61). O Quadro 11 mostra um resumo das circunstâncias apresentadas.

| CIRCUNSTÂNCIA                                | PERGUNTA                                  | SIGNIFICADO                                                                                          |
|----------------------------------------------|-------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| De Extensão<br>Duração<br>Distância espacial | Por quanto tempo?<br>A que distância?     | Desdobramentos do processo relativos à duração da realização e à distância em que o processo ocorre. |
| De Localização<br>Temporal<br>Espacial       | Quando?<br>Onde?                          | Localização no espaço e/ou tempo em que o processo se realiza.                                       |
| De Modo<br>Meio<br>Qualidade<br>Comparativas | Como?, Com quê?<br>Como?<br>Como...é/são? | Forma como o processo se atualiza.                                                                   |
| De Causa<br>Causa<br>Razão<br>Interesse      | Por quê?<br>Para quê?<br>Para quem?       | Razão por que o processo se atualiza.                                                                |
| De Acompanhamento                            | Com quem?                                 | Adição (preposições <i>com</i> ou <i>e</i> ) ou subtração (preposição <i>sem</i> ).                  |
| De Assunto                                   | Sobre o quê?                              | Equivalente circunstancial da verbiagem.                                                             |
| De Papel                                     | Como o quê?                               | Construção da significação de ‘ser’ ou ‘tornar-se’ circunstancialmente.                              |

Quadro 11 – Sistema de Transitividade: circunstâncias, perguntas e significados  
(Adaptado de CUNHA & SOUZA, 2007, p. 61.)

Halliday e Mathiessen (2004) incluem, ainda, entre as circunstâncias, aquelas de Contingência, que especificam um elemento do qual a atualização do processo depende. São subdivididas em três tipos. O primeiro é ‘condição’ e refere-se a circunstâncias que necessitam ser obtidas para que o processo seja atualizado; transmitem a idéia de “se”. O segundo tipo é ‘concessão’ e constrói causas frustradas; transmite a idéia de “embora”. O terceiro tipo é ‘falta’, que transmite a idéia de condição negativa.

O Sistema de Transitividade permite “identificar as ações e atividades humanas que estão sendo expressas no discurso e que realidade está sendo retratada” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 53-54), dessa forma, mostrando-se uma ferramenta adequada para o objetivo deste estudo.

Neste capítulo tratei do aporte teórico que embasa esta pesquisa. No próximo, apresento a análise das letras de música objeto deste estudo.



### 3. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Nos capítulos anteriores apresentei questões pertinentes ao surgimento da música popular brasileira, ao forró e suas categorias, e às temáticas utilizadas quando da representação feminina nas letras de música da MPB, aí incluído o forró. Neste, apresento a análise das seis letras de música escolhidas como *Corpus* desta pesquisa.

Neste capítulo, as letras de música são analisadas em uma sequência que permite vislumbrar um dos possíveis caminhos para o desenrolar de uma relação amorosa.

Primeiro, trato das letras de música cujos temas principais são amor e paixão: *Obsessão*, de autoria de Renato Moreno, interpretada por Forró Sacode, e *Alfabeto do amor*, de autoria de Bruno Caliman e interpretada por Forró Anjo Azul. Em seguida, examino as letras de música cujo tema principal são o ato sexual: *Comendo água*, de autoria de Marquinhos Maraial e Isac Maraial, interpretada por Aviões do Forró, e *Senta que é de menta*, de autoria de Beto Caju e Alex Padang e interpretada por Cavaleiros do Forró. Por fim, analiso as letras de música que tratam de separação e sofrimento: *Se quiser é assim*, de autoria de Chrystian Lima, Ivo Lima e Gilton Andrade, e *Pensão alimentícia*, de autoria de Gilton Andrade, Beto Caju e Ivo Lima, ambas interpretadas pela banda Calcinha Preta.

Cada letra de música será analisada em duas etapas. A primeira refere-se ao Contexto de Situação e suas três variáveis, campo, modo e relações. A segunda, trata da análise léxico-gramatical, através da discussão dos significados de vocábulos e expressões nas letras de música analisadas e do exame das letras de música sob as perspectivas dos Sistemas de Modo e Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004), subdividindo-se em Modo e Transitividade.

A fim de atingir o objetivo da pesquisa, contudo, não é necessário utilizar todo o conteúdo desses Sistemas. Assim, haverá palavras e expressões que não serão analisadas, porque não são abrangidas pelo recorte utilizado dos Sistemas. Quando da análise do texto, elas estarão entre parênteses. Não serão consideradas na análise – e por isso também não serão transcritas – expressões onomatopéicas, como *iê iê iê iê iê iê iê ou ou ou ou ou ou*, que não compõem as letras, mas as melodias das músicas – que não são objetos de análise deste estudo –, bem como as repetições dos nomes das bandas, que não constituem a letra de música, mas uma estratégia de propaganda, como visto no Capítulo 1.

Isto exposto, passo ao exame das letras de música objeto de estudo desta pesquisa.

### 3.1. *Eu não sou seu namorado, mas estou apaixonado*

A primeira letra de música analisada é *Obsessão*, de autoria de Renato Moreno, gravada pela banda Forró Sacode inicialmente no CD intitulado “Forró Sacode: Obsessão – Volume 4” (2006), e que figura na 11ª. posição do ranking de Outubro de 2006 das músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil, cuja letra transcrevo abaixo.

#### ***Obsessão***

(Ele diz:)

*Já são cinco da manhã  
E ainda não dormi nada  
Pensando em sua beleza  
Eu louco vou ficar*

*A insônia é meu castigo  
Seu amor é meu alívio  
Se você não for minha  
Eu não viverei em paz*

*Eu não sou seu namorado  
Mas estou apaixonado  
Sei que ele não te ama  
Dá pra ver em seu olhar*

*Você também não o ama  
Meu coração te chama  
Antes que eu enlouqueça  
Conseguí me declarar*

*Quero ser seu namorado  
Acordar sempre ao seu lado  
Esse então foi o motivo  
Pra essa hora te ligar*

(Ela diz:)

*Não, não é amor  
O que você sente  
É só obsessão*

*Uma ilusão  
Em seus pensamentos  
Que te faz fazer coisas  
Assim funciona o coração*

Na letra de Obsessão, que eu denomino de Letra de Música 1 (L1), há dois agentes interagindo. Um deles é linguisticamente marcado com o gênero masculino, através dos vocábulos “louco”, “namorado” e “apaixonado”, por exemplo. O outro é entendido como pertencente ao gênero feminino, apesar de não marcado linguisticamente. É o que o verso “Se você não for minha” permite deduzir. A esses dois agentes da interação denomino H1 (Homem 1), masculino, e M1 (Mulher 1), feminino.

### 3.1.1. Contexto de Situação

A letra de *Obsessão* (L1) é sobre um homem apaixonado (H1) que telefona no início da manhã para declarar o seu amor a uma mulher (M1) que mantém um relacionamento amoroso com outro homem, que, por sua vez, não a ama – segundo H1. É o que se pode depreender dos seguintes versos: “Se você não for minha” (...) “Eu não sou seu namorado”, “Mas estou apaixonado”, “Sei que ele não te ama” Analisando o texto ainda sob a variável campo, nele se utiliza a linguagem do dia a dia, pois não há termos técnicos e o conhecimento assumido é o conhecimento comum (EGGINS, 2004).

Na variável modo, a distância espacial/interpessoal possibilita *feedback* imediato, pois se trata de um telefonema, embora careça de contato visual entre os agentes. Já em relação à distância experiencial, a linguagem parece estar sendo utilizada como ação, acompanhando um processo social, uma vez que, ao se declarar, H1 não só age expondo o seu amor, mas também provoca uma reação de M1 à sua declaração. Ademais, o texto (L1) parece ter sido escrito para ser falado: a linguagem utilizada caracteriza-se como falada, com a utilização de vocabulário do dia a dia – com termos como “não dormi nada” e “castigo” – organização em forma de revezamento – M1 responde à declaração de amor H1 –, e interação em um mesmo tempo, embora não em um mesmo local, uma vez que se trata de uma chamada telefônica. Há, ainda, sob essa variável, a utilização de variante não padrão da língua portuguesa, pois se usa “você” e “tu” ao longo do texto, contradizendo a norma padrão para a qual apenas uma pessoa deve ser utilizada.

Por fim, na variável relações, por ser uma interação entre um homem e uma mulher em um contexto de envolvimento amoroso – mesmo que não efetivado – a relação de poder é, em princípio, igualitária, já que não há hierarquia entre os agentes. Por se tratar de uma “obsessão”, não só no título da letra de música, mas nas “próprias palavras” de M1, e considerando que “obsessão” pode significar “ação de molestar com pedidos insistentes” (HOUAISS, 2010) ou mesmo “perseguição” (idem, ibidem), o contato entre H1 e M1 parece

ser frequente, porém de forma negativa, e provocado por ele – a obsessão é *dele*. “Obsessão” pode significar, ainda, “apego exagerado a um sentimento” (idem, ibidem), o que significa que o envolvimento afetivo de H1 com a situação é alto, enquanto que o de M1 é baixo, pois ela “desmente” o declarado amor de H1 e classifica-o como uma obsessão, não correspondendo ao seu sentimento. Há, ainda, sob essa variável, a utilização de linguagem informal, verificável pela ausência de vocabulário formal. O Quadro 12 resume essas informações.

| Obsessão (L1) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo         | <ul style="list-style-type: none"> <li>• homem apaixonado telefona cedo da manhã para declarar o seu amor a uma mulher que mantém um relacionamento amoroso com outro homem que não a amaria.</li> </ul>                                                                                                                                                |
| Modo          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito para ser produzido oralmente</li> <li>• organização em forma de revezamento</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação via telefone</li> <li>• linguagem utilizada como acompanhamento de um processo social</li> </ul> |
| Relações      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder igualitária</li> <li>• contato frequente</li> <li>• envolvimento afetivo de H1 mais alto</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                               |

Quadro 12 - Características das Variáveis do Registro em *Obsessão*

Concluído o exame do Contexto de Situação de *Obsessão*, passo à análise léxico-gramatical da letra de música.

### 3.1.2. Análise Léxico-Gramatical

Em L1, H1, ao mesmo tempo em que ama M1, sofre por esse amor e é punido por isso – “a insônia é o meu castigo”. Tal fato pode ser não apenas percebido, mas confirmado, pelas escolhas lexicais presentes na letra de música. De um lado, vocábulos que se referem ao amor e à amada: “(sua) beleza”, “amor”, “namorado”, “apaixonado”, “ama”, “coração” e “(me) declarar”. De outro, vocábulos e expressões que indicam o sofrimento de H1: “não dormi nada”, “louco”, “insônia”, “castigo”, “alívio” (em oposição a sofrimento), “não viverei em paz”, “antes que eu enlouqueça” e “consegui (me declarar)”. Note-se que “louco” e “enlouquecer” não estão sendo aqui utilizados em sentido literal, mas como forma de conferir

uma dimensão maior que a real, evidenciando um exagero de sentimento. Tem-se nessa letra de música, portanto, dois eixos temáticos: amor e sofrimento.

A fim de não enlouquecer, H1 declara o seu amor a M1 – “antes que eu enlouqueça, consegui me declarar”. Ela, em resposta à declaração, lhe “diz” que o que sente é “só”, apenas, tão somente, “obsessão”, “uma ilusão”. Ele está enganado em relação ao seu amor por ela, que nem corresponde, nem dá importância a seu sentimento. E, ao “dizer” que o seu sentimento o “faz fazer coisas”, ela está, ainda, afirmando que não é ele quem está agindo, mas que seu coração está agindo em seu lugar.

Em *Obsessão* há vinte e seis versos, divididos em sete estrofes, em sua maioria contendo quatro versos cada um. Nessa letra de música não parece haver um refrão – embora, na canção, a sexta e sétima estrofes sejam repetidas uma vez a mais que as demais.

Passo ao exame do Modo na letra de *Obsessão*.

#### 3.1.2.1. Modo

A primeira estrofe é composta de quatro versos que contextualizam a situação cantada na letra de música: já é de manhã e H1 não dormiu porque passou a noite pensando em M1, em sua beleza, o que o tornará louco. Essa contextualização se estrutura linguisticamente em forma de declarações, com o fornecimento de informações para M1 por telefone, já que o contato é feito, por H1, através de um telefonema. O Quadro 13 resume essas informações.

|        |                                                  |
|--------|--------------------------------------------------|
| L1:1-M | <b>(Já) são cinco da manhã</b>                   |
|        | Fornecimento de informação: declaração           |
| L1:2-M | <b>E [eu] ainda não dormi nada,</b>              |
|        | Fornecimento de informação: declaração           |
| L1:3-M | <b>[porque eu estava] Pensando em sua beleza</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração           |
| L1:4-M | <b>Eu louco vou ficar</b>                        |
|        | Fornecimento de informação: declaração           |

Quadro 13 - Análise de Modo - 1ª Estrofe – *Obsessão*

Na segunda estrofe, H1 continua a fornecer informações para M1: fala da insônia como castigo e que precisa dela para viver em paz, pois seu amor é o alívio dele. Observe-se que tanto nesta como na estrofe anterior as informações que H1 transmite a M1 referem-se ao seu sofrimento por amá-la. Mais, que no momento da revelação desse amor, o sofrimento parece ser maior que o próprio amor: “se você não for minha, eu não viverei em paz”.

Novamente, os versos dessa estrofe estão linguisticamente estruturados em forma de declarações, como se pode perceber no Quadro 14.

|        |                                                         |
|--------|---------------------------------------------------------|
| L1:5-M | <b>A insônia é meu castigo</b>                          |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |
| L1:6-M | <b>Seu amor é meu alívio</b>                            |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |
| L1:7-M | <b>Se você não for minha,<br/>Eu não viverei em paz</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |

Quadro 14 - Análise de Modo - 2ª Estrofe – *Obsessão*

Na terceira estrofe, H1 “diz” textualmente a M1 que está apaixonado por ela, apesar de não ser seu namorado. O real namorado de M1 é, então, mencionado na letra de música. Segundo H1, ele, o namorado, não a ama, o que seria possível perceber através do olhar. Seria essa afirmação uma tentativa de persuadir M1 a ficar com ele, H1? É possível que sim. Ele já manifestou que sem ela não viverá em paz e que a ama. Então, por que ela ficaria com alguém que não a ama se *ele* a ama? Mais uma vez, há nessa estrofe o fornecimento de informações, de H1 para M1, e as frases estão estruturadas em forma de declarações. O Quadro 15 contém essas informações.

|         |                                                            |
|---------|------------------------------------------------------------|
| L1:8-M  | <b>Eu não sou seu namorado</b>                             |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L1:9-M  | <b>Mas [eu] estou apaixonado</b>                           |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L1:10-M | <b>[Eu] Sei que ele não te ama</b>                         |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L1:11-M | <b>[Isso = Que ele não te ama] Dá pra ver em seu olhar</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |

Quadro 15 - Análise de Modo - 3ª Estrofe – *Obsessão*

Na quarta estrofe, H1 parece continuar tentando convencer M1 a ficar com ele. Ele afirma que ela não ama o namorado, mas silencia sobre o fato de amar a ele, H1. Se ela não ama o namorado, porque continuar com ele? Se ela não ama H1 – o que parece ser o caso – por que ficar com ele? O namorado não a ama, mas H1 sim, então, ela deveria ficar com *ele*. Além disso, como H1 “conseguiu” se declarar, esse amor seria desconhecido de M1, o que aumentaria as suas chances: ela pode vir a amar esse alguém de cujo amor não sabia; um amor tão forte que seria capaz de levar aquele que o sente à loucura. Uma vez mais, como nessa

estrofe há o fornecimento de informações, as frases se estruturam em forma de declarações, como se pode observar no Quadro 16.

|         |                                                                    |
|---------|--------------------------------------------------------------------|
| L1:12-M | <b>Você também não o ama</b>                                       |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |
| L1:13-M | <b>Meu coração te chama</b>                                        |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |
| L1:14-M | <b>Antes que eu enlouqueça</b><br><b>[Eu] Consegui me declarar</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |

Quadro 16 - Análise de Modo - 4ª Estrofe – *Obsessão*

A quinta estrofe de *Obsessão* é aquela em que H1 fala pela última vez antes de se “ouvir a voz” de M1. Aqui, após declarar o seu amor e afirmar que ela e o namorado não se amam, ele “diz” textualmente que quer ser namorado dela. Mais, que quer acordar sempre ao seu lado, o que talvez configure um interesse a longo prazo de estabelecer uma relação com comprometimento maior que um “simples” namoro. Tudo isso justificaria um telefonema às cinco horas da manhã. Novamente, os versos dessa estrofe fornecem informações, constituindo declarações. O Quadro 17 resume essas informações.

|         |                                                                      |
|---------|----------------------------------------------------------------------|
| L1:15-M | <b>[Eu] Quero ser seu namorado</b>                                   |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:16-M | <b>[Eu quero] Acordar sempre ao seu lado</b>                         |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:17-M | <b>Esse então foi o motivo</b><br><b>Pra essa hora [eu] te ligar</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |

Quadro 17 - Análise de Modo - 5ª Estrofe – *Obsessão*

Na sexta e sétima estrofes, ouve-se a “voz” de M1. Ela escuta as informações que lhe foram fornecidas por H1 e a elas responde afirmando que o que ele sente não é amor, mas “obsessão”. Uma ilusão que ocorre em “seus pensamentos”, isto é, na mente de H1, logo, fruto de sua imaginação. Essa ilusão e o seu coração o fazem “fazer coisas”, dentre elas, ficar sem dormir por pensar nela e telefonar-lhe às cinco da manhã para se declarar.

Embora tenha-se pensado que o amor de H1 seria desconhecido de M1, a utilização que ela faz do vocábulo “obsessão” para classificar o sentimento dele, indica que ela já suspeitava desse amor. Para tanto, considerem-se dois aspectos. Primeiro, como ela classificou o sentimento de H1 como algo que não seria amor a partir de um único

telefonema? Não seria necessário ter acesso anterior a uma informação dessa natureza – mesmo que em forma de mera suspeita – para chegar a um “veredicto” tão rápido? Parece que sim. Segundo, examinando o significado já apresentado para “obsessão” – “ação de molestar com pedidos insistentes; perseguição” (HOUAISS, 2010) – percebe-se que uma obsessão se configura em algo que perdura e até se repete ao longo do tempo. Logo, esse amor declarado a M1 parece já ser por ela suspeitado – pode já ter sido, inclusive, declarado anteriormente. Isso explicaria a rápida conclusão a que chegou sobre o sentimento de H1, e talvez, também, o silêncio sobre o que sente por ele: ela não o ama. Além disso, ao classificar o amor, algo positivo, em obsessão, algo negativo, ela está possivelmente persuadindo-o a desistir de querer ficar com ela, uma vez que não parece não querer ficar com ele.

Nessas duas estrofes, novamente, os versos se estruturam em forma de declarações pois fornecem informações, como se pode observar no Quadro 18, abaixo.

|         |                                                                      |
|---------|----------------------------------------------------------------------|
| L1:18-M | <b>Não, não é amor</b><br><b>O que você sente</b>                    |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:19-M | <b>[O que você sente] É só obsessão</b>                              |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:20-M | <b>[O que você sente é] Uma ilusão</b><br><b>Em seus pensamentos</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:21-M | <b>[Uma ilusão] Que te faz fazer coisas</b>                          |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L1:22-M | <b>Assim funciona o coração</b>                                      |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |

Quadro 18 - Análise de Modo - 6ª e 7ª Estrofes – *Obsessão*

Em *Obsessão*, todos os versos se estruturam em forma de declarações. Por apresentar ausência de comandos, pode-se afirmar que a interação apresentada entre H1 e M1 no recorte do texto de L1 caracteriza uma relação de poder igualitária, corroborando o que fora identificado quando da análise da variável relações.

Ademais, a voz que se “ouve” na maior parte da letra de música é de H1, que fornece informações a M1. Segundo o Sistema de Modo (HALLIDAY 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004), a resposta esperada que cabe ao fornecimento de informações é o reconhecimento. Vê-se, contudo, que nessa letra de música M1 não fornece a resposta esperada, mas uma resposta discricionária: a contradição das informações. Ela discorda das informações e parece sequer considerá-las: o que H1 sente por ela não é amor, é obsessão, e



isso não desperta sua atenção, seja porque esse sentimento, negativo, não a interessa, seja porque já está em um relacionamento amoroso. Tais hipóteses não ficam claras em L1.

Passo ao exame da Transitividade na letra de música *Obsessão*.

### 3.1.2.2. Transitividade

No Sistema de Transitividade a frase é entendida como uma forma de representar os padrões de experiência. Ela “incorpora” o princípio de que a realidade é feita de acontecimentos. É, então, um modo de reflexão, de colocação de ordem na variedade e fluxo dos eventos. Esse “mundo de experiência” é construído por um conjunto de processos realizados através de sintagmas verbais (HALLIDAY, 1994).

A primeira estrofe de *Obsessão* (L1) é composta por quatro versos. No primeiro, há um processo, *são*, existencial, que representa algo que acontece (HALLIDAY, 1994, HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004): III Já **são** cinco da manhã III. Esse algo que acontece, o Existente, é *cinco da manhã*. Complementando a frase, uma Circunstância de Localização Temporal, *já*, que localiza o tempo em que o processo se realiza.

O segundo e terceiro versos da primeira estrofe de L1, juntos, possuem duas partes: III (E) [eu] ainda (não) **dormi** nada II [porque eu estava] **Pensando** em sua beleza III. Na primeira, há um processo comportamental, *dormi*, que se refere a um comportamento fisiológico. Aquele que assim se comporta, o Comportante, é H1, expresso no texto, de forma oculta, por [eu]. Complementando esse processo, há três Circunstâncias. A primeira, *ainda*, de Localização Temporal, indica que até aquele momento o processo dormir não havia ocorrido. A segunda, *nada*, de Grau, indica que, até aquele momento, não houve ocasião durante a noite em que o processo tenha ocorrido. Note-se que, apesar de serem Circunstâncias de tipos diferentes, elas parecem comunicar o mesmo, uma vez que poder-se-ia dizer apenas “eu ainda não dormi” ou “eu não dormi nada”. Logo, como a Circunstância de Grau vem depois da Circunstância de Localização Temporal e do processo, ela parece assumir, também, a função de enfatizar a informação. A terceira Circunstância, por sua vez, é de Razão, indicando o motivo pelo qual o processo dormir não ocorrera até aquele momento. Essa terceira Circunstância se configura, ainda, na segunda parte desses versos: [porque eu estava] pensando (em) sua beleza. Nesta segunda parte, há um processo comportamental, *pensando*, que indica um comportamento psicológico tipicamente humano. Aquele que assim se comporta é H1, novamente representado no texto, de forma oculta, por [eu], e o participante que estende o processo, o *Behaver*, é sua beleza.

Por fim, no quarto verso da primeira estrofe, há um processo: III Eu louco **vou ficar** III. O processo *vou ficar*, parece, inicialmente, ser material, pois a ele se pode perguntar “o acontecerá com o Ator?, a que se pode responder “ele ficará louco”. Contudo, “vou ficar” não está relacionado ao “fazer” – processo material –, mas ao “tornar-se”, como se pode perceber a partir da seguinte extensão de significado: vou ficar => ficarei => tornar-me-ei => serei. Assim, o processo *vou ficar*, é, na verdade, relacional intensivo. Como confere um Atributo, “louco”, é também atributivo. Aquele a quem o Atributo é imputado, o Portador, é H1, representado no texto por *eu*.

Nessa primeira estrofe de *Obsessão*, foram encontrados quatro processos: um existencial, dois comportamentais, e um relacional. O primeiro se refere ao horário da chamada telefônica. Os seguintes são os comportamentais – que constituem a metade dos processos dessa estrofe –, cuja presença se justifica porque indicam comportamentos de H1 em decorrência do amor que diz sentir por M1. Esses comportamentos, como visto, vividos de forma negativa – “não dormi porque pensava em sua beleza” – podem ter uma consequência, também negativa, deixá-lo louco, o que justifica a presença do quarto tipo de processo, relacional atributivo. Essas informações podem ser observadas no Quadro 19.

|            |                                      |                                      |                          |                           |                             |                        |                                             |                         |
|------------|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------|---------------------------|-----------------------------|------------------------|---------------------------------------------|-------------------------|
| L1:1-T     | <b>Já</b>                            |                                      |                          | <b>são</b>                |                             |                        | <b>cinco da manhã</b>                       |                         |
|            | Circunstância: Localização: Temporal |                                      |                          | Processo: Existencial     |                             |                        | Participante: Existente                     |                         |
| L1:2-T (a) | <b>(E) [Eu]</b>                      | <b>ainda</b>                         | <b>(não) dormi</b>       | <b>nada</b>               | <b>[porque]</b>             | <b>[eu]</b>            | <b>[estava] pensando (em)</b>               | <b>sua beleza</b>       |
| (b)        |                                      |                                      |                          |                           |                             | Particip.: Comportante | Processo: Comportamental                    | Participante: Behaviour |
|            | Participante: Comportante            | Circunstância: Localização: Temporal | Processo: Comportamental | Circunstância: Modo: Grau | Circunstância: Causa: Razão |                        |                                             |                         |
| L1:3-T     | <b>Eu</b>                            |                                      |                          | <b>louco</b>              |                             |                        | <b>vou ficar</b>                            |                         |
|            | Participante: Portador               |                                      |                          | Participante: Atributo    |                             |                        | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                         |

Quadro 19 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – *Obsessão*

A segunda estrofe de *Obsessão* compõe-se também de quatro versos. No primeiro, há um processo: III A insônia **é** (o) meu castigo III O processo *é*, por ser um processo do “ser”, é relacional intensivo identificador, pois nele uma entidade, *a insônia*, está sendo utilizada para definir a identidade de outra, *meu castigo*. Estas entidades, no verso em questão, constituem, respectivamente, o Identificador/Característica e o Identificado/Valor.

No segundo verso da segunda estrofe de L1, III A insônia é (o) meu castigo III, o processo é também trata de “ser” e também é um processo relacional identificador. Aqui, a entidade utilizada para definir a identidade de outra é (o) *seu amor*, enquanto essa outra entidade, a que é definida, é *meu alívio*, que constituem, respectivamente, o Identificador/Característica e o Identificado/Valor.

O terceiro e quarto versos dessa estrofe, juntos, possuem duas partes: III Se você não *for* minha II Eu não *viverei* em paz III. Na primeira, há um processo relacional, pois *for* é um processo de “ser”. Diferentemente dos dois versos anteriores, contudo, neste, o processo relacional é atributivo: à M1, representado no texto por *você*, atribui-se a qualidade de ser namorada de H1, representada em L1 por *minha [namorada]*. Esses elementos constituem, respectivamente, o Portador e o Atributo. Essa primeira parte, todavia, ao mesmo tempo que se configura em uma frase, constitui também uma Circunstância de Condição da segunda parte do verso. Nessa segunda parte, há um processo, *viverei*, que por se referir a um processo fisiológico, é comportamental. Aquele que se comporta, o Comportante, é, por sua vez, H1, representado no texto por *eu*. Complementando o processo, duas Circunstâncias. A primeira, de Condição, como visto, é constituída pela primeira parte desses versos, *se você não for minha.*, enquanto a segunda, *em paz*, é de Qualidade.

Na segunda estrofe de L1, encontraram-se quatro processos: três relacionais, a maioria, e um comportamental. Este tem a presença justificada na estrofe por tratar da maneira que H1 se comporta(rá) em decorrência do amor que diz ter por M1. Esse amor, por sua vez, como visto quando da análise de Modo em L1, apresenta-se de forma negativa, através do sofrimento de H1, a que se atribui características, qualidades – negativas, já que se trata de sofrimento. A presença dos processos relacionais se justifica, então, porque é através deles que são imputadas qualidades e características a entidades. Observe-se o Quadro 20 para essas informações.

|        |                                              |                        |                                              |                                                |           |                                    |                                |
|--------|----------------------------------------------|------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------|------------------------------------|--------------------------------|
| L1:4-T | <b>A insônia</b>                             |                        |                                              | <b>é</b>                                       |           | <b>[o] meu castigo</b>             |                                |
|        | Participante: Identificador / Característica |                        |                                              | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador |           | Participante: Identificado / Valor |                                |
| L1:5-T | <b>[O] Seu amor</b>                          |                        |                                              | <b>é</b>                                       |           | <b>[o] meu alívio</b>              |                                |
|        | Participante: Identificador / Característica |                        |                                              | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador |           | Participante: Identificado / Valor |                                |
| L1:6-T | <b>Se</b>                                    | <b>você</b>            | <b>(não) for</b>                             | <b>minha [namorada]</b>                        | <b>Eu</b> | <b>(não) viverei</b>               | <b>em paz</b>                  |
|        |                                              | Participante: Portador | Processo: Relacional: Possessivo: Atributivo | Participante: Atributo                         |           |                                    | Circunstância: Modo: Qualidade |

|  |                                       |                              |                             |  |
|--|---------------------------------------|------------------------------|-----------------------------|--|
|  | Circunstância: Contingência: Condição | Participante:<br>Comportante | Processo:<br>Comportamental |  |
|--|---------------------------------------|------------------------------|-----------------------------|--|

Quadro 20 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – *Obsessão*

A terceira estrofe de L1 é também composta por quatro versos. No primeiro, há um o processo: III Eu não **sou** seu namorado III. Por ser um processo de “ser”, *sou* é relacional intensivo, e como, através dele, atribui-se uma qualidade a uma entidade, é também atributivo. O Portador da qualidade é H1, representado no texto por *eu*, enquanto a qualidade, o Atributo, é *seu namorado*, no caso, namorado de M1.

No segundo verso da terceira estrofe, assim como no primeiro, também é encontrado um processo relacional atributivo, *estou*, que se refere a “ser”: III Mas [eu] **estou** apaixonado III. O Portador é novamente H1, mais uma vez representado no texto, agora de forma oculta, por *eu*, enquanto a qualidade que lhe é imputada, o Atributo, é *apaixonado*.

O terceiro verso é compõe-se de duas partes e nele são encontrados dois processos: III [Eu] **Sei** que II ele não te **ama** III. Na primeira parte, o processo *sei*, é mental, pois se refere a “compreender” algo, o Experienciador desse processo é H1, representado no texto, de forma oculta, por *eu*. O Fenômeno, por sua vez, é *ele não te ama*, que se configura, também na segunda parte do verso. Nessa segunda parte, o processo *ama* é mental, pois se refere ao “sentir”. O Experienciador, aquele que sente, é o namorado de M1, representado no texto por *ele*, enquanto o Fenômeno, aquele que é sentido, é M1, representado no texto por *te*.

O quarto e último verso da terceira estrofe de *Obsessão* também é composto por duas partes: III Que ele não te ama] **Dá** pra **ver** em seu olhar III. A primeira está oculta e é a repetição da segunda parte do verso anterior: *que ele não te ama*. Aqui, novamente, o processo *ama* é mental, o Experienciador é o namorado de M1, representado por *ele* no texto, e o Fenômeno é M1, representado no texto por *te*. Na segunda parte do verso, há o processo *dá pra ver*, ou, em outras palavras, “é possível ver”, “vê-se”, que se refere a um processo fisiológico manifestando um estado de consciência, no caso “perceber”. O processo *dá pra ver* é, então, comportamental. O Comportante é a primeira parte, oculta, do verso, *que ele não te ama*, que poder ser resumido por “isso”: “isso dá pra ver”, e, complementando o processo, uma Circunstância de Localização Espacial, *em seu olhar*.

Na terceira estrofe da letra de música sob análise (L1) foram encontrados seis processos. Desses, dois são relacionais, três, a maioria, mentais, e um, comportamental. Os primeiros justificam-se porque através dele imputam-se atributos a H1. Já os processos mentais se justificam porque, como visto anteriormente, é nessa estrofe que H1 dá início à

tentativa de persuadir M1 a ficar com ele, o que faz “falando” de sentimentos: o amor que ele tem por ela, mas que seu namorado não tem. O amor, então, justifica a presença de processos mentais nessa estrofe. Por fim, o processo comportamental *dá pra ver*, utilizado para “comprovar” o não amor do namorado de M1. O Quadro 21 resume essas informações.

|                      |                                 |                           |                                                |                             |                                            |  |
|----------------------|---------------------------------|---------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------|--|
| L1:7-T               | <b>Eu</b>                       |                           | <b>(não) sou</b>                               |                             | <b>seu namorado</b>                        |  |
|                      | Participante: Portador          |                           | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo |                             | Participante: Atributo                     |  |
| L1:8-T               | <b>Mas [eu]</b>                 |                           | <b>estou</b>                                   |                             | <b>apaixonado</b>                          |  |
|                      | Participante: Portador          |                           | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo |                             | Participante: Atributo                     |  |
| L1:9-T<br>(a)<br>(b) | <b>[Eu]</b>                     | <b>Sei (que)</b>          | <b>(não) ele</b>                               | <b>te</b>                   | <b>ama</b>                                 |  |
|                      | Participante:<br>Experienciador | Processo: Mental          | Participante:<br>Experienciador                | Participante:<br>Fenômeno   | Processo: Mental                           |  |
|                      |                                 |                           | Participante: Fenômeno                         |                             |                                            |  |
| L1:10-T              | <b>[(Que) ele (não)]</b>        | <b>[te]</b>               | <b>[ama]</b>                                   | <b>dá pra ver</b>           | <b>em seu olhar</b>                        |  |
|                      | Participante:<br>Experienciador | Participante:<br>Fenômeno | Processo:<br>Mental                            | Processo:<br>Comportamental | Circunstância:<br>Localização:<br>Espacial |  |
|                      | Participante: Comportante       |                           |                                                |                             |                                            |  |

Quadro 21 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – Obsessão

A quarta estrofe compõe-se de quatro versos. O primeiro apresenta um processo: III Você também não o **ama** III. Por se referir ao “sentir”, *ama* é um processo mental. O Experienciador é M1, representado no texto por *você*, e o Fenômeno é o namorado de M1, representado pelo artigo “o” no texto.

O segundo verso da quarta estrofe de L1 possui um processo: III [O] Meu coração te **chama** III. Aqui, o processo chama, apesar de aparentemente verbal, é na verdade mental. Quem chama é *(o) meu coração*, no caso, o coração de H1. Sabe-se, contudo, que esse músculo do corpo humano não possui a habilidade de chamar alguém, então, o que se tem nesse verso é uma relação metonímica, a parte sendo empregada pelo todo: quem chama não é o coração de H1, mas o próprio H1. O “chamar”, por sua vez, não está aqui empregado em seu sentido literal, como quem diz “Ei, vem cá!”, mas em um sentido figurado, expressando a idéia de “querer”, de “ansiar”. Assim, está-se diante de um processo que se refere ao “sentir”, logo, *chama* é um processo mental, em que o Experienciador é H1, representado no texto por *(o) meu coração*, e o Fenômeno é M1, representado por *te* no texto.

O terceiro e quarto versos, juntos, possuem três partes e três processos: III Antes que eu **enlouqueça** II [Eu] **Conseguí** II (eu) me **declarar** III. Na primeira parte há o processo *enlouqueça*, que é comportamental porque se refere a um comportamento psicológico, e cujo Comportante é H1, representado no texto por *eu*. Na segunda parte, há o processo *consequi*, que é material, pois

se refere ao “fazer”. O Ator desse processo é H1, representado no texto, de forma oculta, por *eu*, enquanto a Extensão, o participante que complementa a ação, é (*eu*) *me declarar*. Esta, por sua vez, configurar-se, por si só, na terceira parte desses versos. Nessa parte, o processo *declarar* é verbal, pois a “declaração de amor” foi verbalizada via telefone. O Dizente é H1, no texto representado de forma oculta por *eu*, e aquilo que se diz, a Verbiagem, é “meu amor”, no caso, o amor de H1, representado no texto por *me*. Note-se, ainda, que a primeira parte desses versos se constitui, também, em uma Circunstância de Localização Temporal da segunda parte: *antes que eu enlouqueça*.

Na quarta estrofe de *Obsessão* foram encontrados cinco verbos: dois mentais, a maioria, um comportamental, um material e um verbal. Como visto, nessa estrofe H1 parece continuar tentando convencer M1 a ficar com ele. Para tanto, se utiliza de processos mentais para se referir ao que sente, justificando a presença destes nessa parte do texto. Os outros três tipos de processo se justificam pelos seguintes motivos: o comportamental, para indicar o estado psicológico que estaria prestes a atingir, que é enlouquecer; o material, para indicar a ação necessária para não enlouquecer; e o verbal porque a declaração do amor de H1 foi verbalizada por meio telefônico. Essas informações estão resumidas no Quadro 22, abaixo.

|         |                                        |                           |                       |                        |                    |                        |                         |                  |
|---------|----------------------------------------|---------------------------|-----------------------|------------------------|--------------------|------------------------|-------------------------|------------------|
| L1:11-T | <b>Você (também) (não)</b>             |                           |                       | <b>o</b>               |                    |                        | <b>ama</b>              |                  |
|         | Participante: Experienciador           |                           |                       | Participante: Fenômeno |                    |                        | Processo: Mental        |                  |
| L1:12-T | <b>[O] Meu coração (parte pelo tod</b> |                           |                       | <b>te</b>              |                    |                        | <b>chama</b>            |                  |
|         | Participante: Experienciador           |                           |                       | Participante: Fenômeno |                    |                        | Processo: Mental        |                  |
| L1:13-T | <b>Antes (que)</b>                     | <b>eu</b>                 | <b>enlouqueça</b>     | <b>[eu]</b>            | <b>consegui</b>    | <b>[eu]</b>            | <b>me</b>               | <b>declarar</b>  |
| (a)     |                                        | Participante: Comportante | Proc.: Comportamental | —                      |                    |                        |                         |                  |
| (b)     | Circunstância: Localização Temporal    |                           |                       | Participante: Ator     | Processo: Material | Participante: Extensão |                         |                  |
| (c)     | —                                      |                           |                       |                        |                    | Participante: Dizente  | Participante: Verbiagem | Processo: Verbal |

Quadro 22 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe – *Obsessão*

A quinta estrofe é composta também por quatro versos. No primeiro há um processo, *quero ser*: III [Eu] **Quero ser** seu namorado III. Esse processo, por se referir ao querer, mais especificamente, ao “querer ser” é mental, e os participantes são H1, o Experienciador, representado no texto, de forma oculta, por *eu*, e *seu namorado*, no caso, namorado de M1.

No segundo verso também há apenas um processo, [*quero*] *acordar*: III [Eu **quero**] **Acordar** sempre ao seu lado III. Embora pareça, inicialmente, pertencer à classe dos processos mentais, [*quero*] *acordar*, é, na verdade, um processo comportamental, pois é “em parte, *ação*, em parte, *sentir*” (CUNHA & SOUZA, 2007, p.66). O Comportante é H1, no texto representado,

de forma oculta, por *eu*. Complementando o processo, duas Circunstâncias: a primeira, de Duração Temporal, *sempre*, referindo-se à duração da realização do comportamento, e a segunda, de Qualidade, *ao seu lado*, indicando a forma como o processo se atualiza.

Por fim, o terceiro e quarto versos, juntos, são formados por duas partes e neles há dois processos: III Esse então **foi** o motivo II Pra essa hora [eu] te **ligar** III. Na primeira parte, há o processo *foi*, que é relacional intensivo, pois trata de “ser”. Esse processo está sendo utilizado nesse verso para atribuir uma identidade a algo: a identidade de *esse* é dada por *o motivo pra essa hora eu te ligar*. Essas entidades são, respectivamente, o Identificado/Característica e o Identificador/Valor do processo. O participante Identificador/Valor, por sua vez, engloba uma Circunstância de Propósito, *pra essa hora eu te ligar*, e a segunda parte desses versos, *essa hora (eu) te ligar*. Nessa segunda parte, *ligar* é uma ação e, portanto, um processo material, cujos participante são o Ator, que é H1 – no texto representado, de forma oculta, por *eu* – e a Meta, que é M1, representada por *te* no texto. Complementando o processo, a Circunstância de Localização Temporal *essa hora*, indicando o tempo em que o processo se realiza.

Nessa quinta estrofe foram encontrados quatro processos: mental, comportamental, relacional e material, um de cada tipo. Aqui, H1 “fala” pela última vez em L1. Ele manifesta o seu sentimento de amor – querer ser namorado dela, querer acordar ao lado da amada –, mas também o seu agir por amor – querer acordar ao lado da amada, novamente, e ligar-lhe para declarar o seu amor –, justificando a presença dos processos mental, comportamental e material na estrofe. Por fim, identificando o motivo da ligação tão cedo da manhã, o uso do processo relacional. Observe-se o Quadro 23 para um resumo dessas informações.

|                |                                             |                                                |                                     |                                 |                                      |                                |                    |                    |
|----------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------|--------------------|--------------------|
| L1:14-T        | [Eu]                                        |                                                | quero ser                           |                                 | seu namorado                         |                                |                    |                    |
|                | Participante: Experienciador                |                                                | Processo: Mental                    |                                 | Participante: Fenômeno               |                                |                    |                    |
| L1:15-T        | [Eu]                                        | [quero] acordar                                |                                     | sempre                          |                                      | ao seu lado                    |                    |                    |
|                | Participante: Comportante                   | Processo: Comportamental                       |                                     | Circunstância: Duração Temporal |                                      | Circunstância: Modo: Qualidade |                    |                    |
| L1:16-T<br>(a) | Esse (então)                                | foi                                            | o motivo                            | pra                             | essa hora                            | [eu]                           | te                 | ligar              |
|                |                                             |                                                |                                     |                                 | Circunstância: Localização: Temporal | Participante: Ator             | Participante: Meta | Processo: Material |
|                | Circunstância: Causa: Propósito             |                                                |                                     |                                 |                                      |                                |                    |                    |
| (b)            | Participante: Identificado / Característica | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador | Participante: Identificador / Valor |                                 |                                      |                                |                    |                    |

Quadro 23 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – Obsessão

A sexta e sétima estrofes, juntas, possuem sete versos. Os dois primeiros, juntos, possuem duas partes e neles são encontrados dois processos: III Não, não é amor II O que você **sente** III.

Na primeira parte, o processo *é* classifica-se entre os relacionais intensivos. Como, através dele, são atribuídas características a uma entidade, ele é também do tipo Atributivo. Assim, o Atributo é *amor* e o Portador é *o que você sente*, que configura-se, ainda, na segunda parte dos versos. Nessa segunda parte o processo *sente* é mental, o Experienciador é H1, no texto representado por *você*, e *o que* é o Fenômeno.

O terceiro verso, assim como os dois primeiros, é constituído por duas partes; contudo, a primeira está oculta: III [O que você **sente**] É só obsessão III. A primeira desse verso é a repetição da segunda dos versos anteriores: há um processo, *sente*, que é mental, um Experienciador, *você*, no caso, H1, e um Fenômeno, *o que*. Essa primeira parte se constitui, também, em um participante da segunda parte. Nesta, o processo *é* classifica-se como relacional intensivo, e, como confere qualidade a uma entidade, é também atributivo. O Atributo é *obsessão*, e a entidade que o tem imputado, o Portador, é *o que você sente*.

O quarto e quinto versos, juntos, possuem duas partes: III [O que você **sente**] II [é] Uma ilusão Em seus pensamentos III. A primeira parte desses versos é a repetição da segunda parte do primeiro e segundo versos, já analisada. A segunda parte possui um processo, *é*, relacional intensivo, e também atributivo, porque atribui a *o que você* – H1 – *sente*, o Portador, a qualidade de *uma ilusão*, que é o Atributo do processo. Este, é complementado por uma Circunstância de Localização Espacial, *em seus pensamentos*, que significa “dentro de sua cabeça”, logo, fruto da imaginação, no caso, de H1.

O sexto verso possui duas partes e nele há dois processos: III [ Uma ilusão] Que te **faz** II **fazer** coisas III. Na primeira parte há o processo *faz*, que é material, pois se refere ao “fazer” – Note-se que ele também transmite a idéia de obrigação, contudo, o recorte teórico neste estudo adotado não abarca tal tipo de significado e, por isso, ele não será analisado. Complementando esse processo, tem-se o Ator, *uma ilusão*, e a Meta, *te (...) fazer coisas*. A Meta desse processo, por sua vez, constitui-se também na segunda parte do verso. Nessa parte, o processo é novamente material, *fazer*, cujos participantes são H1 como Ator, no texto representado por *te*, e *coisas* como Meta.

Por fim, no sétimo verso, há um processo, *funciona*: III Assim **funciona** (= é) o coração III. Aparentemente material, *é*, na verdade, relacional intensivo, pois significa “é”, e como, através dele, se atribui uma identidade a algo, é do tipo identificador. Dessa forma, a entidade que está sendo identificada é *assim*, enquanto a entidade que identifica é *o coração*, que constituem, respectivamente, o Identificado/Característica e o Identificador/Valor.

Na sexta e sétima estrofes foram encontrados nove processos. Desses, quatro são relacionais, a maioria, três são mentais, e dois, materiais. É nelas que M1 se manifesta em



relação à declaração de amor de H1. Como nessas estrofes M1 basicamente caracteriza e identifica o sentimento dele como não sendo amor, a presença de uma maioria de processos relacionais está explicada. Já os processos mentais se justificam por se tratar de sentimentos nessas estrofes. Os materiais, por sua vez, aí estão como ação decorrente do sentimento. Observe-se o Quadro 24 para o resumo dessas informações.

|         |                                             |                              |                                                |                                             |                                             |                                      |
|---------|---------------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------|
| L1:17-T | <b>(Não, não) é</b>                         |                              | <b>amor</b>                                    | <b>o que</b>                                | <b>você</b>                                 | <b>sente</b>                         |
| (a)     |                                             |                              |                                                | Participante: Fenômeno                      | Participante: Experienciador                | Processo: Mental                     |
| (b)     | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                              | Participante: Atributo                         | Participante: Portador                      |                                             |                                      |
| L1:18-T | <b>[O que]</b>                              |                              | <b>[você]</b>                                  | <b>[sente]</b>                              | <b>é</b>                                    | <b>(só) obsessão</b>                 |
| (a)     | Participante: Fenômeno                      |                              | Participante: Experienciador                   | Processo: Mental                            |                                             |                                      |
| (b)     | Participante: Portador                      |                              |                                                |                                             | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo               |
| L1:19-T | <b>[O que]</b>                              | <b>[você]</b>                | <b>[sente]</b>                                 | <b>[é]</b>                                  | <b>uma ilusão</b>                           | <b>em seus pensamentos</b>           |
| (a)     | Participante: Fenômeno                      | Participante: Experienciador | Processo: Mental                               |                                             |                                             |                                      |
| (b)     | Participante: Portador                      |                              |                                                | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                      | Circunstância: Localização: Espacial |
| L1:20-T | <b>[uma ilusão] (que)</b>                   |                              | <b>faz</b>                                     | <b>te</b>                                   | <b>fazer</b>                                | <b>coisas</b>                        |
| (a)*    |                                             |                              |                                                | Participante: Ator                          | Processo: Material                          | Participante: Meta                   |
| (b)     | Participante: Ator                          |                              | Processo: Material                             | Participante: Meta                          |                                             |                                      |
| L1:21-T | <b>Assim</b>                                |                              | <b>funciona</b>                                |                                             | <b>o coração</b>                            |                                      |
|         | Participante: Identificado / Característica |                              | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador |                                             | Participante: Identificador / Valor         |                                      |

Quadro 24 - Análise de Transitividade - 6ª e 7ª Estrofes – *Obsessão*

Na letra de música *Obsessão*, foram encontrados 32 processos. Desses, onze, a maioria, é de processos relacionais, o que equivale a 34.4% dos processos de L1. Em segundo lugar, estão os processos mentais, em número de nove, perfazendo 28,1% dos processos da letra de música. Em terceiro lugar, vêm os processos comportamentais, em número de seis, perfazendo 18,8% da letra de música. Em quarto lugar, empatados, os processos existenciais e verbais, com uma ocorrência cada um e perfazendo 3,1% dos processos de *Obsessão* cada. A Figura 07 traz esses números.

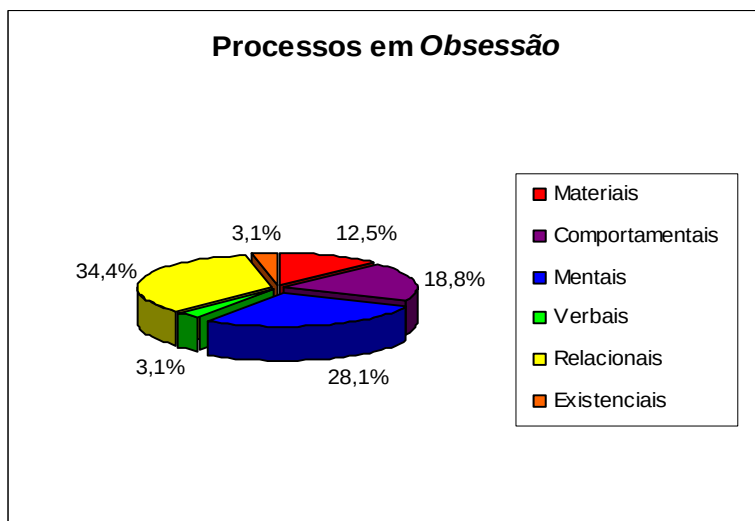


Figura 07– Análise de Transitividade – Processos em *Obsessão*  
 Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

Como visto anteriormente, a letra de música obsessão possui dois eixos temáticos. O primeiro, que se refere ao amor, e o segundo, ao sofrimento, que parece, no recorte de L1, ter uma amplitude maior que aquele. Essas informações, apresentadas anteriormente, são corroboradas nas estruturas linguísticas apresentada na letra de música.

Os processos relacionais são *aqueles que estabelecem uma conexão entre entidades, identificando-as ou classificando-as, na medida em que associam um fragmento da experiência a outro* (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 58). A maioria desses processos se justifica na letra de *Obsessão* porque é através deles que H1 identifica e classifica tanto o seu amor – “namorado” e “apaixonado”, por exemplo – quanto o seu sofrimento – “castigo” e “alívio”, por exemplo, assim como M1 o fará em relação ao sentimento de H1 por ela – “obsessão” e “ilusão”.

Os processos mentais são aqueles que se referem ao sentir, pensar, compreender e querer (HALLIDAY, 1994, HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004) e são utilizados em *Obsessão* justamente por essa letra de música tratar de sentimento: amor e sofrimento.

Por fim, para que o amor se concretize é necessário agir. Os processos comportamentais, por serem em parte ação, em parte sentir (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 66) estão presentes em *Obsessão* por “traduzirem” os comportamentos e atitudes de H1 decorrentes do sentimento que nutre por M1.

### 3.1.4. Representações

Em *Obsessão* há os eixos temáticos de amor e sofrimento, e H1, no recorte de L1, parece mais sofrer que amar M1. Se o remédio para o sofrimento de H1 é o amor de M1 e isso ela não lhe dá, então H1 continuará a sofrer. Logo, nessa letra de música, H1 é representado como aquele que sofre pelo amor de uma mulher, enquanto M1 é representada como aquela que causa o sofrimento do homem, conforme análises de Modo e Transitividade. Essa forma de representação feminina confirma parcialmente os resultados encontrados por Beltrão Jr. (1993) – destruidora de corações; Santa Cruz (1992) – mulher causadora de males: loucura; Ferreira (1995) – enlouquece o homem; e Santos (2001) – faz o homem sofrer. Essa representação confirma totalmente os resultados encontrados por Ribeiro (2007) – mulher razão do sofrimento do homem: mulher motivo de desilusão e sofrimento.

Passo, a seguir, à análise da segunda letra de música objeto de exame deste estudo.

### 3.2. *Quero sempre te amar*

A segunda letra de música sob análise, *Alfabeto do amor*, é de autoria de Bruno Caliman e foi gravada pela banda Forró Anjo Azul, em 2007, no CD intitulado “Anjo Azul Volume 1”. Essa letra de música figura em quatro *rankings* distintos das músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil: julho de 2007, 50<sup>a</sup>.posição; abril de 2008, 24<sup>a</sup>.posição; outubro de 2007, 11<sup>a</sup>. posição; e janeiro de 2008, 4<sup>a</sup>.posição.

Transcrevo a letra de *Alfabeto do amor* abaixo:

#### ***Alfabeto do amor***

*Vou cantar de A a Z pra falar tudo o que eu quero de você*

*A de amor  
B de beijo  
C de calor  
D de desejo*

*E de encanto  
F de fixação  
G de gamo  
H de história da paixão*

*I, insuportável viver sem você  
J de jamais vou te esquecer*

*L da lembrança que ficou  
M dos momentos de amor*

***N, nada vai nos separar  
O, obrigado por ficar  
P, de paixão que vai rolar  
Q, quero sempre te amar***

***R da nossa realidade  
S, S pode ser saudade  
T, te quero de verdade  
U de única  
V de vontade  
Vontade de te amar***

*X e Z eu não preciso nem dizer  
A de amor!*

Na letra de música *Alfabeto do amor*, que denomino Letra de Música 2 (L2), há dois agentes mencionados. Um é linguisticamente marcado com o gênero masculino, através do vocábulo “obrigado”, e a que denomino H2. O outro é marcado com o gênero feminino, através do vocábulo “única” e é denominado de M2.

### 3.2.1. Contexto de Situação

A letra de *Alfabeto do amor* é sobre um homem, H2, que canta de A a Z o que sente sobre a mulher amada. Para tanto, para cada letra do alfabeto latino atribui uma palavra, expressão ou frase. Ainda conforme a variável campo, em L2 utiliza-se a linguagem do dia-a-dia – observem-se, por exemplo, os vocábulos *beijo*, *calor* e *gamo* – e o conhecimento assumido é o conhecimento comum, não o técnico.

Na variável modo, a distância espacial/interpessoal não parece permitir o *feedback* imediato. Sabe-se que H2 está cantando para M2, mas não é possível precisar se ela está no mesmo local que ele, ou mesmo se o está escutando – observe-se no primeiro verso que ele diz que vai cantar para falar tudo o que quer “*de você*” e não “*pra você*”. Na primeira hipótese, eles estando em um mesmo ambiente, em se tratando de uma canção – H2 anuncia que “vai cantar” –, o *feedback* seria rápido, não imediato, pois seria necessário aguardar o término da canção, como em uma apresentação musical. Na segunda hipótese, ela não escutando a canção, o *feedback* seria retardado, pois aconteceria apenas após a escuta, no rádio, por exemplo. Já no que se refere à distância experiencial, a linguagem é utilizada como

o próprio processo em andamento – cantar – refletindo sobre a experiência – amar. É a linguagem como reflexão.

O texto está organizado de forma monológica – só se “ouve” H2 –, característica de linguagem escrita. Além disso, não parece ser espontâneo – apesar de haver pessoas que possuem a habilidade de fazer rimas de improviso, como os repentistas –, ao contrário, parece estar organizado em formato de rascunho final, devido às rimas e as escolhas lexicais que se enquadram em um determinado eixo temático, a ser visto adiante.

Por fim, na variável relações, pode-se perceber que a relação de poder entre H2 e M2 é aparentemente igualitária, já que se trata de uma relação de amor entre um homem e uma mulher membros da sociedade ocidental, logo, em princípio, não hierárquica. Em relação ao contato, este parece ser frequente, sob a ótica de H2. É o que se pode perceber a partir dos versos *insuportável viver sem você* e *da nossa realidade*. Quanto ao envolvimento afetivo e ao comprometimento com a relação, o nível de H2 é alto – observem-se os versos *nada vai nos separar* e *quero sempre te amar*; quanto a M2, por não se “ouvir” a sua “voz” pode-se afirmar apenas, até este ponto do exame de L2, que o nível dela de envolvimento afetivo e de comprometimento com a relação é menor que o dele, uma vez que ele a agradece por “ficar”. Para concluir, pode-se afirmar que a linguagem utilizada em *Alfabeto do amor* é informal, por possuir um vocabulário coloquial, com abreviaturas – *pra falar tudo* – e gírias – *vai rolar*. O Quadro 25 resume essas informações.

| <i>Alfabeto do amor</i> (L2) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>• homem canta o que sente sobre a mulher amada.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Modo                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito com características de linguagem escrita</li> <li>• organização de forma monológica</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação via apresentação musical e <i>feedback</i> rápido</li> <li><b>ou</b></li> <li>• interação via rádio e <i>feedback</i> retardado</li> <li>• linguagem utilizada como o processo social</li> </ul> |
| Relações                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder igualitária</li> <li>• contato frequente</li> <li>• envolvimento afetivo de H2 alto</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                            |

Quadro 25 - Características das Variáveis do Registro em *Alfabeto do amor*

Passo à análise léxico-gramatical da letra de música sob exame.

### 3.2.2. Análise Léxico-Gramatical

O significado mais comumente atribuído a alfabeto é “conjunto das letras de um sistema de escrita” (HOUAISS, 2010). Contudo, por extensão de sentido, alfabeto pode significar também “qualquer lista ou relação disposta em ordem alfabética” (idem, ibidem) e esta é a acepção utilizada em *Alfabeto do amor*.

Essa “relação disposta em ordem alfabética”, como o próprio título da letra de música informa, é sobre o amor. Em L2, H2 não fala simplesmente de amor, mas de M2 e de seu(s) sentimento(s) por ela. É o que se pode perceber a partir da análise do primeiro verso *Vou cantar de A a Z pra falar tudo o que quero de você*. Nos versos seguintes, H2 “fala” sobre M2: o amor, o beijo, o calor e o desejo *dela*. Em seguida, “fala” de si em relação ao que sente por ela: o encanto e a fixação que tem por M2 e o fato de estar “gama(n)do” por ela. H2 encerra esse trecho de L2 mencionando a história da paixão de ambos. Note-se que nos casos citados as acepções dos vocábulos referem-se habitualmente a idéias positivas.

H2 segue “cantando de A a Z”. Ele listou qualidades de M2, em seguida, o que sente por ela – ambos positivos – e agora usa expressões de sentido negativo, não sobre ela, sobre o relacionamento, mais especificamente, sobre o seu término: *[é] insuportável viver sem você, jamais vou te esquecer e lembrança que ficou dos momentos de amor*. Esses versos tratam do que parece ser, no espaço temporal de L2, um momento de separação: se é insuportável viver sem M2, é porque H2 sabe como é viver assim; se jamais vai esquecê-la, é porque não mais a tem e porque lembrará que um dia a teve, e o que lhe resta são as lembranças dos momentos de amor.

Nos versos que se seguem, esse momento de separação é chegado ao fim: H2 afirma que nada os separará, agradece por M2 ficar com ele, diz que a paixão “vai rolar” e que quer amá-la para sempre. Se nada irá separá-los, é porque já houve ao menos uma ameaça de término de relacionamento, e se ele agradece por ela ficar, o relacionamento provavelmente tenha mesmo sido interrompido. A paixão então “vai rolar”, porque estão retomando a relação, e, como H2 teve a experiência de viver sem ela, quer sempre amá-la. Isso significaria que quer passar o resto da vida com M2 ou que deseja que esse amor, como diria Vinícius de Moraes, *seja infinito enquanto dure?*

Observe-se, ainda, que nesse trecho de *Alfabeto do amor* H2 volta a empregar vocábulo – apenas um – de sentido negativo, *separação*, e que novamente se refere ao relacionamento, não a M2. Outra observação a se fazer nesse trecho é o emprego de *obrigado*. Alguém agradece quando “se sente devedor de um favor, de uma amabilidade” (HOUAISS,

2010) de uma gentileza. Estaria M2 fazendo algum favor ou gentileza para H2? Estar com alguém por “favor”, “amabilidade” ou “gentileza” não é amor, é gratidão. Diante disso, pode-se agora afirmar que o nível de envolvimento afetivo e de comprometimento com a relação de M2 é de médio a baixo – ela sentiria algum tipo de afeto por ele ou estaria com ele apenas por “favor”. Estar com H2 por “favor”, ou mesmo nutrindo apenas algum afeto por ele, traz consequências para a relação de poder dentro do relacionamento.

Como visto anteriormente, por se tratar de um relacionamento amoroso entre um homem e uma mulher membros da sociedade ocidental, a relação entre eles não é hierárquica. Seria, então, em princípio, igualitária. Entretanto, se M2 sentir afeto – e não amor – por H2, ela provavelmente sofrerá menos com o fim do relacionamento que ele. Ela, então seria menos dependente emocionalmente dele. Se, no entanto, M2 estiver com H2 por “favor”, ela pode por fim à relação quando quiser – quem deve a ela é *ele*, e não o contrário. Nesse caso, ela seria ainda menos dependente emocionalmente dele. Em quaisquer situações, M2 teria mais poder dentro do relacionamento, o que torna a relação não igualitária. Diante dessas informações, é possível que esse amor seja mesmo “infinito enquanto dure”.

Por fim, H2 segue falando do relacionamento e de seu(s) sentimento(s) por M2: da realidade do casal, de saudade, de realmente querê-la e da vontade de amá-la. Ele afirma ainda que ela é única, que aqui pode ser interpretado como “que não tem outro igual” (HOUAISS, 2010), quanto como ser a única na vida de H2.

Seguindo-se ao verso sobre a letra U, está *X e Z eu não preciso nem dizer*. Após listar qualidades de M2 e seus sentimentos por ela e pela relação, seu “recado” parece estar “dado”, daí a não necessidade de listar as letras X e Z. H2, então, volta a cantar *A de amor*, concluindo a letra de música, remetendo ao seu início e, principalmente, lembrando que o que ensinou o seu cantar foi o amor.

Como fechamento desta parte, dos vocábulos e expressões utilizados por H2, a maioria tem sentido positivo, contrapondo uma minoria de sentido negativo. Entretanto, independente do sentido, enquadram-se no eixo temático “amor e paixão”, que parecem estar sendo usados em L2 intercambiavelmente.

Em *Alfabeto do amor* há vinte e cinco versos, divididos em sete estrofes, que contêm, em média, quatro versos cada uma. A primeira possui um verso e a sexta e sétima possuem respectivamente seis e dois versos. O refrão é composto pela quinta e sexta estrofes.

Passo ao exame do Modo na letra de *Alfabeto do amor*.

### 3.2.2.1. Modo

A primeira estrofe de *Alfabeto do amor* é composta por um único verso, que introduz o conteúdo da letra de música e a partir do qual esse conteúdo se desenrola. Nesse verso H2 indica que irá falar tudo o que quer de M2, para tanto se utilizando de um alfabeto. Através desse verso, H2 fornece uma informação. O receptor dessa informação – bem como do conteúdo dessa letra de música – não está claramente explicitado no texto. É provável que seja, não necessariamente é M2, uma vez que H2 afirma que cantará tudo o que quer “*de* você” e não “*para* você”. Por ser um fornecimento de informação, esse verso se estrutura em uma declaração.

Na segunda estrofe, H2 dá início ao cantar de seu alfabeto, listando as letras de A a D e a elas conferindo, como visto anteriormente, qualidades positivas sobre M2. Aqui também há o fornecimento de informações, com os versos se estruturando em forma de declarações, como se pode observar no Quadro 26.

|        |                                                                       |
|--------|-----------------------------------------------------------------------|
| L2:1-M | <b>[Eu] Vou cantar de A a Z pra falar tudo o que eu quero de você</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:2-M | <b>A [é a primeira letra] de amor</b>                                 |
|        | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:3-M | <b>B [é a primeira letra] de beijo</b>                                |
|        | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:4-M | <b>C [é a primeira letra] de calor</b>                                |
|        | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:5-M | <b>D [é a primeira letra] de desejo</b>                               |
|        | Fornecimento de informação: declaração                                |

Quadro 26 - Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes – *Alfabeto do amor*

H2 continua cantando o seu alfabeto na terceira estrofe. Aqui, como visto anteriormente, H2 fala de M2 apenas indiretamente, porque nesses versos ele fala de si em relação ao que sente por ela, e lista as letras de E a H, novamente com características positivas. Mais uma vez os versos fornecem informações e, por isso, estruturam-se em declarações. Observe-se o Quadro 27.

|        |                                            |
|--------|--------------------------------------------|
| L2:6-M | <b>E [é a primeira letra] de encanto</b>   |
|        | Fornecimento de informação: declaração     |
| L2:7-M | <b>F [é a primeira letra] de fixação</b>   |
|        | Fornecimento de informação: declaração     |
| L2:8-M | <b>G [é a primeira letra] de [eu] gamo</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração     |



|        |                                                     |
|--------|-----------------------------------------------------|
| L2:9-M | <b>H [é a primeira letra] de história da paixão</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração              |

Quadro 27 - Análise de Modo – 3ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Na quarta estrofe, H2 novamente fornece informações, dessa vez sobre os seus sentimentos referentes ao período de separação do casal. Ele canta as letras de I a M e se utiliza de palavras e expressões de sentido negativo, em versos que também se estruturam em declarações, como se pode observar no Quadro 28, abaixo.

|         |                                                                       |
|---------|-----------------------------------------------------------------------|
| L2:10-M | <b>I [é a primeira letra de] [é] insuportável [eu] viver sem você</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:11-M | <b>J [é a primeira letra] de [eu] jamais vou te esquecer</b>          |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:12-M | <b>L [é a primeira letra] da lembrança que ficou</b>                  |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                |
| L2:13-M | <b>M [é a primeira letra] dos momentos de amor</b>                    |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                |

Quadro 28 - Análise de Modo – 4ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Na quinta e sexta estrofes, é terminado o momento de separação. H2 continua a cantar os seus sentimentos sobre a relação com M2, conferindo características não mais negativas, mas positivas, como visto anteriormente. Na quinta estrofe, ele lista as letras de N a Q, e na sexta, as letras de R a V. O Quadro 29 traz um resumo dessas informações.

|         |                                                            |
|---------|------------------------------------------------------------|
| L2:14-M | <b>N [é a primeira letra de] nada vai nos separar</b>      |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:15-M | <b>O [é a primeira letra de] obrigado por ficar</b>        |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:16-M | <b>P [é a primeira letra] de paixão que vai rolar</b>      |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:17-M | <b>Q [é a primeira letra de] [eu] quero sempre te amar</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:18-M | <b>R [é a primeira letra] da nossa realidade</b>           |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:19-M | <b>S, S pode ser saudade</b>                               |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:20-M | <b>T [é a primeira letra de] [eu] te quero de verdade</b>  |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:21-M | <b>U [é a primeira letra] de [você é] única</b>            |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:22-M | <b>V [é a primeira letra] de vontade</b>                   |
|         | Fornecimento de informação: declaração                     |
| L2:23-M | <b>[V é a primeira letra de] vontade de te amar</b>        |

|  |                                        |
|--|----------------------------------------|
|  | Fornecimento de informação: declaração |
|--|----------------------------------------|

Quadro 29 - Análise de Modo – 5ª e 6ª Estrofes – *Alfabeto do amor*

Na sétima estrofe, há o fechamento da letra de música. Não é necessário mencionar as letras X e Z, porque o que fora dito parece já ser suficiente, e o verso inicial sobre o amor é retomado. Nesta última estrofe, os versos também fornecem informações e se estruturam em declarações, como se pode perceber a partir do Quadro 30.

|         |                                        |
|---------|----------------------------------------|
| L2:24-M | <b>X e Z eu não preciso nem dizer</b>  |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L2:25-M | <b>A [é a primeira letra] de amor</b>  |
|         | Fornecimento de informação: declaração |

Quadro 30 - Análise de Modo – 7ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Em *Alfabeto do amor* os versos todos estão estruturados em forma de declarações, e há ausência de comandos. Tal fato – mesmo se “ouvindo” apenas a “voz” de H2 – poderia fazer supor que em L2 a relação de poder existente entre H2 e M2 seria igualitária, contudo, como visto quando da análise lexical, a presença do vocábulo “obrigado” indica que essa relação não o é, estando H2 em uma posição de menor poder.

Passo ao exame da Transitividade na letra de música ora analisada.

### 3.2.2.2. Transitividade

A letra de *Alfabeto do amor* é uma relação de características de M2, do amor de H2 por ela e de seus sentimentos sobre a relação, disposta em ordem alfabética. Essa lista, da forma como é apresentada na letra de música, omite alguns componentes linguísticos. Quando em *Alfabeto do amor* H2 canta, por exemplo, *A de amor*, estão aí omitidos [é a primeira letra] e [o vocábulo]. No texto para análise, incluo apenas a primeira expressão, colocando-a entre parênteses, pois não a analiso. Primeiro, porque, ao explicitá-la, faço-o tão somente para um melhor entendimento do conteúdo da frase. Se está omitida na letra de música, é porque não é essencial para o entendimento da mensagem. Segundo, se omitida, é porque não carrega o significado principal da mensagem, o que se faz através dos vocábulos e expressões que se iniciam com as letras do alfabeto, explícitos no texto. Quanto a [o vocábulo], não é essencial, sequer necessário para um melhor entendimento da mensagem, por isso não foi incluído.

A primeira estrofe de *Alfabeto do amor* (L2) compõe-se de apenas um verso, dividido em três partes e nele são encontrados três processos: III [Eu] **Vou cantar** de A a Z pra II [eu] **falar** tudo II o

que [eu] **quero** de você III. Na primeira parte, o processo cantar é comportamental, pois representa a exteriorização de um estado psicológico, o amor de H2 por M2. Aquele que assim se comporta, o Comportante, é H2, representado no texto, de forma oculta, por *eu*, enquanto o participante que estende o processo, o *Behaver*, é *de A a Z*. Complementando o processo, há uma Circunstância de Propósito, *pra [eu] falar tudo o que [eu] quero de você*, que constitui a segunda e terceira partes do verso. Na segunda parte – *[eu] falar tudo (o) que [eu] quero de você* –, há o processo *falar*, verbal, pois é um processo do “dizer”. Aquele que fala, o Dizente, é H2, representado no verso, de forma oculta, por *eu*, enquanto aquilo sobre o que ele quer falar, a Verbiagem, é *tudo o que [eu] quero de você*, que constitui a terceira parte. Nessa parte, o processo encontrado é *quero*, mental, por se tratar da experiência interna de “querer”, no caso, alguém. Aquele que quer, o Experienciador, é H2, no texto representado por *eu*, enquanto aquele que se quer, o Fenômeno, é M2, representado por *você*.

Nessa primeira estrofe, *cantar*, é “em parte, *ação*, em parte, *sentir*” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 66). A ação se manifesta através de uma espécie de declaração de amor, que seria *falar* tudo, enquanto sentir seria o que H2 *quer* dela. Essa conexão entre ação e sentimento justifica a presença de processos comportamentais, mentais e verbais na primeira estrofe. Note-se que *quero de*, nesse verso, está empregado como o que se tem vontade de “falar sobre”, “dizer a respeito”, e não aquilo que se solicita que alguém faça. Observe-se o Quadro 31 para essas informações.

|        |                                                             |                                                             |                          |                              |                                              |                        |
|--------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------|----------------------------------------------|------------------------|
| L2:1-T | (a)                                                         | [Eu]                                                        | Vou cantar               | de A a Z                     | pra [eu] falar tudo o que [eu] quero de você |                        |
|        |                                                             | Participante: Comportante                                   | Processo: Comportamental | Participante: <i>Behaver</i> | Circunstância: Causa: Propósito              |                        |
|        | (b)                                                         | (...) pra                                                   | [eu]                     | falar                        | tudo o que eu quero de você                  |                        |
|        |                                                             |                                                             | Participante: Dizente    | Processo: Verbal             | Participante: Verbiagem                      |                        |
|        | (c)                                                         | Circunstância: Causa: Propósito (Continuação de L2:1-T (a)) |                          |                              |                                              |                        |
|        |                                                             | (...) tudo o (=aquilo) (que)                                |                          | [eu]                         | quero (de)                                   | você                   |
|        |                                                             |                                                             |                          | Participante: Experienciador | Processo: Mental                             | Participante: Fenômeno |
|        |                                                             | Participante: Verbiagem (Continuação de L2:1-T (b))         |                          |                              |                                              |                        |
|        | Circunstância: Causa: Propósito (Continuação de L2:1-T (a)) |                                                             |                          |                              |                                              |                        |

Quadro 31 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

A segunda estrofe é composta por quatro versos, cada um contendo um processo: III A [é] [(a primeira letra)] (de) amor III, III B [é] [(a primeira letra)] (de) beijo III, III C [é] [(a primeira letra)] (de) calor III e III D [é] [(a primeira letra)] (de) desejo III. Em todos os versos, à letra do alfabeto se atribui uma qualidade. Assim, o processo *é*, presente em cada um dos versos, é intensivo atributivo. Os Portadores das qualidades são as letras do alfabeto A, B, C e D, enquanto as qualidades, os Atributos, são,

respectivamente, *amor*, *beijo*, *calor* e *desejo*. Estas informações estão resumidas no Quadro 32, abaixo.

|        |                        |                                                |                                  |
|--------|------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------|
| L2:2-T | <b>A</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) amor   |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo           |
| L2:3-T | <b>B</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) beijo  |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo           |
| L2:4-T | <b>C</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) calor  |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo           |
| L2:5-T | <b>D</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) desejo |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo           |

Quadro 32 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Na terceira estrofe, a maioria dos versos – três dentre quatro – contém um processo cada, enquanto um contém dois processos: III E [é] [(a primeira letra)] (de) encanto III, III F [é] [(a primeira letra)] (de) fixação III, III G [é] [(a primeira letra)] (de) II [eu] **gamo** III e III H [é] [(a primeira letra)] (de) história da paixão III. Destes versos, três contém apenas o processo *é*, relacional intensivo atributivo: o primeiro, o segundo e o quarto versos da estrofe, que correspondem ao sexto, sétimo e nono versos da letra de música. Os Portadores desses processos são as letras do alfabeto *E*, *F* e *H*, e os Atributos são, respectivamente, *encanto*, *fixação* e *história da paixão*.

O terceiro verso da estrofe, equivalente ao oitavo de L2, possui duas partes: III G [é] [(a primeira letra)] (de) II [eu] **gamo** III. Na primeira, está o processo relacional intensivo atributivo *é*, cujos participantes são *G*, como Portador, e *[eu] gamo* como Atributo. Este, por sua vez, constitui a segunda parte do verso. Nessa parte, o processo *gamo* é comportamental, por se tratar de um processo de consciência representado como forma de comportamento: H2 está “gamado” e deixa transparecer isso, justamente através do conteúdo da letra de música, em cujo espaço temporal ele canta. Aquele que gama, o Comportante, é H2, representado no texto, de forma oculta, por *eu*. O Quadro 33 resume essas informações.

|        |                        |                                                |                                                       |
|--------|------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| L2:6-T | <b>E</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) encanto                     |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                                |
| L2:7-T | <b>F</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) fixação                     |
|        | Participante: Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                                |
| L2:8-T | <b>G</b>               | [é]                                            | [(a primeira letra)] (de) [eu] <b>gamo</b>            |
|        |                        |                                                | Participante: Comportante<br>Processo: Comportamental |

|        |                           |                                                |                                                     |
|--------|---------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
|        | Participante:<br>Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                              |
| L2:9-T | <b>H</b>                  | <b>[é]</b>                                     | <b>[(a primeira letra)] (de) história da paixão</b> |
|        | Participante:<br>Portador | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                              |

Quadro 33 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

A quarta estrofe de *Alfabeto do amor* é composta por quatro versos, a maioria contendo mais de uma parte e mais de um processo cada: III I [é] [(a primeira letra)] (de) II [é] insuportável II [eu] **viver** sem você III, III J [é] [(a primeira letra)] (de) II jamais [eu] **vou te esquecer** III, III L [é] [(a primeira letra)] de II a lembrança que **ficou** III e III M [é] [(a primeira letra)] dos momentos de amor III. Na primeira parte dos versos, o processo *é*, relacional intensivo atributivo, está novamente presente, sendo os Portadores as letras do alfabeto *I*, *J*, *L* e *H*, e os Atributos, as segundas partes desses versos.

A segunda parte do primeiro verso da estrofe – o décimo de L2 –, é [é] *insuportável* [eu] *viver sem você*, que na forma direta seria: “[eu] viver sem você é insuportável”. O processo *é*, nessa segunda parte, classifica-se mais uma vez como relacional intensivo atributivo. Aqui, à expressão [eu] *viver sem você* dá-se a qualidade de ser *insuportável*. [Eu] *viver sem você*, então, pertence à classe do que é *insuportável*. Este é o Atributo, enquanto aquele é o Portador, que também constitui a terceira parte do verso. Na terceira parte, o processo é *viver*, comportamental, referindo-se a um comportamento fisiológico, cujo Comportante é H2, representado no texto, de forma oculta, por *eu*. Complementando o processo, a Circunstância de Acompanhamento *sem você*.

A segunda parte do segundo verso da quarta estrofe, o décimo primeiro de *Alfabeto do amor*, é *jamais* [eu] *vou te esquecer*. O Processo *vou esquecer* é mental por se referir a um processo de sentir e compreender. Os participantes são, como Experienciador, H2, representado o texto de forma oculta por *eu*, e Fenômeno, M2, no texto representado por *te*. Complementando esse processo, a Circunstância de Localização Temporal *jamais*, localizando o tempo em que se realiza.

Em relação ao terceiro verso dessa estrofe, o décimo segundo da letra de música, a segunda parte é *a lembrança que ficou*. Nela, o processo *ficou* é existencial, pois representa algo que existe, permanece, que é a memória, o Existente.

Já o quarto e último verso da estrofe, o décimo terceiro de L2, possui apenas uma parte e um processo, *é*, relacional intensivo atributivo, cujos participantes são: a letra *L*, como Portador, mencionado anteriormente, e *momentos de amor* como Atributo. O Quadro 34 resume as informações desta quarta estrofe.

|                                  |                        |                                             |                                                      |                              |                           |                          |                               |
|----------------------------------|------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------|---------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| L2:10-T<br>(a)<br><br>(b)<br>(c) | <b>I</b>               | <b>[é]</b>                                  | <b>[(a primeira letra de)] [é]</b>                   | <b>insuportável</b>          | <b>[eu]</b>               | <b>viver</b>             | <b>sem você</b>               |
|                                  |                        |                                             |                                                      |                              | Participante: Comportante | Processo: Comportamental | Circunstância: Acompanhamento |
|                                  |                        |                                             | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo          | Participante: Atributo       | Participante: Portador    |                          |                               |
|                                  | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                               |                              |                           |                          |                               |
| L2:11-T<br>(a)<br><br>(b)        | <b>J</b>               | <b>[é]</b>                                  | <b>[(a primeira letra) (de) jamais]</b>              | <b>[eu]</b>                  | <b>vou</b>                | <b>te</b>                | <b>esquecer</b>               |
|                                  |                        |                                             |                                                      |                              |                           | Participante: Fenômeno   |                               |
|                                  | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Circunstância: Localização: Temporal                 | Participante: Experienciador | Processo: Mental          |                          |                               |
|                                  |                        |                                             | Participante: Atributo                               |                              |                           |                          |                               |
| L2:12-T<br>(a)<br>(b)            | <b>L</b>               | <b>[é]</b>                                  | <b>[(a primeira letra)] (de a) lembrança (que)</b>   |                              |                           | <b>ficou</b>             |                               |
|                                  |                        |                                             | Participante: Existente                              |                              |                           | Processo: Existencial    |                               |
|                                  | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                               |                              |                           |                          |                               |
|                                  |                        |                                             |                                                      |                              |                           |                          |                               |
| L2:13-T                          | <b>M</b>               | <b>[é]</b>                                  | <b>[(a primeira letra)] (de os) momentos de amor</b> |                              |                           |                          |                               |
|                                  | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                               |                              |                           |                          |                               |

Quadro 34 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

A quinta estrofe de *Alfabeto do amor* é formada por quatro versos, cada um possuindo mais de uma parte e mais de um processo: III N [é] [(a primeira letra)] (de) II nada vai nos **separar** III, III O [é] [(a primeira letra)] (de) obrigado por II [você] **ficar** III, III P [é] [(a primeira letra)] (de) II paixão que **vai rolar** III e III Q [(a primeira letra)] [de] II [eu] **quero** sempre II [eu] te **amar** III. Em todos os versos da estrofe, há o processo relacional intensivo atributivo *é* figurando na primeira parte dos versos, cujos participantes são as letras N, O, P e Q como Portadores. Vejam-se os Atributos, um por vez, a seguir.

A segunda parte do primeiro verso da quinta estrofe, o décimo quarto de L2, é *nada vai nos separar* e nela há o processo *vai separar*. Tal processo é material, pois o seu desenrolar transforma uma das entidades envolvidas. Aquele que pratica a ação, o Ator, é *nada*, e aquele a quem a ação é dirigida, a Meta, representado no texto por *nos* e configurando a entidade que é modificada com o desenrolar do processo, é o casal formado por H2 e M2.

A segunda parte do segundo verso da quinta estrofe de L2, o décimo quinto da letra de música, é *obrigado por [você] ficar*, que é o Atributo do processo *é*, e que inclui a Circunstância de Razão *por [você] ficar*. Essa Circunstância contém o processo *ficar*,

comportamental – pois envolve ação, com M2 permanecendo na relação, e sentimento, por ela possuir algum tipo de sentimento por H2 – e seu Comportante, que é M2, representada no texto, de forma oculta, por *você*.

Já o terceiro verso dessa estrofe, o décimo sexto de *Alfabeto do amor*, tem sua segunda parte composta por *paixão que vai rolar*. O processo aqui é *vai rolar*, existencial, pois significa algo que “simplesmente” acontece, e cujo Existente é *paixão*.

O último verso dessa estrofe, décimo sétimo de L2, possui como segunda parte *[eu] quero sempre [eu] te amar*. Há dois processos, o primeiro, *quero*, é um processo mental por envolver um processo do “querer”. O Experienciador é M2, representado no texto, de forma oculta, por *eu*, e o Fenômeno é *[eu] te amar*. Complementando o processo, a Circunstância de Localização Temporal *sempre*. Observe-se que no Fenômeno há também um processo. Ele, então, não é só um participante da segunda parte, mas constitui uma terceira parte do verso. Nessa terceira parte, o processo *amar* também é mental, trata do “sentir”, e seus participantes são H2, o Experienciador, no texto representado, de forma oculta, por *eu*, e o Fenômeno, M2, representada no verso por *te*. Observe-se o Quadro 35 com o resumo das informações da quinta estrofe.

|         |                        |                        |                                             |                         |                                     |                           |                          |                  |
|---------|------------------------|------------------------|---------------------------------------------|-------------------------|-------------------------------------|---------------------------|--------------------------|------------------|
| L2:14-T | N                      | [é]                    | [(a primeira letra de)] nada                |                         | vai                                 | nos                       | separar                  |                  |
|         | (a)                    | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Ator      | Participante: Meta                  |                           |                          |                  |
|         | (b)                    |                        |                                             | Participante: Atributo  |                                     |                           |                          |                  |
| L2:15-T | O                      | [é]                    | [(a primeira letra de)] obrigado            | por                     | [você]                              | ficar                     |                          |                  |
|         | (a)                    | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo  | Circunstância: Causa: Razão         | Participante: Comportante | Processo: Comportamental |                  |
|         | (b)                    |                        |                                             |                         |                                     |                           |                          |                  |
| L2:16-T | P                      | [é]                    | [(a primeira letra)] (de) paixão (que)      |                         |                                     | vai rolar                 |                          |                  |
|         | (a)                    | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Existente |                                     |                           | Processo: Existencial    |                  |
|         | (b)                    |                        |                                             | Participante: Atributo  |                                     |                           |                          |                  |
| L2:17-T | Q                      | [é]                    | [(a primeira letra de)] [eu]                | quero                   | sempre                              | [eu]                      | te                       | amar             |
|         | (a)                    | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo  | Circunstância: Localização Temporal | Particip.: Experienciador | Particip.: Fenômeno      | Processo: Mental |
|         | (b)                    |                        |                                             |                         |                                     | Participante: Fenômeno    |                          |                  |
| (c)     | Participante: Atributo |                        |                                             |                         |                                     |                           |                          |                  |

|  |          |                                         |  |
|--|----------|-----------------------------------------|--|
|  | Portador | Relacional:<br>Intensivo:<br>Atributivo |  |
|--|----------|-----------------------------------------|--|

Quadro 35 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

A sexta estrofe de L2 é composta por seis versos, cada um possuindo ao menos um processo. Em todos há ao menos um processo relacional intensivo atributivo: III R [é] [(a primeira letra)] (de) a nossa realidade III, III S "S" (pode) **ser** saudade III, III T [é] [(a primeira letra)] (de)] II [eu] te **quero** de verdade III, III U [é] [(a primeira letra)] (de) II [você é] única III, III V [é] [(a primeira letra)] (de) vontade III e III [V] [é] [(a primeira letra)] (de) Vontade de II [eu] te **amar** III. Os Portadores desses processos são as letras do alfabeto R, S, T, U e V, que se repete. Vejam-se quais são os Atributos.

Três versos dessa estrofe são compostos por apenas uma parte: o primeiro, o segundo e o quinto, respectivamente, o décimo oitavo, o décimo nono e o vigésimo primeiro da letra de música ora em análise. No primeiro verso, o Atributo é *a nossa realidade*; no segundo, é *saudade*; e no quinto é *vontade*. Note-se que o processo relacional intensivo atributivo no segundo verso é *ser*, diferentemente dos outros dois versos, em que o processo é “é”.

Os versos restantes compõem-se de duas partes, e essas segundas partes são os Atributos. No terceiro verso da estrofe, o vigésimo de *Alfabeto do amor*, o Atributo é *[eu] te quero de verdade*. Aqui, há o processo *quero*, mental, que se refere à experiência interna de querer alguém. O Experienciador desse processo é H2, no texto representado por *eu*, e o fenômeno é M2, no texto representado por *te*. Complementando o processo, a Circunstância de Qualidade *de verdade*.

A segunda parte do quarto verso da sexta estrofe, equivalente ao vigésimo segundo da letra de música, é *você é única*, que constitui o Atributo do primeiro processo, *é*. Esse Atributo contém um outro processo, também “é” e também relacional intensivo atributivo. Os Participantes desse segundo processo são, como Portador, M2, representada no texto por *você*, e o Atributo, *única*.

No sexto verso, correspondente ao vigésimo terceiro de L2, o Atributo do processo relacional intensivo atributivo é *vontade de [eu] te amar*. Esse Atributo contém o outro processo do verso, *amar*, mental, pois é um processo do “sentir”, e cujos participantes são H2, como Experienciador, representado no verso, de forma oculta, por *eu*, e M2, Fenômeno, e representada no texto por *te*. O Quadro 36 apresenta um resumo dessas informações.

|         |                           |                                                |                                                  |
|---------|---------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| L2:18-T | <b>R</b>                  | <b>[é]</b>                                     | <b>[(a primeira letra de)] a nossa realidade</b> |
|         | Participante:<br>Portador | Processo: Relacional: Intensivo:<br>Atributivo | Participante: Atributo                           |



|         |                        |                                             |                                             |                                             |                        |                                |
|---------|------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------|--------------------------------|
| L2:19-T | (S,) S                 |                                             | (pode) ser                                  |                                             | saúde                  |                                |
|         | Participante: Portador |                                             | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                                             | Participante: Atributo |                                |
| L2:20-T | T                      | [é]                                         | [(a primeira letra de)] [eu]                | te                                          | quero                  | de verdade                     |
|         | (a)                    |                                             | Participante: Experienciador                | Participante: Fenômeno                      | Processo: Mental       | Circunstância: Modo: Qualidade |
|         | (b)                    | Participante: Portador                      | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                      |                        |                                |
|         |                        |                                             |                                             |                                             |                        |                                |
| L2:21-T | U                      | [é]                                         | [(a primeira letra)] (de) [você]            | [é]                                         | única                  |                                |
|         | (a)                    |                                             | Participante: Portador                      | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo |                                |
|         | (b)                    | Participante: Portador                      | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                      |                        |                                |
|         |                        |                                             |                                             |                                             |                        |                                |
| L2:22-T | V                      | [é]                                         | [(a primeira letra)] (de) vontade           |                                             |                        |                                |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                      |                                             |                        |                                |
| L2:23-T | [V]                    | [é]                                         | [(a primeira letra de)] vontade (de)        | [eu]                                        | te                     | amar                           |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                      | Participante: Experienciador                | Participante: Fenômeno | Processo: Mental               |

Quadro 36 - Análise de Transitividade - 6ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Por fim, a sétima estrofe de *Alfabeto do amor* possui dois versos, com três processos no total: III X e Z, eu não **preciso** nem **dizer** III e III A **[é]** [(a primeira letra)] (de) amor III. O primeiro é *preciso*, comportamental, pois trata de um processo psicológico, de uma necessidade, O Comportante é H2, representado no texto por *eu*, o *Behaver* é *[eu]* *dizer*. Este, por sua vez, contém o processo *dizer*, que é verbal. O Dizente desse processo é H2, representado no texto, de forma oculta, por *eu*, e a Verbiagem é *X e Z*. O segundo verso dessa estrofe, vigésimo quinto da letra de música, é a repetição do primeiro, já analisado (L2:1-T). Observe-se o Quadro 37 para essas informações.

|         |                         |                                             |                                       |                              |                  |
|---------|-------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|------------------|
| L2:24-T | <b>X e Z,</b>           | <b>eu</b>                                   | <b>(não) preciso (nem)</b>            | <b>[eu]</b>                  | <b>dizer</b>     |
|         | Participante: Verbiagem |                                             |                                       | Participante: Dizente        | Processo: Verbal |
|         | —                       | Participante: Comportante                   | Processo: Comportamental              | Participante: <i>Behaver</i> |                  |
| L2:25-T | <b>A</b>                | <b>[é]</b>                                  | <b>[(a primeira letra)] (de) amor</b> |                              |                  |
|         | Participante: Portador  | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo                |                              |                  |

Quadro 37 - Análise de Transitividade - 7ª Estrofe – *Alfabeto do amor*

Em *Alfabeto do amor* foram encontrados quarenta processos. Desses, vinte e cinco, a maioria são relacionais, o equivalente a 62,5% dos processos. Em segundo lugar estão os processos comportamentais e mentais, com cinco ocorrências cada um, o que equivale a um percentual de 12,5% para cada tipo de processo. Em seguida vieram os verbais e existenciais, com duas ocorrências cada, e um percentual de 5% cada um. Por fim, com apenas uma ocorrência e um percentual de 2,5%, o processo material. A Figura 08 apresenta esses valores.

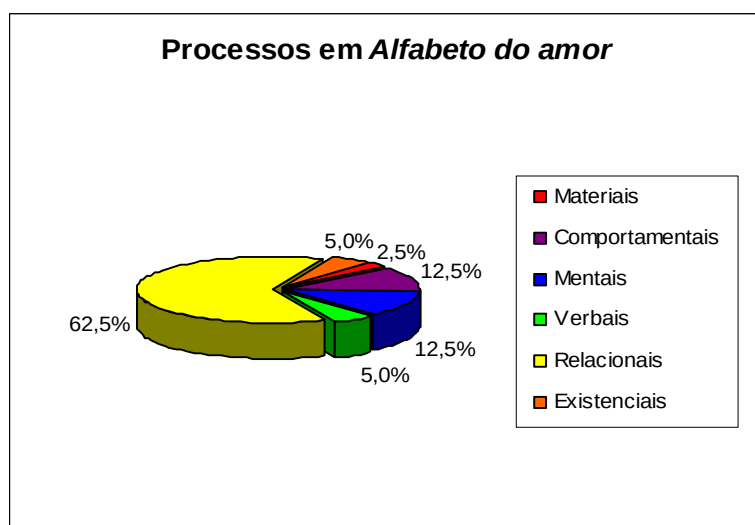


Figura 08 – Análise de Transitividade – Processos em *Alfabeto do amor*  
Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

Os processos relacionais são aqueles que se referem a “ser”, em que “algo” é dito ser outra “coisa”. Quando atributivos, significam que uma entidade tem uma qualidade atribuída a si (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY E MATHIESSSES, 2004).

A letra de *Alfabeto do amor* traz um elenco de características, qualidades, sobre M2, sobre os sentimentos de H2 por ela e sobre os sentimentos dele a respeito da relação. É esse elencar de características que justifica a grande presença dos processos relacionais intensivos atributivos na letra de música. Em segundo lugar, estão empatados os processos mentais e comportamentais, que têm sua justificativa de presença em L2 por serem os adequados para tratar de sentimentos: os mentais, com os processos internos de sentir, querer (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY E MATHIESSSES, 2004), e os comportamentais, que associam o sentir ao agir (CUNHA & SOUZA, 2007). Os outros três tipos de processos são utilizados para comunicar os outros tipos de significados que complementam o sentido do texto.

### 3.2.3. Representações

Considerando que em *Alfabeto do amor* todos os versos possuem ao menos um processo relacional intensivo atributivo e que esses são utilizados na linguagem para atribuir uma qualidade a uma entidade, substituindo as letras do alfabeto latino constantes de L2 por os vocábulos e expressões nela utilizados, o alfabeto do amor de H2 ficaria assim:

*Alfabeto do amor*

*Amor*  
*Beijo*  
*Calor*  
*Desejo*

*Encanto*  
*Fixação*  
*Gamo*  
*História da paixão*

*Insuportável viver sem você*  
*Jamais vou te esquecer*  
*Lembrança que ficou*  
*Momentos de amor*

*Nada vai nos separar*  
*Obrigado por ficar*  
*Paixão que vai rolar*  
*Quero sempre te amar*  
*Nossa Realidade*

*Saudade*  
*Te quero de verdade*  
*Única*  
*Vontade de te amar*

*X e Z eu não preciso nem dizer*

Como mencionado anteriormente, a primeira estrofe contém qualidades de M2, a segunda, sentimentos de H2 por ela, as duas seguintes, os sentimentos de H2 sobre a relação. A penúltima estrofe apresenta os três tipos de qualidade, e a última faz o fechamento, indicando que tudo já fora dito.

Observando esse “novo” alfabeto, percebe-se que tanto a primeira quanto a segunda estrofes apresentam características positivas, sobre M2 e sobre o que H2 sente por ela. Por extensão, pode-se afirmar que ela desperta nele sentimentos positivos. A terceira estrofe, por

sua vez, trata do momento de separação do casal e apresenta características negativas. Na quarta estrofe, o casal está junto novamente e as qualidades positivas tornam a aparecer. Na duas últimas estrofes, a saudade de quando estão/estavam separados – negativa –, as “juras” de amor de H2 – positivas –, e o fechamento.

Diante dessas constatações, algumas questões surgem. M2 é referida apenas com qualidades positivas, onde estariam as suas qualidades negativas? Porque não aparecem em *Alfabeto do amor*? É possível que H2 esteja em um estágio de enamoramento em que só percebe o que há de positivo na amada, e por isso a ela se refira de forma apenas positiva, não percebendo os seus “defeitos”. Se isso é verdade, M2 não está sendo apenas objeto do amor de H2, mas está sendo também por ele idealizada, endeusada. Ademais, o fim do relacionamento traz/trouxe sofrimento para H2. Então, ao mesmo tempo em que M2 é objeto de seu amor, pode vir a ser, também, causa de seu sofrer.

Essas formas de representação da mulher desveladas em *Alfabeto do amor* através da análise da Transitividade confirmam representações já identificadas por Beltrão Jr (1993) – mulher-inspiração – e Ribeiro (2007) – razão do sofrimento do homem.

Passo à análise da terceira letra de música.

### 3.3. *Pode ir fazendo a cama pra quem te ama.*

A terceira letra de música a ser analisada é *Comendo Água*. De autoria de Marquinhos Maraial e Isac Maraial, foi gravada pela banda Aviões do Forró em seu CD Volume 5, e figura na 14ª. e 46ª. posições dos *rankings* de abril de 2008 e julho de 2008, respectivamente, das músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil. Transcrevo a letra abaixo.

#### *Comendo água*

*Alô, tô num bar, chego já.  
Tô aqui batendo um papo,  
comendo água.*

*Alô, tô num bar, chego já.  
Pode ir fazendo a cama  
pra quem te ama.*

*Hoje convidei alguns amigos pra beber,  
mas daqui a pouco só vai dar eu e você*

*Não fique preocupada nem grilada  
porque não vou demorar.*

*Eu não vou te deixar abandonada.  
Vale à pena me esperar  
pra gente se amar.*

*Daqui a pouco, amor,  
volto pra casa  
pra gente dar um show  
de madrugada.*

*Vamos fazer amor,  
beijar na boca.  
Vou te dar meu calor,  
vou te deixar louca.*

Na letra de *Comendo água*, aqui denominada de Letra de Música 3 (L3), há dois agentes envolvidos na interação. O primeiro deles pertence ao gênero feminino, marcado linguisticamente por vocábulos como *preocupada* e *grilada*. O segundo agente da interação, apesar de não marcado linguisticamente, é do gênero masculino, como se pode deduzir a partir do que se relata na letra de música: estar em um bar bebendo com os amigos parece ser um hábito mais masculino que feminino. A esses dois agentes de interação denomino H3 (Homem 3), masculino, e M3 (Mulher 3), feminino.

### 3.3.1. Contexto de Situação

Em *Comendo água* H3 está em um bar conversando – *batendo um papo* – e bebendo – *comendo água* – com amigos, em um horário que parece ser tarde da noite – *pra gente dar um show de madrugada* (grifo nosso). De lá, telefona – *alô* – para H3. L3, então, trata da “explicação” que H3 dá a M3 por não estar em casa e das instruções sobre o que fazer enquanto ela o espera. Ainda sob a variável campo, em L3 a linguagem utilizada é a do dia-a-dia, em que o conhecimento assumido é o conhecimento comum.

Na variável modo, a distância interpessoal entre H3 e M3, permite o *feedback* imediato, mesmo não estando os dois em uma interação face a face, mas em uma chamada telefônica. No que se refere à distância experiencial, a linguagem está em L3 sendo utilizada como ação, acompanhando um processo social, no caso a própria relação amorosa. Em *Comendo água*, a linguagem caracteriza-se como falada, pois está organizada em forma de revezamento – M3 se manifestaria em um recorte temporal que ultrapassa o abrangido por

L3. Nela se utiliza vocabulário do dia a dia, com vocábulos como *cama*, *preocupada* e *louca*, e uma variante não padrão da língua portuguesa, com o uso ora de tu – *não vou te deixar abandonada* – ora de você – *não fique [você] preocupada*. O texto de *Comendo água* parece, então, ter sido escrito para ser produzido oralmente.

Na variável relações, a relação de poder em L3, por se tratar de homem e mulher envolvidos em um relacionamento amoroso, seria, a princípio, igualitária. O contato entre H3 e M3 parece ser frequente, por estarem envolvidos amorosamente, mas também pelo que se pode depreender do texto. H3 convida alguns amigos para beber *hoje*, indicando que talvez esse não seja um dia habitual para a atividade. Sendo assim, é possível depreender que nesse dia estaria com M3, mais, que com ela estaria nos dias restantes. Em relação ao envolvimento afetivo, tanto M3 como H3 parecem ter envolvimento emocional e comprometimento com a relação altos, pois ela procura saber onde ele está e ele a tranquiliza, dizendo que não a quer deixar *grilada* ou *preocupada*. Por fim, a linguagem utilizada na interação entre H3 e M3 é informal por apresentar formas abreviadas, como em *tô num bar*, ao invés “estou em um bar”, e gírias, como *comendo água*. O Quadro 38 resume as informações ora apresentadas.

| <i>Pensão alimentícia (L3)</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• “explicação” da ausência de H3 em casa e instruções a M3 sobre o que fazer enquanto o espera</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Modo                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito para ser produzido oralmente</li> <li>• organização em forma de revezamento</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação por via telefônica</li> <li>• <i>feedback</i> imediato</li> <li>• linguagem utilizada como acompanhamento de um processo social</li> </ul> |
| Relações                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder igualitária</li> <li>• contato frequente</li> <li>• envolvimento afetivo alto de ambos</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                                                                           |

Quadro 38 - Características das Variáveis do Registro em *Comendo água*

Passo ao exame léxico-gramatical da letra de música ora em análise.

### 3.3.2. Análise Léxico-Gramatical

No campo semântico, percebe-se que em L3 há três eixos temáticos: bebida, amor e sexo. No eixo ‘bebida’, têm-se os seguintes vocábulos ou expressões: *bar*, *comendo água* e

*beber*. Bar é o local público onde se serve e se consome bebida alcoólica. Já a expressão “comer água” é um regionalismo do Nordeste do Brasil que pode significar ingerir bebida alcoólica, inclusive em grande quantidade (DICIONÁRIO INFORMAL, 2010). Note-se que, quando entre amigos, o ato de beber é geralmente acompanhado de um bate-papo – *tô aqui batendo um papo* –, uma “conversação informal, animada e despretensiosa” (HOUAISS, 2010).

No eixo ‘amor’, há os vocábulos e expressões: *amar* e seus derivados (*ama* e *amor*), auto-explicativos, e (*não*) *preocupada*, (*não*) *grilada* e (*não*) *deixar abandonada*. Essas três últimas expressões, parecem demonstrar, à princípio, uma preocupação de H3 para com M3 e seus sentimentos, uma manifestação de amor, portanto. Todavia, observando mais atentamente a letra de música, pode-se perceber que o objetivo da volta de H3 para casa é “fazer amor” com M3 – *Daqui a pouco, amor, / volto pra casa / pra gente dar um show / de madrugada. / Vamos fazer amor*. Estando ela em um estado de espírito positivo, H3 terá maiores chances de atingir seu objetivo, assim, M3 não deve “se preocupar” ou “ficar grilada”. H3 não está preocupado com M3, mas consigo mesmo.

No eixo ‘sexo’, encontram-se os vocábulos ou expressões: *dar um show*, *fazer amor*, *beijar na boca*, *dar calor* e *deixar louca*. A expressão “fazer amor” refere-se ao ato sexual, quando pode ocorrer o “beijo na boca”. Como ambos “darão um show”, isto é, terão um desempenho brilhante na atividade (HOUAISS, 2010), a consequência será M3 “ficar louca”, mais especificamente, ser deixada louca pela performance de H3.

Destarte, embora *Comendo água* gire em torno de três eixos temáticos – bebida, amor e sexo –, é o terceiro eixo, o sexual, que parece prevalecer sobre os demais, uma vez que o objetivo de H3 é fazer amor com M3. Esses eixos temáticos se encaixam no que Trotta & Monteiro (2008) denominam de “trinômio festa-amor-sexo”: os temas do amor e do sexo estão diretamente presentes em L3; já o tema da festa está indiretamente presente em L3, através da bebida consumida no ambiente festivo de reunião entre amigos.

Em *Comendo água* há vinte e um versos, divididos em seis estrofes, que contêm entre três e quatro versos cada. O refrão é composto pela primeira e segunda estrofes, cada uma com três versos. À ele, seguem-se quatro estrofes, das quais uma tem três versos, e as demais, quatro.

Passo ao exame do Modo na letra de *Comendo água*.

## 3.2.1. Modo

Na primeira e segunda estrofes, H3 inicialmente contextualiza a situação descrita em L3: ele está em um bar bebendo e conversando com amigos e não tardará a chegar em casa. Essa contextualização se dá através do fornecimento de informações, com os versos se estruturando em forma de declarações. Após essa contextualização, H3 dá instruções a M3: que faça a cama enquanto ele não chega. Essa instrução é dada na quinta e sexta estrofes, *pode ir fazendo a cama / pra quem te ama*, e pode ser reestruturada de duas outras maneiras: “Vá fazendo a cama...” e “Faça a cama...”. A instrução de H3 é, na verdade, a demanda de um serviço, estruturado em forma de comando. O Quadro 39 contempla essas informações.

|                      |                                        |
|----------------------|----------------------------------------|
| L3:1-M<br>(a)<br>(b) | <b>Alô, [eu] tô num bar,</b>           |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
|                      | <b>[eu] chego já.</b>                  |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:2-M               | <b>[Eu] Tô aqui batendo um papo,</b>   |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:3-M               | <b>[Eu tô aqui] comendo água.</b>      |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:4-M<br>(a)<br>(b) | <b>Alô, [eu] tô num bar,</b>           |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
|                      | <b>[eu] chego já.</b>                  |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:5-M               | <b>[Você] Pode ir fazendo a cama</b>   |
|                      | Demanda de bens-e-serviços: comando    |
| L3:6-M               | <b>pra quem te ama.</b>                |
|                      | Fornecimento de informação: declaração |

Quadro 39 – Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes (Refrão) – *Comendo água*

Na terceira estrofe, H3 inicia com mais um dado da contextualização da situação – *hoje convidei alguns amigos pra beber* – e informando o que acontecerá quando chegar em casa – *mas daqui a pouco só vai dar eu e você*. Nesses dois versos, as frases se estruturam em forma de declarações, pois fornecem informações. Em seguida, H3 passa novamente a dar instruções a M3, indicando formas de agir: não ficar preocupada, nem grilada, porque ele não demorará. Essas instruções estão estruturadas em forma de comandos. O Quadro 40 traz essas informações.



|                      |                                                    |
|----------------------|----------------------------------------------------|
| L3:7-M               | <b>Hoje [eu] convidei alguns amigos pra beber,</b> |
|                      | Fornecimento de informação: declaração             |
| L3:8-M               | <b>mas daqui a pouco só vai dar eu e você.</b>     |
|                      | Fornecimento de informação: declaração             |
| L3:9-M<br>(a)<br>(b) | <b>[Você] Não fique preocupada</b>                 |
|                      | Demanda de bens-e-serviços: comando                |
|                      | <b>Nem [você] [fique] grilada</b>                  |
|                      | Demanda de bens-e-serviços: comando                |
| L3:10-M              | <b>porque [eu] não vou demorar.</b>                |
|                      | Fornecimento de informação: declaração             |

Quadro 40 – Análise de Modo – 3ª Estrofe – *Comendo água*

O primeiro verso da quarta estrofe de *Comendo água* traz a informação de que M3 não será deixada abandonada por H3. Por fornecer informação, é estruturado em forma de declaração. O segundo verso, H3 dá uma instrução: M3 deve esperá-lo, pois valerá a pena. Essa instrução estrutura-se em forma de comando e é complementada pela informação do terceiro verso: valerá a pena esperá-lo porque M3 irá fazer amor com H3 quando chegar em casa. Por fornecer informação, o terceiro verso se estrutura em forma de declaração. O Quadro 41 resume essas informações.

|         |                                         |
|---------|-----------------------------------------|
| L3:11-M | <b>Eu não vou te deixar abandonada.</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração  |
| L3:12-M | <b>(Vale à pena) [você] me esperar</b>  |
|         | Demanda de bens-e-serviços: comando     |
| L3:13-M | <b>Pra gente se amar.</b>               |
|         | Fornecimento de informação: declaração  |

Quadro 41 – Análise de Modo – 4ª Estrofe – *Comendo água*

Na quinta estrofe, há novamente informações: H3 não demorará a chegar em casa e, quando isso acontecer, ambos terão uma performance magistral durante a madrugada. Lembre-se que a interação entre H3 e M3 em *Comendo água* é realizada através de um telefonema, que parece ser dado tarde da noite: H3 não tardará a chegar, mas o show será de madrugada, então a madrugada está próxima. O fato de H3 estar fora de casa tarde da noite pode ser motivo de preocupação de M3, por isso, a instrução – na estrofe anterior – para que ela não se preocupe. Além de não se preocupar, M3 deve esperá-lo, o que é justificado por H3 com a promessa de uma performance sexual que valerá à pena. Nessa estrofe, os quatro versos se estruturam em forma de declarações, como se pode observar no Quadro 42.

|         |                                        |
|---------|----------------------------------------|
| L3:14-M | <b>Daqui a pouco, amor</b>             |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:15-M | <b>[eu] volto pra casa</b>             |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:16-M | <b>pra gente dar um show</b>           |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:17-M | <b>de madrugada</b>                    |
|         | Fornecimento de informação: declaração |

Quadro 42 – Análise de Modo – 5ª Estrofe – *Comendo água*

Na sexta e última estrofe, H3 dá informações sobre a performance do casal, detalhando o que será feito durante o ato sexual: eles irão fazer amor e beijar na boca; ele a ela dará o seu calor e a deixará louca. Como não tardará a chegar e, quando o fizer, chegará para “fazer amor” com M3, com a descrição do encontro amoroso H3 estaria não apenas justificando a validade da espera, mas iniciando a preparação para a ocasião. Nessa estrofe, os versos também se estruturam em forma de declarações, conforme o Quadro 43, abaixo.

|         |                                        |
|---------|----------------------------------------|
| L3:18-M | <b>[Nós] Vamos fazer amor,</b>         |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:19-M | <b>[Nós vamos] beijar na boca.</b>     |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:20-M | <b>[Eu] Vou te dar meu calor,</b>      |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L3:21-M | <b>[Eu] vou te deixar louca.</b>       |
|         | Fornecimento de informação: declaração |

Quadro 43 – Análise de Modo – 6ª Estrofe – *Comendo água*

As interações em que se demandam bens e serviços são realizadas em forma de comando, com uma estruturação gramatical de imperativo. Nessas interações há uma hierarquia: aquele que dá o comando está em um nível mais elevado, enquanto aquele que obedece – ou não – está em um nível mais inferior.

Quando da análise do Contexto de Situação, havia-se afirmado que, por a ser a relação entre H3 e M3 do tipo não hierárquica, o poder entre eles seria, a princípio, igualitário, contudo, há a presença de comandos em L3. De forma resumida, o que H3 diz a M3 em *Comendo água* é: “Arrume a cama, fique tranquila e me espere pra fazer amor. Você não vai se arrepender.” Observando a letra de música nessa forma resumida, percebe-se que, no recorte temporal abrangido em L3, quem “manda” é H3, e quem “obedece” (ou “deveria” obedecer) é M3. Logo, a relação de poder entre H3 e M3 não é igualitária.

Passo ao exame da Transitividade em *Comendo água*.3.3.2.2. Transitividade

A primeira estrofe de *Comendo água* (L3), que junto com a segunda compõe o refrão, é composta por três versos. No primeiro, há duas frases e nele são encontrados dois processos: III (Alô,) [eu] **tô** num bar, II [eu] **chego** já. III Na primeira parte, há o processo, *to (em)*, relacional circunstancial atributivo, pois se refere à dimensão circunstancial de lugar, no caso, *um bar*, que é o Atributo desse processo. O Portador desse Atributo é, por sua vez, H3, no texto representado de forma oculta por [eu]. Na segunda parte, o processo *chego* é material, pois se refere a algo que se faz. Quem “chega” é H3, em L3 representado, mais uma vez, de forma oculta por [eu]. Complementando o processo, a Circunstância de Localização Temporal *já*, que indica o momento em que o processo se realiza(rá).

O segundo e terceiro versos da primeira estrofe de L3 apresentam, cada um, apenas uma parte e um processo: III [eu] **Tô** aqui **batendo** um papo III, III [eu] **tô** [aqui] **comendo** água III. Nesses versos, tanto o processo *tô batendo* como o processo *tô comendo* são materiais, pois ambos se referem ao “fazer” e a ambos se pode perguntar “O que X faz?”. Aquele que pratica as duas ações, o Ator, é H3 e o participante que estende o processo, a Extensão, é, no segundo verso, *um papo*, e, no terceiro, *água*. Em ambos os processos, a ação é complementada pela Circunstância de Localização Espacial *aqui*.

Na primeira estrofe de L3 foram encontrados quatro processos. O primeiro indica um traço característico de H3: frequentar um bar. Lá, age de forma condizente com o lugar: consome bebida alcoólica e conversa informalmente com os amigos, justificando a presença dos processos materiais, tipo de processo que também aponta uma ação que H3 irá praticar em breve: chegar em casa. O Quadro 44 ilustra essas observações.

|               |                        |             |                                                  |                                      |                        |
|---------------|------------------------|-------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------|------------------------|
| L3:1-T<br>(a) | <b>(Alô,) [eu]</b>     |             | <b>tô (em)</b>                                   |                                      | <b>um bar.</b>         |
|               | Participante: Portador |             | Processo: Relacional: Circunstancial: Atributivo |                                      | Participante: Atributo |
| (b)           | <b>[Eu]</b>            |             | <b>chego</b>                                     | <b>já.</b>                           |                        |
|               | Participante: Ator     |             | Processo: Material                               | Circunstância: Localização: Temporal |                        |
| L3:2-T        | <b>[Eu]</b>            | <b>tô</b>   | <b>aqui</b>                                      | <b>batendo</b>                       | <b>um papo.</b>        |
|               | Participante: Ator     |             | Circunstância: Localização: Espacial             |                                      | Participante: Extensão |
| L3:3-T        | <b>[Eu]</b>            | <b>[tô]</b> | <b>[aqui]</b>                                    | <b>comendo</b>                       | <b>água.</b>           |
|               | Participante: Ator     |             | Circunstância: Localização: Espacial             |                                      | Participante: Extensão |

Quadro 44 – Análise de Transitividade – 1ª Estrofe – *Comendo água*

A segunda estrofe de *Comendo água*, que junto com a primeira compõe o refrão, é formada por três versos. O primeiro verso desta estrofe é igual ao primeiro da estrofe anterior, previamente analisado (L3:1-T): III (Alô,) [eu] **tô** num bar, II [eu] **chego** já III.

O segundo verso da segunda estrofe de L3 possui um processo: III [Você] (Pode) **ir fazendo** a cama III. *Ir fazendo* é material, cujos participantes são M3, praticando a ação, como Ator, no texto representado de forma oculta por [você], e *a cama*, estendendo o processo, como Meta. Em complementação, há ainda a Circunstância de Interesse *pra quem te ama*, indicando a razão por que o processo se realiza.

Tal Circunstância compõe o terceiro verso de *Comendo água*: III pra quem te **ama** III. Nele é encontrado um processo material, *ama*, referente ao “sentir”, por isso, mental. Nesse verso, o Experienciador, aquele que ama, é H3, representado no texto por *quem*, enquanto o Fenômeno, aquele que é amado, é M3, no texto representado por *te*.

Na segunda estrofe, foram encontrados quatro processos, dos quais, um é relacional, dois são materiais, e um é mental. O processo relacional indica uma característica de H3, como visto, frequentar um bar. Os processos materiais indicam duas ações, e por isso têm sua presença justificada na estrofe: a primeira ação – *chegar em casa* – (a ser) realizada por H3, e a segunda – *fazer a cama* – por M3. Note-se que como o terceiro verso é um comando (L3:5-T, L3:5-M), M3 “deve” realizar o processo porque assim lhe foi ordenado. Observe-se o Quadro 45 para essas informações.

|                          |                                                         |                              |                                                  |                        |                                      |                        |
|--------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------|--------------------------------------|------------------------|
| L3:4-T<br>(a)<br><br>(b) | (Alô,) [eu]                                             |                              | tô                                               |                        | em um bar.                           |                        |
|                          | Participante: Portador                                  |                              | Processo: Relacional: Circunstancial: Atributivo |                        |                                      | Participante: Atributo |
|                          | [Eu]                                                    |                              | chego                                            |                        | já.                                  |                        |
|                          | Participante: Ator                                      |                              | Processo: Material                               |                        | Circunstância: Localização: Temporal |                        |
| L3:5-T                   | [Você]                                                  |                              | (Pode) ir fazendo                                |                        |                                      | a cama                 |
|                          | Participante: Ator                                      |                              | Processo: Material                               |                        |                                      | Participante: Meta     |
| L3:6-T                   | pra                                                     | quem                         |                                                  | te                     |                                      | ama                    |
|                          |                                                         | Participante: Experienciador |                                                  | Participante: Fenômeno |                                      | Processo: Mental       |
|                          | Circunstância: Causa: Interesse (Continuação de L3:7-T) |                              |                                                  |                        |                                      |                        |

Quadro 45 – Análise de Transitividade – 2ª Estrofe – *Comendo água*

A terceira estrofe de *Comendo água* é composta por quatro versos. O primeiro se divide em duas partes, e nele é possível encontrar dois processos: III Hoje [eu] **convidei** alguns amigos pra II [a gente] **beber** III. Em ambas as partes, os processos – *convidei* e *beber*, respectivamente – o s processos são materiais. Na primeira parte do verso, o Ator que pratica a ação de convidar é H3, no texto representado de forma oculta por *eu*, enquanto na segunda, quem pratica a ação de beber é H3 e seus amigos, no texto representados de forma oculta por *a gente*. A primeira parte do verso contém, ainda, o participante que estende o processo, a Meta, que é *alguns amigos* de H3, e duas Circunstâncias. A primeira, de Localização Temporal, é *hoje*, enquanto a segunda, de Propósito, é *pra [a gente] beber*, que constitui a segunda parte do verso.

O segundo verso da terceira estrofe de L3 é III (mas) daqui a pouco (só) **vai dar** eu e você III, que pode ser reescrito da seguinte forma: “(mas) daqui a pouco **será** (apenas) eu e você”. O processo *vai dar*, então, aparentemente material, é, na verdade, um processo existencial, pois se refere a algo que acontece, e cujo Existente é *eu e você*. Complementando-o, a Circunstância de Duração Temporal *daqui a pouco*.

O terceiro verso da terceira estrofe possui duas partes e dois processos: III [Você] Não **fique** preocupada II (nem) [você] **fique** grilada porque ([eu] não vou demorar) III. Em ambas as partes o processo é *fique*, relacional intensivo atributivo por imputar características a M3, o Portador, representado no texto de forma oculta por *você*. Como Atributos, as características a ela imputadas são *preocupada*, na primeira parte, e *grilada*, na segunda. Complementando o(s) processo(s), a Circunstância de Razão *porque eu não vou demorar*.

Essa circunstância constitui o quarto verso da estrofe: III porque [eu] não **vou demorar** III. Nele, há um processo, *vou demorar*, que, no contexto desta estrofe, se relaciona a “atrasar”, a deixar o outro a esperar, envolvendo não apenas a própria ação de tardar, mas também a (atitude mental de) espera do outro. É, pois, comportamental, cujo Comportante é H3, no texto representado por *eu*. A terceira estrofe apresenta seis processos. Os três materiais referem-se a duas ações realizadas e uma a ser realizada por H3 – *beber*, *convidar* e *demorar*, respectivamente –, e por isso a sua presença na estrofe. Aqui, continua-se no âmbito da realização de ações, presente também nas estrofes anteriores. O processo existencial – *vai dar* – é utilizado para atestar algo que acontecerá, na perspectiva de H3: ele e M3 em uma relação sexual. Por fim, os processos relacionais indicam as características que M3 não deve – o verso é um comando (L3:10-M) – ter enquanto espera H3 – pois, assim, a relação sexual que objetiva ter é facilitada. Observe-se o Quadro 46 para essas informações.

|               |                                              |                                                |                                                |                       |                                    |                       |                       |
|---------------|----------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| L3:7-T<br>(a) | <b>Hoje</b>                                  | <b>[eu]</b>                                    | <b>convidei</b>                                | <b>alguns amigos</b>  | <b>pra</b>                         | <b>[a gente]</b>      | <b>beber</b>          |
| (b)           | Circunstância:<br>Localização:<br>Temporal   | Participante:<br>Ator                          | Processo:<br>Material                          | Participante:<br>Meta |                                    | Participante:<br>Ator | Processo:<br>Material |
| L3:8-T        | <b>(mas) daqui a pouco</b>                   |                                                | <b>(só) vai dar</b>                            |                       | <b>eu e você.</b>                  |                       |                       |
|               | Circunstância: Extensão:<br>Duração Temporal |                                                | Processo: Existencial                          |                       | Participante(s): Existente(s)      |                       |                       |
| L3:9-T<br>(a) | <b>[você]</b>                                |                                                | <b>(Não) fique</b>                             |                       | <b>preocupada,</b>                 |                       |                       |
|               | Participante: Portador                       |                                                | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo |                       | Participante: Atributo             |                       |                       |
| (b)           | <b>(nem) [você]</b>                          | <b>[fique]</b>                                 | <b>grilada,</b>                                |                       | <b>porque (eu não vou demorar)</b> |                       |                       |
|               | Participante:<br>Portador                    | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo | Participante:<br>Atributo                      |                       | Circunstância: Causa: Razão        |                       |                       |

|         |                                                     |                           |                           |
|---------|-----------------------------------------------------|---------------------------|---------------------------|
| L3:10-T | <b>porque</b>                                       | <b>[eu]</b>               | <b>(não) vou demorar.</b> |
|         |                                                     | Participante: Comportante | Processo: Comportamental  |
|         | Circunstância: Causa: Razão (Continuação de L3:9-T) |                           |                           |

Quadro 46 – Análise de Transitividade – 3ª Estrofe – *Comendo água*

A quarta e quinta estrofes possuem, juntas, sete versos. Na quarta estrofe, o primeiro verso é III Eu não **vou** te **deixar** abandonada III e apresenta um processo o processo material *vou deixar*, pois se refere a um processo do fazer, realizado pelo Ator H3, no texto representado por *eu*, e cuja Meta é M3, no texto representada por *te*. Complementando o processo, a Circunstância de Modo, *abandonada*.

O segundo verso da quarta estrofe também apresenta um processo: III (Vale à pena) [você] me **esperar** II pra (gente se amar) III. Este, *esperar*, é, no contexto dessa estrofe *Comendo água*, comportamental, pois se refere não apenas a atitude (física) de M3 de estar em um determinado local – em casa – aguardando a chegada de H3, mas também não se preocupar (atitude mental) enquanto o faz. Dessa forma, o Comportante, aquele que espera, é M3, no texto representado por *você*, e o *Behaviour*, que estende o processo, é H3, representado no texto por *me*. Complementando o processo, a Circunstância de Propósito *pra gente se amar*.

Essa Circunstância constitui o último verso da quarta estrofe: III pra gente se **amar** III. O processo é *amar* aqui não é mental, mas comportamental: embora envolva as ações de um ato sexual, no contexto de L3, parece envolver também sentimento. Ademais, o ato sexual seria também uma necessidade fisiológica, uma vez que muitas espécies animais – inclusive a humana – reproduzem-se através de cópula. Os participantes do processo são M3 e H3, como Comportante(s) e *Behaviour*(s), expressos no texto, respectivamente, por *[a] gente* e *se*.

A quinta estrofe possui quatro versos. No primeiro, não é encontrado nenhum processo – III Daqui a pouco, amor, III – diferentemente do que acontece no segundo, em que há um processo – III [eu] **volto** pra casa III. O processo *volto* é material, e quem pratica essa ação de “fazer” algo é H3, o Ator. Complementando o processo, a Circunstância de Localização Temporal *daqui a pouco*, que constitui o primeiro verso.

O terceiro e quarto versos, juntos, apresentam apenas um processo: III pra gente **dar** um show III , III de madrugada III. *Dar* é material, pois se refere ao um processo do “fazer”, e pode ser substituído no verso por *faz*. Quem pratica a ação, o Ator, é *[a] gente*, a representação no texto de H3 e M3, já *um show* é o participante a quem se dirige a ação, a Meta. Todo esse verso constitui uma Circunstância de Propósito do verso anterior. Por fim, complementando o processo *dar*, a Circunstância de Localização Temporal, que indica quando o processo se atualiza(rá), *de madrugada*.

A quarta e quinta estrofes apresentam, juntas, cinco processos, dos quais três são materiais e dois, comportamentais, que também envolvem o “fazer”. Nessa estrofe há a indicação de ações a serem praticadas, ora por H3 – *não te deixar abandonada e volto pra casa* –, ora por ambos – *dar um show* –, justificando a presença majoritária desses processos no verso. Os demais versos envolvem condutas – *esperar*, por parte de M3, e *se amar*, ambos –, que se relacionam com o “sentir”, e por isso há a utilização de processos comportamentais. O Quadro 47 traz as informações ora apresentadas.

|         |                                                               |                           |                    |                         |        |                          |
|---------|---------------------------------------------------------------|---------------------------|--------------------|-------------------------|--------|--------------------------|
| L3:11-T | Eu                                                            |                           | (não) vou          | te                      | deixar | abandonada               |
|         | Participante: Ator                                            |                           |                    | Participante: Meta      |        | Circunstância: Modo      |
|         |                                                               |                           | Processo: Material |                         |        |                          |
| L3:12-T | (Vale à pena) [Você]                                          |                           |                    | me                      |        | esperar                  |
|         | Participante: Comportante                                     |                           |                    | Participante: Behaviour |        | Processo: Comportamental |
| L3:13-T | pra                                                           | [a] gente                 |                    | se                      |        | amar                     |
|         |                                                               | Participante: Comportante |                    | Participante: Behaviour |        | Processo: Comportamental |
|         | Circunstância: Razão: Propósito (Continuação de L3:12-T)      |                           |                    |                         |        |                          |
| L3:14-T | Daqui a pouco, (amor,)                                        |                           |                    |                         |        |                          |
|         | Circunstância: Localização: Temporal (de L3:15-T)             |                           |                    |                         |        |                          |
| L3:15-T | [eu]                                                          |                           | volto ( pra)       |                         |        | casa                     |
|         | Participante: Ator                                            |                           | Processo: Material |                         |        | Participante: Meta       |
| L3:16-T | Pra                                                           | [a] gente                 |                    | dar                     |        | um show                  |
|         |                                                               | Participante: Ator        |                    | Processo: Material      |        | Participante: Extensão   |
|         | Circunstância: Razão: Propósito (Continuação de L3:15-T)      |                           |                    |                         |        |                          |
| L3:17-T | de madrugada                                                  |                           |                    |                         |        |                          |
|         | Circunstância: Localização: Temporal (Continuação de L3:16-T) |                           |                    |                         |        |                          |

Quadro 47 – Análise de Transitividade – 4ª e 5ª Estrofe – *Comendo água*

A sexta estrofe é formada por quatro versos. O primeiro e o segundo apresentam um processo cada: III [Nós] **Vamos fazer** amor III , III [Nós] [vamos] **beijar** na boca III. Nos dois versos, o processo é material: *vamos fazer*, no primeiro, e *[vamos] beijar*, no segundo. Em ambos os casos, o(s) Ator(es) é(são) *nós*, que representa H3 e M3 no texto. Estendendo os processos, as Extensões, *amor* e *[a] boca*, respectivamente.

O terceiro e o quarto também apresentam um processo cada: III [Eu] **Vou te dar** meu calor III , III [Eu] **vou te deixar** louca III. Em ambos os versos o processo é material – *dar* e *deixar*, respectivamente –, sendo o ator H3, no texto representado de forma oculta por *eu*, e a Meta, M3, que se representa no texto através de *te*. Já as Extensões são, respectivamente, *meu calor* e *louca*, respectivamente. Na sexta estrofe, os quatro processos encontrados são todos materiais, que se justificam por essa estrofe indicar a realização de ações, especificamente relacionadas ao ato sexual, objetivo de H3. Observe-se o Quadro 48 para essas informações.

|         |                    |                    |                     |        |                        |
|---------|--------------------|--------------------|---------------------|--------|------------------------|
| L3:18-T | [Nós]              |                    | vamos fazer         |        | amor.                  |
|         | Participante: Ator |                    | Processo: Material  |        | Participante: Extensão |
| L3:19-T | [Nós]              |                    | [vamos] beijar (em) |        | [a] boca.              |
|         | Participante: Ator |                    | Processo: Material  |        | Participante: Extensão |
| L3:20-T | [Eu]               | vou                | te                  | dar    | meu calor.             |
|         | Participante: Ator |                    | Participante: Meta  |        | Participante: Extensão |
|         |                    | Processo: Material |                     |        |                        |
| L3:21-T | [Eu]               | vou                | te                  | deixar | louca.                 |
|         | Participante: Ator |                    | Participante: Meta  |        | Circunstância: Modo    |
|         |                    | Processo: Material |                     |        |                        |

Quadro 48 – Análise de Transitividade – 6ª Estrofe – *Comendo água*

Em *Comendo Água* foram encontrados vinte e três processos. Destes, a maioria, com catorze ocorrências e percentual de 60,9%, foi de processos materiais. Seguindo-se a eles, os processos relacionais, com quatro ocorrências, e os processos comportamentais, com três ocorrências, contabilizando, respectivamente 17,4% e 13,0%. Por fim, com apenas uma ocorrência, os processos mentais e existenciais, com um percentual de 4,3% cada. A Figura 09 traz essas informações.

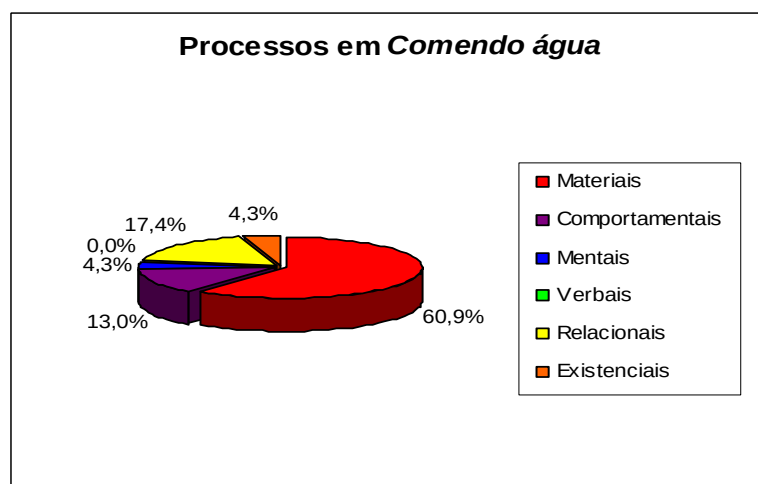


Figura 09 – Análise de Transitividade – Processos em *Comendo água*

Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

Em *Comendo água*, os processos relacionais, que figuram em segundo lugar na lista de ocorrências, estão sendo utilizados ora para atribuir circunstâncias de lugar a uma entidade – no caso, H3 que está em um bar –, ora para atribuir qualidades a uma entidade, no caso, M3 não ficar preocupada ou “grilada”.

Os processos materiais, como se sabe, referem-se ao mundo externo e às experiências externas. São os processos do “fazer”, em que uma entidade faz algo (HALLIDAY, 1994; E HALLIDAY E MATHIESSEN, 2004). Sabe-se, também, que o objetivo do telefonema de H3



é fazer amor com M3 quando chegar em casa, e, para isso, ele não só a tranquiliza, como lhe diz o que fazer. É ele quem detém a maior parcela de poder da relação. É ele quem manda. A maioria de processos materiais na letra *Comendo água* “traduz” essas informações para o nível estrutural: a fim de atingir seu objetivo, H3 lança mão dos processos materiais, comunicando o que ele, M3 ou ambos farão.

### 3.3.3. Representações

Diante da análise de *Comendo água*, o homem, H3, está representado como aquele que detém o poder, que manda. Em contra partida, a mulher, M3, está representada, como aquela que obedece ao que o homem, H3, manda. É a representação da mulher submissa, já identificada por Beltrão Jr (1993) e Ribeiro (2007). Além disso, em *Comendo água*, a mulher, através de M3, por ficar em casa aguardando a chegada de H3, é representada também como aquela que espera, confirmando os achados de Santos (2001).

Como H3, ao longo da letra de música, não consulta M3, mas a informa que ela fará amor com ele, a mulher é também representada como o objeto do prazer sexual masculino, e em um nível hierárquico inferior, pois não seria responsável por seu prazer sexual.

### 3.4. *Tchaca-tchaca, vuco-vuco, será que você aguenta ?*

A quarta letra de música a ser analisada é *Senta que é de Menta*. De autoria de Beto Caju e Alex Padang, foi gravada pela banda Cavaleiros do Forró em seu CD Volume 7, figura na 13ª. posição do *ranking* de outubro de 2008 das músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil, e cuja letra transcrevo abaixo.

#### ***Senta que é de Menta***

*Hoje eu vou fazer um Big Brother  
Funk, forró e pagode lá dentro do meu apê.  
Só eu e você, vai ter BBB.*

*Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação  
E eu já indiquei você.  
Vou botar pra descer.*

*Paizinho, outro jogo adiado eu não quero mais  
Porque só a preliminar não me satisfaz.*

*Chupeí sua uva e gostei, só que não rolou.  
E eu na vontade fiquei, sem fazer amor.*

***Já que você me provocou,  
agora experimenta.  
Senta que é de menta.***

***Tchaca-tchaca, vuco-vuco,  
será que você aguenta ?  
Senta que é de menta.***

Na letra de *Senta que é de Menta*, que denomino de Letra de Música 4 (L4), há dois agentes em interação: um pertence ao gênero masculino e o outro, ao gênero feminino. Ambos apresentam-se marcados no texto, tanto de maneira implícita, como explícita. Nesta, aparecem linguisticamente marcados através do vocábulo *paizinho*, utilizado pelo agente do gênero feminino como vocativo. Denomino os agentes de H4 (Homem 4), masculino, e M4 (Mulher 4), feminino.

#### 3.4.1. Contexto de Situação

Na variável campo, *Senta que é de menta* trata de um diálogo entre H4 e M4 sobre uma relação sexual, cuja promessa ele faz, mas sobre a qual M4 “reclama”, por não ter sido cumprida da vez anterior, a que ele responde dando início ao ato sexual. Aqui, a linguagem técnica está ausente, e a utilizada é a linguagem do dia a dia, com vocábulos como *pagode*, *anjo* e *vontade*, e chula, com expressões como *tchaca-tchaca* e *vuco-vuco*.

Já na variável modo, H4 e M4 estão em um mesmo local, ao mesmo tempo e em uma interação face a face. A distância espacial, então, permite o *feedback* imediato, o que acontece na própria letra de música. Quanto à distância experiencial, a linguagem aqui acompanha um processo social em andamento: a aproximação de um casal para a prática de um ato sexual. L4 tem, assim, características de linguagem falada – foi escrita para ser produzida oralmente – pois está organizada em forma de revezamento e uso de variante não padrão, com a utilização de *você* e *tu* ao longo da letra de música.

Na variável relações, a relação de poder existente entre H4 e M4, por ser amorosa, e não hierárquica, é, em princípio, igualitária. Quanto ao contato, por estarem em um relacionamento amoroso, assume-se que é frequente. Já o envolvimento afetivo entre H4 e M4, parece ser alto, por ser um relacionamento amoroso. Aqui a linguagem tem características de informalidade, com a presença de gírias, como *vou botar pra descer*, formas

abreviadas, como *apê*, ao invés de “apartamento”, e utilização de apelidos, com *Paizinho*. O Quadro 49 resume essas informações.

| <i>Senta que é de menta</i> (L4) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>• diálogo sobre relação sexual</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Modo                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito para ser produzido oralmente</li> <li>• organização em forma de revezamento</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação face a face</li> <li>• <i>feedback</i> imediato</li> <li>• linguagem utilizada como acompanhamento de um processo social</li> </ul> |
| Relações                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder igualitária</li> <li>• contato frequente</li> <li>• envolvimento afetivo de ambos alto</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                                                                    |

Quadro 49 - Características das Variáveis do Registro em *Senta que é de menta*

Passo ao exame léxico-gramatical de *Senta que é de menta*.

### 3.4.2. Análise Léxico-Gramatical

A primeira estrofe de L4 trata da preparação do ato sexual. Nessa preparação, H4 afirma que fará um *Big Brother* em seu apartamento e que lá ouvirão os gêneros musicais *funk*, *forró* e *pagode*. Na versão *Big Brother* de H4 haverá apenas ele e M4, pois ela já está indicada ao paredão – a cama de H4 –, sem possibilidade de ser salva.

O *Big Brother Brasil* (BBB) é um *reality show* televisivo em que pessoas desconhecidas ficam confinadas em uma casa sob a mira de câmeras 24 horas por dia com o objetivo de receber um prêmio em dinheiro ao final do programa. A cada semana um participante escolhido por votação popular deixa o programa. Os indicados à eliminação vão para o “paredão”, e se não forem escolhidos são salvos. Outra forma de salvação é receber o colar do “anjo”.

Ao afirmar que fará um *Big Brother*, H4 fará uma festa particular para ele e M3, com música e dança, que culminará em um ato sexual, para o qual ela não teria “salvação”, isto é, do qual ela não deixaria de participar. O paredão é a cama do Homem e aí ele vai “botar pra descer”. Além de descer a roupa, ela caprichará na performance sexual. Note-se que a expressão *vai ter BBB* é bastante similar a “vai ter bebê”, remetendo o ato sexual, embora em L4 ele pareça não ter fins de procriação.

Se na primeira estrofe, quem “fala” é H4, na segunda, quem o faz é M4. Ela se refere a um encontro sexual que para ela não passou das carícias, mas que houve sexo oral para ele, e com o qual ficou frustrada – *outro jogo adiado, só a preliminar não me satisfaz, chupei sua uva e gostei, só que não rolou*.

Nessa estrofe, três expressões chamam a atenção. As duas primeiras são *jogo adiado* e *preliminar*. Em seu sentido originário, as expressões inscrevem-se no campo lexical do esporte, mais especificamente do futebol, área predominantemente masculina. A utilização de ambas na fala feminina – o eu-lirico é feminino – soa estranha. Pareceria mais natural constar da fala de um homem. Tal fato parece “denunciar” a falsidade de um discurso (pretensamente) feminino nessa estrofe.

A terceira expressão é *já chupei a sua uva*. Ela faz referência a uma música gravada por Aviões do Forró que ocupa a 32ª. posição do *ranking* do ECAD de outubro de 2008. Há um diálogo entre as duas letras de música: no tema, pois trata de um encontro sexual; no título, com verbos de ação no início e substantivos de comida no final; como na letra em si, pois *Senta que é menta* alude a *Chupa que é de uva* em seu conteúdo.

Na terceira e quarta estrofes, que compõem o refrão, H4 diz a M4 que foi por ela provocado, e, por isso, ela deve “experimental”. A provocação a que H4 se refere se dá no campo da sedução, do excitamento sexual. Isso se depreende do exame do verso seguinte, em que constam duas expressões onomatopaicas. A primeira, *tchaca tchaca* é parte da expressão de uso popular “tchaca tchaca na butchaca”, que significa manter relações sexuais com alguém (DICIONÁRIO INFORMAL, 2010). A segunda expressão, “vuco-vuco”, imita o som de vai-e-vem, que pode ser associado ao movimento dos corpos no ato sexual. Nesse contexto, “sentar” se refere à posição sexual a ser adotada por M4, que o fará sobre a menta, que entende-se ser um preservativo. Sendo o preservativo de menta, “experimental” pode se referir tanto à utilização do método contraceptivo “diferente”, como à consequência pela provocação, como se H4 dissesse: “Você provocou, agora aguente as consequências”, ou seja, a relação sexual vigorosa, que M4 questiona se ela é capaz de aguentar.

Diante dessas informações, pode-se depreender qual o eixo temático de *Senta que é de menta* (L4). Se em *Comendo Água* (L3), a letra de música girava em torno de três eixos temáticos – bebida, amor e sexo –, com o sexual se sobressaindo, nesta, o eixo temático é apenas o sexo. Se em L3 a escolha lexical para o ato sexual parecia mais sutil, com o emprego de *fazer amor*, por exemplo, em L4 não há sutilezas: *tchaca tchaca* e *vuco vuco* definitivamente não são sutis.

Em *Senta que é de menta*, há dezesseis versos, divididos em cinco estrofes, que contêm entre três e quatro versos cada. O refrão é composto pela quarta e quinta estrofes, cada uma possuindo três versos.

Passo ao exame do Modo na letra de *Senta que é de menta*.

#### 3.4.2.1. Modo

Na primeira e segunda estrofes, H4 anuncia os seus planos para o dia/noite. É quando informa a M4, como visto na análise lexical, a festa particular que fará par os dois, com música, dança e sexo. Nessa estrofe, apenas H4 se manifesta, e por fornecerem informações, todas as orações são declarações, como se poder perceber no Quadro 50, abaixo.

|        |                                                                      |
|--------|----------------------------------------------------------------------|
| L4:1-M | <b>Hoje eu vou fazer um Big-Brother</b>                              |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L4:2-M | <b>[Hoje eu vou tocar] funk, forró e pagode lá dentro do meu apê</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L4:3-M | <b>Só [com] eu e você, vai ter BBB</b>                               |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L4:4-M | <b>Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação.</b>       |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L4:5-M | <b>(E) eu (já) indiquei você</b>                                     |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L4:6-M | <b>[Eu] vou botar pra descer.</b>                                    |
|        | Fornecimento de informação: declaração                               |

Quadro 50 - Análise de Modo – 1ª e 2ª Estrofes – *Senta que é de menta*

De acordo com Halliday (1994), a resposta esperada para o fornecimento de informações, realizado por uma declaração, é o reconhecimento, enquanto a alternativa discricionária é o contraste. Na estrofe anterior, apenas H4 se manifestou. Nesta, apenas M4 o faz, em resposta às informações por ele fornecidas. M4 parece fornecer aqui uma resposta discricionária, indicando a sua frustração em ter tido o último encontro sexual resumido às preliminares, como se dissesse a M4 algo como “Você promete, mas não cumpre”.

Ao responder ao fornecimento de informações de H4, M4 o faz através da contradição, a alternativa discricionária. Sua resposta se estrutura em frases que assumem a forma de declaração, e, ao mesmo tempo em que se configuram em contradição, constituem-se também em fornecimento de informações para H4. Observe o Quadro 51 para as informações sobre os versos desta terceira estrofe.

|         |                                                                           |
|---------|---------------------------------------------------------------------------|
| L4:7-M  | <b>Paizinho, outro jogo adiado eu não quero mais</b>                      |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                    |
| L4:8-M  | <b>Porque só a preliminar não me satisfaz</b>                             |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                    |
| L4:9-M  | <b>[Eu] chupei sua uva e [eu] gostei, Só que não rolou [o ato sexual]</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                    |
| L4:10-M | <b>(E) eu na vontade fiquei sem fazer amor</b>                            |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                    |

Quadro 51 - Análise de Modo – 3ª Estrofe – *Senta que é de menta*

Por fim, na quarta e quinta estrofes, H4 quatro responde à manifestação verbal de M4, a que reage. Primeiro, informando, através de uma declaração, que ao se manifestar, ela o provocou. Segundo, ordenando, através da demanda de um serviço estruturada na forma de um comando, como ela deve se comportar diante da provocação. Em seguida, desafiando-a, demandando informação, através de uma pergunta. Em outras palavras, é como se dissesse a M4: “Ah, é assim? Você não reclamou da nossa última vez? Então venha cá! Sente aqui (sobre este preservativo de menta)! Será que você aguenta agora?” Agora, quem provoca é H4. À M4 cabe responder se aguenta ou não, mais do que fornecendo a informação demandada, agindo, dando a resposta através de sua performance. Observe-se o Quadro 52 para as informações sobre os versos desta estrofe.

|         |                                             |
|---------|---------------------------------------------|
| L4:11-M | <b>(Já que) você me provocou</b>            |
|         | Fornecimento de informação: declaração      |
| L4:12-M | <b>(agora) experimenta</b>                  |
|         | Demanda de serviço: comando                 |
| L4:13-M | <b>Senta (que)</b>                          |
|         | Demanda de serviço: comando                 |
|         | <b>[o preservativo] é [sabor] de menta.</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração      |
| L4:14-M | <b>[o] tchaca-tchaca, [o] vuco-vuco</b>     |
|         | Fornecimento de informação: declaração      |
| L4:15-M | <b>Será que você aguenta?</b>               |
|         | Demanda de informação: pergunta             |
|         | <b>Senta (que)</b>                          |
|         | Demanda de serviço: comando                 |
| L4:16-M | <b>[o preservativo] é [sabor] de menta.</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração      |

Quadro 52 - Análise de Modo – 5ª e 6ª Estrofes – *Senta que é de menta*

Quando da análise do Contexto de Situação, foi identificado que a relação de poder entre M4 e H4 seria, a princípio, igualitária. No recorte temporal abraçado por L4, porém, H4

parece possuir mais poder que L4, pois é ele quem ordena. Ela pode fornecer uma recusa ao serviço demandado, mas como havia “reclamado” anteriormente, é improvável que o faça. Assim, ela aquiesce ao comando, parecendo demonstrar menor grau de poder que ele. No recorte temporal de L4, a relação de poder seria, então, não igualitária – confirmando o viés machista de nossa sociedade.

Passo ao exame da Transitividade em *Sente que é de menta*.

#### 3.4.2.1. Transitividade

A primeira e segunda estrofes de *Senta que é de menta* possuem, juntas, seis versos. O primeiro verso da primeira estrofe é III Hoje eu **vou fazer** um *Big Brother* III. Nele há o processo *vou fazer*, que é material, cujos participantes são H4, como Ator, no texto representado por *eu*, e um *Big Brother*, como Extensão, estendendo o processo. Complementando-o, a Circunstância de Localização Temporal *hoje*, que indica quando o processo se atualiza.

O segundo verso da primeira estrofe traz um processo implícito: III [Eu] [**vou tocar**] Funk, forró e pagode lá dentro do meu apê III. Nele, *vou tocar* é material, pois é algo feito por alguém, no caso, H4, representado no texto, de forma oculta, por *eu*. A Meta, para qual se dirige a ação, é *Funk, Forró e Pagode*, complementando o processo há duas Circunstâncias de Localização Espacial, *lá e dentro do meu apê*.

No terceiro verso da primeira estrofe, novamente um processo: III Só [com] eu e você, **vai ter** BBB III. O processo nesse verso é *vai ter*, existencial, por se referir algo que acontece, e cujo existente é *BBB*, abreviação referente ao *reality show Big Brother Brasil*. Há, ainda, nesse verso a Circunstância de Acompanhamento – que indica com quem (ou não) o processo se atualiza –, [*com*] *eu e você*.

O primeiro verso da quarta estrofe – III Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação III – apresenta o processo relacional intensivo identificador *é*, que atribui à cama de H4 – *a minha cama* – a identidade de ser *um paredão*, respectivamente, Identificado/Característica e Identificador/Valor. Há, ainda, nesse verso, três Circunstâncias que complementam o processo. A primeira é *hoje*, Circunstância de Localização Temporal, e as outras duas são *sem anjo*, de Acompanhamento, e *sem salvação*, de Qualidade, aponta a forma como o processo de atualiza.

Os dois versos seguintes, o segundo e o terceiro da segunda estrofe, apresentam um processo cada. Naquele – III (E) eu (já) **indiquei** você III – o processo *indiquei* é material, por se referir a algo que se faz e por se poder perguntar à frase “O que X fez?”; o Ator é H4, no texto

representado por *eu*, e a Meta, M4, no texto representado por *você*. Neste – III [Eu] **Vou botar** pra descer III – o processo *vou botar* também é material, novamente se referindo a um processo do “fazer”, cujo Ator é H4, no texto representado, de forma oculta, por *eu*, e cuja Extensão é *descer*.

Nessas duas estrofes foram encontrados seis processos, dos quais quatro são materiais, os processos do “fazer”. A presença de uma maioria desses processos nessas estrofes se justifica por elas tratarem dos preparativos para o ato sexual: o que será feito por H4 até o momento do encontro sexual, anunciando, inclusive, como será sua performance. Os outros dois processos, existencial e relacional, complementam a mensagem da estrofe. O Quadro 53 apresenta essas informações.

|        |                                        |                                            |                                                |                                    |                               |                                      |                                |  |
|--------|----------------------------------------|--------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------|--|
| L4:1-T | Hoje                                   |                                            | eu                                             |                                    | vou fazer                     |                                      | um Big Brother                 |  |
|        | Circunstância:<br>Localização Temporal |                                            | Participante: Ator                             |                                    | Processo: Material            |                                      | Participante: Extensão         |  |
| L4:2-T | [Eu]                                   | [vou tocar]                                | Funk, Forró e Pagode                           |                                    |                               | lá                                   | dentro do meu apê              |  |
|        | Participante: Ator                     | Processo: Material                         | Participante(s): Meta                          |                                    |                               | Circunstâncias: Localização Espacial |                                |  |
| L4:3-T | (Só) [com] eu e você                   |                                            | vai ter                                        |                                    |                               | BBB                                  |                                |  |
|        | Circunstância: Acompanhamento          |                                            | Processo: Existencial                          |                                    |                               | Participante: Existente              |                                |  |
| L4:4-T | Hoje                                   | a minha cama                               | é                                              | um paredão,                        | sem anjo,                     |                                      | sem salvação                   |  |
|        | Circunstância: Localização: Temporal   | Participante: Identificado/ Característica | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador | Participante: Identificador/ Valor | Circunstância: Acompanhamento |                                      | Circunstância: Modo: Qualidade |  |
| L4:5-T | (E) eu                                 |                                            | (já) indiquei                                  |                                    |                               | você                                 |                                |  |
|        | Participante: Ator                     |                                            | Processo: Material                             |                                    |                               | Participante: Meta                   |                                |  |
| L4:6-T | [Eu]                                   |                                            | vou botar (pra)                                |                                    |                               | descer                               |                                |  |
|        | Participante: Ator                     |                                            | Processo: Material                             |                                    |                               | Participante: Extensão               |                                |  |

Quadro 53 - Análise de Transitividade – 1ª e 2ª Estrofes – *Senta que é de menta*

A terceira estrofe de *Senta que é de menta* é composta por quatro versos. No primeiro – III (Paizinho,) outro jogo adiado eu (não) **quero** (mais) (porque) II ( só a preliminar não me satisfaz) III –, pode-se encontrar o processo que se refere ao “querer”, logo, mental, *quero*, cujos participantes são M4, representada no texto por *eu*, como Experienciador, e *outro jogo adiado*, como Fenômeno. Complementando o processo, a Circunstância de Razão *porque só a preliminar não me satisfaz*.

Essa Circunstância, por sua vez, compõe o segundo verso da terceira estrofe de L4 e apresenta um processo: III (Porque) (só) a preliminar (não) me **satisfaz** III. *Satisfaz* é um processo comportamental, pois refere-se à necessidade fisiológica de M4 de obtenção de satisfação



sexual. O Comportante é, então, M4, no texto representada por *me*, e o *Behaviour*, o participante que estende o processo, é *a preliminar*.

O terceiro verso da terceira estrofe de *Senta que é de menta* tem três partes e apresenta três processos: III [Eu] **Chupei** sua uva II (e) [eu] **gostei** [(de)] [a sua uva] II (só que) [o ato sexual] (não) **rolou** III. Na primeira parte o processo *chupar* é material, pois refere-se a um processo do fazer, e seus participantes são M4 como Ator, representado no texto de forma oculta por *eu*, e *sua uva*, como Meta. Na segunda parte, o processo *gostei*, por se referir a um processo do querer, é mental, e o seu Experienciador é também H4, novamente representada no texto de forma oculta por *eu*, enquanto o Fenômeno é *sua uva*. Na terceira e última parte desse verso, o processo *rolou* é existencial, por se referir a algo (não) aconteceu, e cujo existente é *o ato sexual*, oculto no texto.

O quarto verso da terceira estrofe apresenta duas divisões e dois processos: III (E) eu na vontade **fiquei**, [eu] **[fiquei]** sem fazer amor III. Em ambas as partes, o processo é *fiquei*, comportamental, pois ele se refere à necessidade fisiológica de M4 – já referida no segundo verso desta estrofe – de satisfação sexual. Em ambos os casos o Comportante é M4, no texto representada por *eu*, oculto na segunda parte. Complementando o processo, Circunstâncias de Qualidade, que apontam a forma como o processo se atualiza(ou): *na vontade*, na primeira parte, e *(sem) fazer amor* na segunda.

Na terceira estrofe encontram-se sete processos. Três são comportamentais estão presentes por esta estrofe tratar principalmente da frustração de M4 em ter tido o ato sexual anterior abreviado ou não consumado, restrito apenas às preliminares. Dois processos são mentais e sua presença se justifica por a estrofe tratar também do que M4 sente/sentiu em relação ao encontro amoroso anterior. Os outros dois processos, um material e outro existencial, complementam a mensagem veiculada na estrofe. O Quadro 54 apresenta as informações sobre essa estrofe.

|         |                                                     |                                |                                |                           |
|---------|-----------------------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|---------------------------|
| L4:7-T  | <b>(Paizinho,) outro jogo adiado</b>                |                                | <b>eu</b>                      | <b>(não) quero (mais)</b> |
|         | Participante: Fenômeno                              |                                | Participante: Experienciador   | Processo: Mental          |
| L4:8-T  | <b>Porque</b>                                       | <b>(só) a preliminar</b>       | <b>(não) me</b>                | <b>satisfaz</b>           |
|         |                                                     | Participante: <i>Behaviour</i> | Participante: Comportante      | Processo: Comportamental  |
|         | Circunstância: Causa: Razão (Continuação de L4:7-T) |                                |                                |                           |
| L4:9-T  | <b>[Eu]</b>                                         |                                | <b>chupei</b>                  | <b>sua uva</b>            |
|         | (a) Participante: Ator                              |                                | Processo: Material             | Participante: Meta        |
|         | (b) <b>(e) [eu]</b>                                 |                                | <b>gostei [(de)]</b>           | <b>[a sua uva]</b>        |
|         | Participante: Experienciador                        |                                | Processo: Mental               | Participante: Fenômeno    |
|         | (c) <b>(Só que) [o ato sexual]</b>                  |                                | <b>(não) rolou</b>             |                           |
| L4:10-T | Participante: Existente                             |                                | Processo: Existencial          |                           |
|         | (a) <b>(e) eu</b>                                   |                                | <b>na vontade</b>              | <b>fiquei</b>             |
|         | Participante: Comportante                           |                                | Circunstância: Modo: Qualidade | Processo: Comportamental  |

|     |                           |                          |                                |
|-----|---------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| (b) | <b>[eu]</b>               | <b>[fiquei]</b>          | <b>(sem) fazer amor</b>        |
|     | Participante: Comportante | Processo: Comportamental | Circunstância: Modo: Qualidade |

Quadro 54 - Análise de Transitividade – 3ª Estrofe – *Senta que é de menta*

Por fim, a quarta e quinta estrofes de *Senta que é de menta*, que, juntas, compõem o refrão e apresentam seis versos. No primeiro verso – III (Já que) você me **provocou** III – *provocou*, ao se referir ao um processo do “fazer”, é material, e seus participantes são M4, como Ator, e H4 como Meta, representados no texto por *você* e *me*, respectivamente.

No segundo verso de L4 – III (agora) [você] **experimenta** [o preservativo] III – o processo *experimenta* é comportamental, pois trata, no contexto da estrofe, de um comportamento humano fisiológico relacionado a um ato sexual, cujos participantes são, como Comportante, M4, representada no texto, de forma oculta, por *você*, e, como *Behaviour*, o *preservativo*, oculto no texto.

O terceiro verso da letra de música sob análise – III [Você] **Senta** II (que) [o preservativo] é [sabor] de menta III – possui duas partes. Na primeira, o processo *senta* é comportamental, pois, como no verso anterior, trata, no contexto da estrofe, de um comportamento humano fisiológico relativo a um ato sexual. O Comportante é, também, M4, que está representada no texto, de forma oculta, por *você*. Na segunda parte, o processo presente é está na categoria dos relacionais intensivos atributivos, atribuindo a o *preservativo*, o Portador oculto no texto, a característica de [sabor] de menta, o Atributo.

No verso seguinte – III [o] Tchaca tchaca, [o] vuco - vuco III –, o quarto da estrofe, não é possível encontrar processos, mas o participante do processo constante do quinto verso. Neste – III será que você **aguenta** ? III –, quinto da estrofe, o processo é *aguenta*, comportamental, também por se referir a um comportamento fisiológico: ter a capacidade de suportar e/ou acompanhar a performance sexual do parceiro. Neste processo, o Comportante é M4, no texto representada por *você*, e, estendendo o processo, o *Behaviour*, constante do verso anterior, [o] *Tchaca-tchaca*, [o] *vuco-vuco*.

Por fim, o sexto processo da estrofe é a repetição do terceiro, já analisado.

Na quarta e quinta estrofes foram encontrados sete processos, quatro comportamentais, dois relacionais, e um material. Viu-se que a estrofe anterior tratava principalmente da frustração de M4 em ter a relação sexual abreviada ou não consumada. Neste, H4 responde o que acredita ter sido uma “provocação”: ele a “chama” para consumarem do ato sexual. A maioria de processos comportamentais se justifica, então, por a estrofe tratar de um comportamento fisiológico. Os outros dois tipos de processo complementam a mensagem veiculada na estrofe. Observe-se o Quadro 55 para as informações ora apresentadas.

|                       |                                      |  |                                             |                         |
|-----------------------|--------------------------------------|--|---------------------------------------------|-------------------------|
| L4:11-T               | (Já que) você                        |  | me                                          | provocou                |
|                       | Participante: Ator                   |  | Participante: Meta                          | Processo: Material      |
| L4:12-T               | (agora) [você]                       |  | experimenta                                 | [o preservativo]        |
|                       | Participante: Comportante            |  | Processo: Comportamental                    | Participante: Behaviour |
| L4:13-T<br>(a)<br>(b) | [Você]                               |  | Senta (sic)                                 |                         |
|                       | Participante: Comportante            |  | Processo: Comportamental                    |                         |
|                       | (que) [O preservativo]               |  | é                                           | [sabor] de menta.       |
|                       | Participante: Portador               |  | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo  |
| L4:14-T               | [o] tchaca-tchaca, [o] vuco-vuco,    |  |                                             |                         |
|                       | Participante: Behaviour (de L4:15-T) |  |                                             |                         |
| L4:15-T               | (será que) você                      |  | aguenta ?                                   |                         |
|                       | Participante: Comportante            |  | Processo: Comportamental                    |                         |
| L4:16-T               | [Você]                               |  | Senta (sic)                                 |                         |
|                       | Participante: Comportante            |  | Processo: Comportamental                    |                         |
|                       | [O preservativo]                     |  | é                                           | [sabor] de menta.       |
|                       | Participante: Portador               |  | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo  |

Quadro 55 - Análise de Transitividade – 4ª e 5ª Estrofes – *Senta que é de menta*

Em *Senta que é de menta* foram encontrados vinte processos. Destes, sete, a maioria, são processos comportamentais, representando 35% do total de processos. Em segundo lugar, há os processos materiais, com seis ocorrências e representando 30% do total. Em seguida, estão os processos relacionais, com três ocorrências, ocupando o terceiro lugar com 15% do total dos processos. Por fim, empatados em quarto lugar, os processos mentais e existenciais, com duas ocorrências cada, representando, 10% do total. Não foram encontrados processos verbais. Essas informações podem ser observadas na Figura 10.

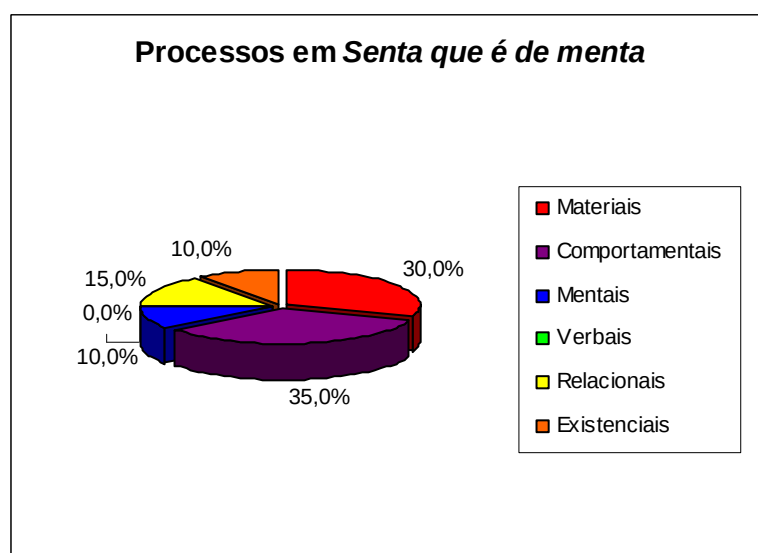


Figura 10 – Análise de Transitividade – Processos em *Senta que é de menta*

Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

*Senta que é de menta* trata de um diálogo entre um homem e uma mulher, H4 e M4, sobre uma relação sexual. Inicialmente, há a promessa de ato sexual por parte de H4. Em

seguida, a “reclamação” de M4 por não ter suas necessidades sexuais atendidas – pois o ato sexual anterior fora abreviado ou não consumado. Seguindo-se a isso, o com chamamento, por parte de H4, para a consumação da relação sexual. Esses movimentos constantes de L4 são percebidos na predominância dos processos comportamentais e materiais. Na letra de música, há ações que, conjuntamente, culminam na relação sexual, e por isso a maioria de processos materiais. Já a presença dos processos comportamentais pode ser justificada por duas razões. A primeira seria o fato de a letra de música tratar de um comportamento de ordem fisiológica como o ato sexual, presente em outras espécies animais como já mencionado. A segunda razão seria o fato de se dar voz a M4 no recorte temporal abrangido por L4. Diferentemente de M3 em *Comendo água*, em *Senta que é de menta* ouve-se a voz tanto do agente da interação masculino como do agente feminino. Este, M4, ao se manifestar, expõe suas necessidades de ordem fisiológicas – satisfação sexual –, mas também de ordem psicológicas, com a “frustração” do ato sexual anterior e a manifestação de que as condições de então não atendem as suas necessidades. Ao se manifestar, M4 não está apenas no campo do “fazer”, mas também do “sentir”, o que justifica a maioria de processos comportamentais na letra de música.

### 3.4.3. Representações

Em *Senta que é de menta* (L4), diferentemente do que ocorre em *Comendo água* (L3), à M4 é dada a oportunidade de se manifestar sobre o ato sexual, o que lhe configuraria algum grau de liberdade. Tal fato não significa, contudo, que M4 tenha o mesmo poder que H4 na relação, como visto quando da análise de *Modo*. Observe-se a já atestada presença de comandos por parte de H4 na letra de música. Observe-se, ainda, a utilização do vocábulo “paizinho” para se referir a H4. Em uma relação de pai e filho, o pai está em um nível hierarquicamente superior ao filho e este lhe deve obediência.

Nessa letra de música, o homem, através de H4, é, então, representado como aquele que detém o poder, aquele que manda, enquanto a mulher, através de M4, é representada como aquela que obedece, que se submete ao que o homem diz. Aqui, porém, o grau de submissão é menor que em *Comendo água*: como mencionado, M4 tem a oportunidade de se manifestar, contudo, apesar de expressar sua voz, ainda é H4 quem “manda”, quem lhe diz o que fazer.

Em *Senta que é de menta*, a há toda uma estruturação léxico-gramatical para que o objetivo final – diga-se, de H4, pois é ele quem afirma o que irá fazer – a relação sexual, seja

atendido: há a promessa de um ato sexual, a “provocação” e o chamamento à consumação. Como a letra da música permite inferir que o ato sexual se consuma, e como é H4 que faz o chamamento – *experimenta e senta* – é possível afirmar que a mulher, através de M4, também está aqui sendo representada como objeto do prazer sexual masculino.

### 3.5. *Quem disse que eu preciso de um amor assim?*

A quinta letra de música a analisar nesta seção é ***Se quiser, é assim***, de autoria de Chrystian Lima, Ivo Lima e Gilton Andrade e foi gravada pela banda Calcinha Preta em 2007 em seu CD intitulado “Como vou deixar você - Volume 16”, e que figura na 42<sup>a</sup>. posição do ranking de abril de 2007 de músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil. Transcrevo a letra abaixo.

#### ***Se quiser, é assim***

*Se você quiser, vai ser assim:  
Me ame, mas me deixe livre.  
(Refrão)*

*Quem disse que eu preciso de um amor assim?  
Que pega no meu pé, que quer mandar em mim,  
Que quer prender as rédeas do meu coração,  
Que corta minhas asas se eu quiser voar,  
Que eu não tenho tempo nem de me explicar,  
Que morre de ciúmes se eu quiser sair,  
Que quer adivinhar até meus pensamentos.*

*Quem disse que eu preciso de um amor assim?  
Eu sou um bicho solto, sou um furacão.  
Bem longe dos seus olhos, sou um gavião.  
Eu disse pra você quando me conheceu  
Eu não sou de ninguém e nunca serei seu.  
Ainda não nasceu mulher pra me amarrar  
E me deixar igual um bobo apaixonado.*

*Se você quiser vai ser assim:  
Me ame, mas me deixe livre.  
(Refrão)*

*Se você quiser o meu amor,  
Fique, mas não chore, por favor!*

Na letra de *Se quiser, é assim*, a que eu denomino de Letra de Música 5 (L5), há dois agentes envolvidos na interação. Um deles é linguisticamente marcado com o gênero masculino, através dos termos “gavião” e “bobo”, por exemplo. O outro é entendido como pertencente ao gênero feminino, apesar de não marcado linguisticamente. É o que os versos “Ainda não nasceu mulher pra me amarrar” e “Fique, mas não chore, por favor!” permitem vislumbrar, com os termos “choro” – comumente atribuído à mulher, pois já diz o ditado que homem não chora – e “mulher”, explícito no texto. A esses dois agentes da interação denomino H5 (Homem 5), masculino, e M5 (Mulher 5), feminino.

### 3.5.1. Contexto de Situação

Da leitura da letra da música, percebe-se que, na variável campo, o texto trata do “questionamento” de H5 sobre o tipo de relacionamento de que necessita.

Na variável modo, o texto parece ter sido escrito para ser produzido oralmente, como as demais letras analisadas, pois apresenta características da linguagem falada – o que talvez possa indicar um traço característico das letras de música de forró eletrônico. Há a organização em forma de revezamento em que, apesar de apenas H5 “falar”, subentende-se que M5 “falará” em seguida, respondendo à pergunta “Quem disse que...?”. Há, também, a utilização de vocabulário do dia a dia como “bicho”, ao invés de animal, e “ainda não nasceu mulher pra me amarrar”, ao invés de “ainda não há mulher por quem eu me interesse em ter uma relação monogâmica estável”, ambas formas de maior prestígio. Há, ainda, a utilização de variante não-padrão em “Quem disse que eu preciso de um amor assim, [...] Que eu não tenho tempo nem de me explicar [...]”, quando, segundo a variante padrão, deveria haver um “em” antes de “que eu não tenho tempo (...)”.

Considerando que a letra de *Se quiser, é assim* foi escrita para ser produzida oralmente, o texto permite supor que, no que se refere à distância interpessoal, trata-se de uma interação face a face, uma vez que M5 e H5 parecem estar discutindo: de um lado M5 – segundo H5 – pega no pé, quer mandar, não dá tempo para explicações, é ciumenta e quer adivinhar pensamentos; de outro, H5, questionando essa situação, lembrando M5 de que quando a conheceu lhe disse que não era de ninguém e que (também) não seria dela, reivindicando sua liberdade e dando-lhe um “‘ultimato’” – “Se quiser, vai ser assim!” – ao qual M5 reage chorando. Já em relação à distância experiencial, ainda na variável modo, a linguagem está sendo utilizada acompanhando um processo social, no caso, uma relação amorosa já existente. Através da linguagem, H5 expõe para M5 aquilo que lhe incomoda e

apresenta seus termos para continuar o relacionamento: ela tem que deixá-lo livre. A linguagem é, na letra da música, utilizada como ação: a relação amorosa deverá sofrer ajustes para continuar existindo.

Na variável relações, a relação de poder em *Se quiser, é assim*, por se tratar de homem e mulher envolvidos em um relacionamento amoroso, é, a princípio, igualitária. O contato entre H5 e M5 parece ser frequente, não apenas por estarem envolvidos amorosamente, mas também pelo que se pode depreender do texto: “pegar no pé” e “querer adivinhar pensamentos” sugerem frequência de contato. Em relação ao envolvimento afetivo, M5 parece ter um envolvimento emocional com H5 e um comprometimento com a relação mais alto, pois é ela que quer tê-lo só para si e que chora quando recebe o “ultimato”. H5, por seu turno, deixa claro que ainda não houve mulher que o deixasse “bobo apaixonado” – logo, não está apaixonado por M5 – e que o relacionamento só continuará se ela o deixar livre – para viver outras experiências amorosas, já que “não é de ninguém” – evidenciando um nível de envolvimento afetivo e comprometimento com a relação mais baixo. Por fim, a linguagem utilizada na interação entre H5 e M5 é informal, entre outras características, por apresentar formas abreviadas – “pra” ao invés de “para” – e gírias – “pegar no pé” e “cortar as asas”. O Quadro 56 resume as informações ora apresentadas.

| <i>Se quiser, é assim</i> (L5) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• “questionamento” de H5 sobre o tipo de relacionamento que necessita</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Modo                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito para ser produzido oralmente</li> <li>• organização em forma de revezamento</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação face a face</li> <li>• <i>feedback</i> imediato</li> <li>• linguagem utilizada como acompanhamento de um processo social</li> </ul> |
| Relações                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder igualitária</li> <li>• contato frequente</li> <li>• envolvimento afetivo de M5 mais alto</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                                                                  |

Quadro 56 - Características das Variáveis do Registro em *Se quiser, é assim*

Terminada a análise do Contexto de Situação de *Se quiser, é assim*, passo à análise léxico-gramatical dessa letra de música.

### 3.5.2. Análise Léxico-Gramatical

No âmbito semântico, o eixo temático principal da letra da música é o amor. Dentre os vocábulos utilizados estão “amor”, “ame”, “apaixonado” e “amarrar” – que nessa letra de música pode significar desde “interessar-se afetivamente por alguém” até “casar-se” (HOUAISS, 2010). Todavia, o enfoque dado ao tema, normalmente associado a algo positivo, aqui é negativo.

Ao perguntar “Quem disse que eu preciso de um amor assim?”, H5 questiona o tipo de amor que está recebendo e passa a especificá-lo: um amor que pega no pé, corta as asas do ser amado se ele quer voar, morre de ciúmes se ele quer sair, não lhe dá tempo para explicações, quer nele mandar, prender as rédeas de seu coração e adivinhar seus pensamentos.

A expressão ‘pegar no pé’ não está empregada na letra da música em seu sentido literal de pegar ou tocar, mas de segurar o pé, e assim atrapalhar, ou mesmo impedir, o andar de alguém. ‘Cortar as asas’ também significa, no contexto dessa letra de música, algo semelhante: atrapalhar ou mesmo impedir o voo de uma ave – que, no caso, seria o coração de H5.

O ‘ciúme’ é um “estado emocional complexo que envolve um sentimento penoso provocado em relação a uma pessoa de que se pretende o amor exclusivo” (idem, ibidem), ou, ainda, “receio de que o ente amado dedique seu afeto a outrem” (idem, ibidem). ‘Morrer de ciúme’ é a exacerbação desse sentimento, que surge em M5 não *quando* – isto é, na ocasião em que – H5 sai ou quer sair, mas *se* – na possibilidade de – ele quer sair, ou seja, antes mesmo do evento acontecer. Note-se que *sair* não significa, nessa letra de música, “passar do interior para o exterior” (idem, ibidem), mas ir a algum lugar com o objetivo de se divertir (idem, ibidem). Como H5 deixa claro que não é de ninguém, nessa diversão pode estar incluído o encontro com outra(s) mulher(es) – o que explicaria o ciúme de M5.

O termo ‘explicar-se’, por sua vez, pode significar clarificar, justificar ou desculpar atos ou palavras (idem, ibidem), e nessa acepção é comumente utilizado para resolver mal-entendidos. Assim, na ocorrência de algum mal-entendido, M5 não dá a H5 – segundo ele – tempo para explicações, o que pode se justificar pelas seguintes razões: H5 já havia deixado claro que não seria seu, então, por ciúme, M5 já supõe que o está perdendo para outrem.

Como se pode perceber, as quatro expressões analisadas têm sentido negativo nessa letra de música. Além disso, delas, três – *pegar no pé*, *cortar as asas do ser amado se ele quer voar* e *não lhe dar tempo de se explicar* – indicam condutas de controle de M5 em relação à H5, mais especificamente, de controle de sua liberdade. Essa liberdade não diz respeito



apenas a “ir e vir”, mas também, e principalmente, a sua liberdade de ‘macho’, de homem conquistador. Nas três expressões mencionadas, a tentativa de controle de M5 parece ser bem sucedida, diferentemente do que acontece em outras três. Nessas, M5 ‘quer mandar’, ‘prender as rédeas do coração’ e ‘adivinhar os pensamentos’ de H5, mas não consegue, conseqüentemente, não conseguindo controlá-lo. O ‘não êxito’ de M5 em controlar H5 lhe permite gozar de sua liberdade – de macho, e macho conquistador – da qual, aliás, não pretende se desfazer.

É o que se percebe no eixo temático secundário da letra de *Se quiser, é Assim*, a natureza. Ora, o que seria um ‘furacão’? Um evento da natureza arrasador, que não se controla, e do qual muitas vezes não se consegue escapar. Se H5 é um furacão, as mulheres, ou a sua maioria, não ‘escapam quando ele passa’. A expressão ‘bicho solto’, por sua vez, transmite a idéia de ‘animal selvagem’, que pode se referir àquele “que nasce ou se desenvolve de forma indisciplinada ou sem controle” (HOUAISS, 2010); o cavalo e o gavião seriam exemplos de animais assim. A fim de se controlar os movimentos e a velocidade de um cavalo, são-lhe colocadas rédeas. Já o termo ‘gavião’, além de se referir à ave, pode ser utilizado também para aludir a “aquele que se dedica a investidas amorosas” (Idem, ibidem) – que é o caso de H5.

Nesse segundo eixo temático, está não só a idéia de controle, ou melhor, de ‘não controle’, mas, também, a idéia de força: furacão, bicho solto, gavião, cavalo (rédeas); tanto o evento da natureza como os animais escolhidos são fortes.

Assim, no campo lexical, na letra de *Se quiser, é assim*, H5 está representado como homem 1) conquistador – por isso que ‘não é de ninguém’ – e 2) forte, não no sentido de força muscular, mas de poder, o poder de conquistar mulheres. A relação com M5, em que ele não se deixa controlar, mas controla o rumo do relacionamento, através do “‘ultimato’”, seria exemplo disso. M5, por seu turno, é lexicalmente representada 1) como aquela que tenta controlar o lado conquistador desse homem, e, 2) ao chorar, como frágil. Essas formas de representação de M5 e H5 contradizem, portanto, o que fora visto anteriormente quando da análise da variável relações: por ser uma relação amorosa entre um homem e uma mulher, logo, não hierárquica, a idéia de poder igualitário entre H5 e M5 não se sustenta, pois a análise lexical demonstra que essa igualdade não existe.

Como se pode perceber da análise ora apresentada, as escolhas lexicais do eu-lírico ao longo da letra de *Se quiser, é assim* se desenrolam a partir dos versos iniciais “Se você quiser, vai ser assim: me ame, mas me deixe livre!”, e, ao mesmo tempo, corroboram-nos, tornando-os a idéia principal do texto.

Na letra de música *Se quiser, é assim*, há vinte versos, divididos em cinco estrofes: a primeira estrofe, que é o refrão, seguida de duas estrofes mais extensas, a repetição do refrão e uma outra estrofe, mais curta, que o complementa.

Passo ao exame do Modo na letra de *Se quiser, é assim*.

### 3.5.2.1. Modo

Quando da análise da variável campo, foi visto que a linguagem na letra de *Se quiser, é assim* estava sendo utilizada como ação: através dela, H5 comunica a M5 que a relação amorosa deverá sofrer ajustes – provenientes de mudanças de conduta de M5 – para continuar existindo. Essa idéia de linguagem utilizada como ação vista no campo lexical também se apresenta na estrutura gramatical do texto. Os dois primeiros versos da letra da música “Se você quiser, vai ser assim” e “Me ame, mas me deixe livre”, que compõem o refrão, são frases imperativas que constituem comandos. Através desses comandos H5 demanda de M5 um serviço: para amá-lo ela deve deixá-lo livre. O Quadro 57 resume essas informações.

|        |                                                   |
|--------|---------------------------------------------------|
| L5:1-M | <b>Se você quiser [o meu amor], vai ser assim</b> |
|        | Demanda de bens-e-serviços: comando               |
| L5:2-M | <b>Me ame,</b>                                    |
|        | Demanda de bens-e-serviços: comando               |
| L5:3-M | <b>mas me deixe livre</b>                         |
|        | Demanda de bens-e-serviços: comando               |

Quadro 57 - Análise de Modo - 1ª Estrofe (Refrão) - *Se quiser, é assim*

Uma vez que H5 explicita para M5 o ‘serviço’ que dela demanda, passa a informá-la sobre como quer que ele se realize. Ao perguntar “Quem disse que eu preciso de um amor assim?”, H5 está, na verdade, que ele *não* precisa de um amor assim. Portanto, o que se apresenta como pergunta – que se configuraria em uma interação em que se demandaria informação de M5 – é, na verdade, uma declaração: a realização de uma forma de interação em que são fornecidas informações, no caso, de H5 para M5. Assim, H5 não quer que M5 lhe responda ‘quem’ disse que ele não precisa de um determinado tipo de amor, mas a informa de que ‘ele’ não necessita do tipo de amor que ela lhe oferece, um amor, como visto, que pega no pé, corta as asas, não dá tempo para explicações, morre de ciúmes, quer mandar, prender as rédeas do coração e adivinhar pensamentos. Ainda, um amor que poda a liberdade de H5, não somente de ir e vir, mas principalmente de homem conquistador. Ao informar M5 o tipo de amor de que não precisa, H5 está querendo que ela não mais haja das formas acima citadas,

dessa maneira obtendo o serviço a ela demandado: deixá-lo livre – talvez se possa até afirmar que amá-lo seria um ‘bônus’, pois caso M5 não o deixe livre, ela não mais terá o amor dele. O Quadro 58 apresenta os tipos de interação nos versos da estrofe da letra da música analisada.

|         |                                                                                                                                                                        |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| L5:4-M  | <b>Quem disse que eu preciso de um amor assim?</b><br>[= Eu não preciso de um amor assim.]<br>[= Eu não preciso desse amor.]<br>Fornecimento de informação: declaração |
| L5:5-M  | <b>[Um amor] Que pega no meu pé,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                                         |
| L5:6-M  | <b>[Um amor] que quer mandar em mim,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                                     |
| L5:7-M  | <b>[Um amor] Que quer prender as rédeas do meu coração,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                  |
| L5:8-M  | <b>[Um amor] Que corta minhas asas se eu quiser voar,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                    |
| L5:9-M  | <b>[Um amor][em] Que eu não tenho tempo nem de me explicar,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                              |
| L5:10-M | <b>[Um amor] Que morre de ciúmes se eu quiser sair,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                      |
| L5:11-M | <b>[Um amor] Que quer adivinhar até meus pensamentos.</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                    |

Quadro 58 - Análise de Modo - 2ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Após informar M5 sobre o tipo de conduta de que não precisa em um relacionamento amoroso, H5 segue fornecendo-lhe mais informações. Agora, explicitando condutas dele: ser um bicho solto, um furacão, um gavião, não ser de ninguém, nem dela, e ainda não ter se amarrado e ficado bobo apaixonado. Essas informações que H5 dá a M5 sobre si mesmo, como visto, são expressões de manifestação de força e ‘não controle’. Elas indicam que por mais que M5 queira tolher a liberdade de H5, ele nem quer, nem permitirá tê-la tolhida, o que justificaria o serviço demandado de M5 expresso em verso do refrão: deixá-lo livre. O Quadro 59 apresenta os versos ora comentados

|         |                                                                                                                                      |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| L5:12-M | <b>Quem disse que eu preciso de um amor assim?</b><br>[= Eu não preciso de um amor assim.]<br>Fornecimento de informação: declaração |
| L5:13-M | <b>Eu sou um bicho solto,</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                              |
| L5:14-M | <b>[Eu] sou um furacão.</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                                                |
| L5:15-M | <b>Bem longe dos seus olhos, sou um gavião.</b><br>Fornecimento de informação: declaração                                            |

|         |                                                                                                                                                                                                |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| L5:16-M | <b>Eu disse pra você quando me conheceu</b>                                                                                                                                                    |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                                                                                                                                         |
| L5:17-M | <b>Eu não sou de ninguém</b>                                                                                                                                                                   |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                                                                                                                                         |
| L5:18-M | <b>e [eu] nunca serei seu.</b>                                                                                                                                                                 |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                                                                                                                                         |
| L5:19-M | <b>Ainda não nasceu mulher pra me amarrar</b><br>[= Mulher pra me amarrar ainda não nasceu]                                                                                                    |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                                                                                                                                         |
| L5:20-M | <b>E me deixar igual um bobo apaixonado.</b><br>[= E ainda não nasceu mulher pra me deixar igual um bobo apaixonado.]<br>[= E mulher pra me deixar igual um bobo apaixonado ainda não nasceu.] |
|         | Fornecimento de informação: declaração                                                                                                                                                         |

Quadro 59 - Análise de Modo - 3ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Por fim, a última estrofe da letra da música, retoma a demanda de um serviço. H5 já havia deixado claro para M5 os seus termos. Nessa última estrofe, H5 volta a ‘dizer’ a M5, de forma imperativa, as condições para que ela tenha o seu amor. Desta vez, são dois os serviços a ela demandados: ficar e não chorar, este último ‘suavizado’ por um ‘por favor!’ O Quadro 60 apresenta um resumo dessas informações.

|         |                                     |
|---------|-------------------------------------|
| L5:21-M | <b>Se você quiser o meu amor,</b>   |
|         | Demanda de bens-e-serviços: comando |
| L5:22-M | <b>Fique,</b>                       |
|         | Demanda de bens-e-serviços: comando |
| L5:23-M | <b>mas não chore, por favor!</b>    |
|         | Demanda de bens-e-serviços: comando |

Quadro 60 - Análise de Modo - 4ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Na letra de música em tela, ‘ouve-se’ apenas a ‘voz’ de H5; a presença de M5 está subentendida. Por se tratar de uma interação entre dois agentes, H5 e M5, ao “‘ultimato” dele – *Se você quiser, vai ser assim!* – espera-se que ela responda, o que faz, com seu choro. Como o “‘ultimato” é um comando, há, segundo o Sistema de Modo, duas respostas possíveis (HALLIDAY, 1994): uma, esperada, que seria o compromisso com a realização do serviço demandado, e outra, discricionária, que seria a recusa em realizá-lo.

O choro de M5 configurar-se-ia, então, em que tipo de resposta? Esperada, com o compromisso de mudança de atitude? O choro representaria, então, arrependimento – ou culpa, talvez – por cobrar de H5 o que não podia ou não devia lhe dar, pois fora avisada de que não teria exclusividade? Ou representaria o aceite em deixá-lo livre e o sofrimento por ‘ter que se contentar’ com a falta de exclusividade? Ou seria, ainda, o choro de M5 uma

resposta discricionária? Nesse caso configurar-se-ia em sofrimento por recusar as ‘novas’ condições requeridas por H5 e, assim, por fim à relação? Se assim o fosse, uma recusa não viria acompanhada de algo mais, ao invés de apenas um choro ‘calado’? Já não diz o ditado popular que quem cala, consente?

Mesmo sendo arriscado deduzir o tipo de resposta que o choro de M5 representa – uma vez que só se ‘ouve’ a ‘voz’ de H5, e, conseqüentemente, apenas a sua ‘versão da história’ – considerando tão somente o recorte apresentado na letra de *Se quiser, é assim*, o choro de M5 parece se configurar em uma resposta esperada, de aceite da situação de amar H5 deixando-o livre, uma vez que está desacompanhado de qualquer outra manifestação.

Note-se, ainda, que das vinte e três frases analisadas, dezessete, a maioria, são declarações em que são fornecidas informações, enquanto seis são comandos em que serviços são demandados. Esse dado poderia sugerir que o maior número de declarações tornaria o fornecimento de informações mais importante que a demanda de serviços em L5, contudo, a importância é exatamente inversa. Os comandos, em menor quantidade, são mais significativos que as declarações porque as informações nelas contidas vão especificar e justificar o ‘ultimato’ dado, com a comunicação das condutas que M5 deve modificar para a continuidade do relacionamento e com a especificação de características de H5 que justificariam o ‘ultimato’. As declarações, embora em número maior, são, portanto, coadjuvantes dos comandos. Diante disso, é possível afirmar que quem detém maior poder nessa relação é H5. A relação de poder entre ele e M5 é, portanto, não igualitária.

Passo ao exame da Transitividade em *Se quiser, é assim*.

### 3.5.2.2. Transitividade

A primeira estrofe de *Se quiser, é assim* (L5), o refrão, é composta por dois versos. No primeiro, há duas frases e nele são encontrados dois processos: III Se você **quiser**, II vai **ser** assim. III Na primeira parte, há o processo, *quiser*, mental, pois se refere ao querer. O Experienciador, aquele que quer, é *você* – no caso, M5 – e o Fenômeno, embora não explicitado no texto, é o *amor de H5*. Na segunda parte, há o processo *vai ser*, que indica que “algo é dito ser outra coisa” (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY E MATHIESSEN, 2004). No caso, o *amor de H5*, não explícito no texto, é dito ser *assim*. Esse processo dá uma identidade – *assim* – ao ‘amor de H5’ e, por isso, é um processo relacional intensivo identificador. O *amor de H5* é o participante Identificado, a Característica, que porta um valor, enquanto *assim* é o participante Identificador e o Valor. Além disso, nessa segunda parte do verso inclui-se a primeira, que é uma

Circunstância de Condição, pois o ‘*amor de H5 vai ser assim, se M5 o quiser*’, ou, em outras palavras, ‘no caso de M5 querer o *amor de H5*, ele será *assim*’.

O segundo verso da primeira estrofe também é composto de duas partes e nele há dois processos: III Me **ame**, II mas me **deixe** livre. III O primeiro processo, *ame*, é mental, pois se refere ao sentir. Aquele que sente o processo de amar, o Experienciador, omitido no texto, é *você* – no caso, M5 –, enquanto o Fenômeno, aquele que é amado, é H5, expresso no texto por *me*. Já o segundo processo, *deixe*, como se refere ao fazer, é material. Aquele que faz, omitido no texto, é *você* – no caso, M5. Esse ‘fazer’ de M5 tem um modo específico, não é apenas deixar, mas deixar *livre* H5. H5 é, portanto, a Meta, pois é a ele que se dirige o processo, representado no texto por *me*, enquanto *livre* é a Circunstância de Qualidade.

Foram encontrados nessa estrofe quatro processos: dois mentais, que representam metade dos processos, um relacional, e um processo material. A maioria de processos mentais se justifica por esta estrofe tratar do relacionamento amoroso de H5 e M5. Já o processo relacional se justifica por que identifica, especifica o que H5 quer para o relacionamento. O processo material, por sua vez, “materializa” a mudança de conduta necessária a M5 para que a relação continue. O Quadro 61 resume a análise dessa primeira estrofe.

|        |                                       |                              |                    |                        |                                           |                                                |                                   |
|--------|---------------------------------------|------------------------------|--------------------|------------------------|-------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------|
| L5:1-T | Se                                    | você                         | quiser             | [o meu amor],          | [o meu amor]                              | vai ser                                        | assim                             |
| (a)    |                                       | Participante: Experienciador | Processo: Mental   | Participante: Fenômeno |                                           |                                                |                                   |
| (b)    | Circunstância: Contingência: Condição |                              |                    |                        | Participante: Identificado Característica | Processo: Relacional: Intensivo: Identificador | Participante: Identificador Valor |
| L5:2-T | [Você]                                |                              |                    | Me                     |                                           | ame,                                           |                                   |
|        | Participante: Experienciador          |                              |                    | Participante: Fenômeno |                                           | Processo: Mental                               |                                   |
| L5:3-T | (mas) [você]                          |                              | me                 |                        | deixe                                     |                                                | livre                             |
|        | Participante: Ator                    |                              | Participante: Meta |                        | Processo: Material                        |                                                | Circunstância: Modo: Qualidade    |

Quadro 61 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe (Refrão)- *Se quiser, é assim*

Passando para a análise da segunda estrofe da letra de *Se quiser, é assim* (L5), vê-se que é composta por sete versos. O primeiro se divide em duas partes e nele são encontrados dois processos: III Quem **disse** que II eu **preciso** de um amor assim? III Na primeira parte, o processo *disse* é verbal, pois se refere ao dizer. Aquele que diz, o Dizente, é *quem*, que se refere a uma pessoa cuja identidade, em L5, não é sabida. O que se diz, a Verbiagem, é *eu preciso de um amor assim*, que ao mesmo tempo que integra a primeira parte do verso, constitui ela mesma a segunda. O processo *preciso* é comportamental, pois seria um processo fisiológico em que se manifesta um estado de consciência (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN

2004): a (não) necessidade de um determinado tipo de amor, aquele oferecido por M5. O Comportante, aquele que se comporta, é H5, representado no texto por *eu*, que precisa de *um amor*, que é o *Behaviour*, o participante que estende o processo. Esse amor, contudo, não é um amor qualquer, mas um amor de uma determinada qualidade, isto é, *assim*, que se constitui na Circunstância de Modo do processo.

O segundo verso da segunda estrofe também está dividido em duas partes e apresenta dois processos: III Que **pega** no meu pé, II que **quer mandar** em mim III. Na primeira parte, o processo *pega* é material, pois é um processo de ‘fazer’. O Ator, não explícito no texto, é *um amor*, que pega no *meu pé*, no caso, o pé de H5. A segunda parte desse verso, diferentemente do verso anterior, não integra a primeira. Aqui, o processo *quer mandar* é mental, pois se refere ao querer. O Experienciador que quer mandar, novamente não explícito no texto, é *um amor*, enquanto aquele em quem se quer mandar é H5, representado no texto por *mim*.

No terceiro verso da segunda estrofe de *Se quiser, é assim* (L5), há um processo: III Que **quer prender** as rédeas do meu coração III Há aqui, novamente, um processo comportamental, em que o Comportante, omitido no texto, é *um amor*, enquanto o participante que estende o processo, o *Behaviour* é *as rédeas do meu coração*, no caso, do coração de H5.

O quarto verso está dividido em duas partes e há nele dois processos: III Que **corta** minhas asas II se eu **quiser voar** III. Na primeira parte, o processo *corta* é aparentemente um processo material, pois ao se perguntar “O que faz X?”, a resposta é “X corta (as asas)”. Contudo, como visto quando da análise lexical, “cortar as asas” aqui é uma atitude de controle e revelaria uma necessidade (de controle) em relação ao outro. Seria, então, como necessidade, uma forma de comportamento psicológico tipicamente humana, o que encaixaria esse processo na categoria dos comportamentais. Sendo o processo *corta* comportamental, o Comportante é *um amor* e o *Behaviour*, *minhas as asas* – são elas que seriam cortadas –, no contexto de L5, as asas de H5. Esse “corte de asas”, porém, tem uma condição, *se eu quiser voar*, que constitui a circunstância de contingência do processo, mas também a segunda parte do verso. Nessa segunda parte, o processo *quiser voar* também é comportamental, e o Comportante é *eu*, que representa H5.

O quinto verso da segunda estrofe de L5 também está dividido em duas partes e nele são encontrados dois processos: III Que eu não **tenho** tempo nem de II me **explicar** III. Na primeira parte do verso, o processo *tenho* caracteriza algo, por isso é relacional. Essa caracterização se dá através da indicação de posse – ter algo –, por isso possessivo. Aquele que (não) tem é *eu* – no contexto da letra de música de *Se quiser, é assim*, H5 – o Portador Possuidor de *tempo*, que é o Atributo Possuído. H5, então, não tem tempo, e essa “falta de tempo” se daria em uma

determinada circunstância. Onde H5 não tem tempo? Nessa relação, nesse amor, representado pela expressão, omitida no texto, *um amor*. Nesse amor, H5 não teria tempo de quê? Ou, para quê? Ele não tem tempo de/para se explicar. Então, *me explicar* constitui uma circunstância de causa: o propósito de H5 (não) ter tempo é para se explicar. A segunda parte do verso se constitui justamente por essa circunstância. Nessa segunda parte, o processo é *explicar*, que significa “justificar, desculpar, dar razão de seus atos ou de suas palavras” (HOUAISS, 2010). Para se explicar, H5 precisa “falar”. Nesse sentido, o processo em questão é verbal. H5 é quem se explica, portanto o Dizente, e o conteúdo do que diz, são seus atos ou palavras, representado no texto (L5) por *me*, e que é a Verbiagem.

O sexto verso também é composto de duas partes e nele são encontrados dois processos: III Que **morre** de ciúmes II se eu **quiser sair** III. Na primeira parte, o processo *morre* é comportamental, pois indica um processo fisiológico, e o Comportante, omitido no texto (L5), é *um amor*. A locução prepositiva *de ciúme* indica que morrer não está sendo utilizado em seu sentido literal – o comportamento seria, então, não mais fisiológico, mas psicológico –, e, ao mesmo tempo, o Meio de morrer, caracterizando uma Circunstância de Modo. Há uma condição, porém, para essa “morte por ciúme” acontecer: *se eu* – no caso, H5 – *quiser sair*. *Se eu quiser sair*, é assim Circunstância de Contingência da primeira parte do verso, mas também a própria segunda parte. Nessa segunda parte, o processo *quiser sair* é comportamental, próximo da linha-limite com os processos mentais, pois é um processo de consciência (*querer*) representado por um comportamento (*sair*) (HALLIDAY, 1994). O Comportante é *eu*, no caso, H5.

No sétimo e último verso desta primeira estrofe há um processo: III Que **quer adivinhar** até meus pensamentos III O processo *quer adivinhar*, por se tratar de ‘querer’, é um processo mental, cujo Experienciador é *um amor*, e o Fenômeno é *meus pensamentos*.

Na segunda estrofe, há um total de doze processos. Destes, metade são comportamentais. Há ainda processos mentais e verbais, dois de cada, e materiais e relacionais, um de cada. Não há processos existenciais.

Foi visto que nessa estrofe H5 questiona o tipo de amor que está recebendo de M5 e o especifica. Essa especificação “traduz” condutas de M5 de controle ou tentativa de controle da liberdade de H5. A constatação dessas condutas no campo lexical é corroborada no campo léxico-gramatical da linguagem. Sendo os processos comportamentais aqueles que se referem ao comportamento fisiológico e psicológico tipicamente humano e que expressam em ações processos de consciência (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY E MATHIESSEN, 2004), não é



à toa que nesta estrofe a maioria dos processos é comportamental: são a “tradução” gramatical das condutas de M5. O Quadro 62 apresenta um resumo da análise desses versos.

|                |                              |                          |                                                       |                           |                                 |                                |                          |
|----------------|------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------|---------------------------------|--------------------------------|--------------------------|
| L5:4-T<br>(a)  | Quem                         | disse (que)              | eu                                                    | preciso (de)              | um amor                         | assim?                         |                          |
|                | Participante: Dizente        | Processo: Verbal         | Participante: Comportante<br>Processo: Comportamental |                           | Participante: Behaviour         | Circunstância: Modo: Qualidade |                          |
| L5:5-T         | [Um amor] (Que)              |                          | pega (no [=em o])                                     |                           | meu pé,                         |                                |                          |
|                | Participante: Ator           |                          | Processo: Material                                    |                           | Participante: Extensão          |                                |                          |
| L5:6-T         | [Um amor] (Que)              |                          |                                                       | quer mandar (em)          | mim,                            |                                |                          |
|                | Participante: Experienciador |                          |                                                       | Processo: Mental          | Participante: Fenômeno          |                                |                          |
| L5:7-T         | [Um amor] (Que)              |                          | quer prender                                          |                           | as rédeas do meu coração,       |                                |                          |
|                | Participante: Comportante    |                          | Processo: Comportamental                              |                           | Participante: Behaviour         |                                |                          |
| L5:8-T<br>(a)  | [Um amor] (Que)              | corta                    | [as] minhas asas                                      | se                        | eu                              | quiser voar,                   |                          |
|                | Participante: Comportante    | Processo: Comportamental | Participante: Behaviour                               |                           | Participante: Comportante       | Processo: Comportamental       |                          |
| L5:9-T<br>(a)  | [Um amor] [em] (Que)         | eu                       | (não) tenho                                           | tempo (nem) (de) (=para)  | [Eu]                            | me                             | explicar,                |
|                |                              |                          |                                                       |                           | Participante: Dizente           | Participante: Verbiagem        | Processo: Verbal         |
|                |                              |                          |                                                       |                           | Circunstância: Causa: Propósito |                                |                          |
| L5:10-T<br>(a) | [Um amor] (Que)              |                          | morre                                                 | de ciúmes                 | se                              | eu                             | quiser sair,             |
|                | Participante: Comportante    |                          | Processo: Comportamental                              | Circunstância: Modo: Meio |                                 | Participante: Comportante      | Processo: Comportamental |
| L5:11-T        | [Um amor] (Que)              |                          |                                                       | quer adivinhar            |                                 | (até) meus pensamentos.        |                          |
|                | Participante: Experienciador |                          |                                                       | Processo: Mental          |                                 | Participante: Fenômeno         |                          |

Quadro 62 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Seguindo a análise da letra de música de *Se quiser, é assim*, vê-se que a terceira estrofe é composta por sete versos. O primeiro verso da terceira estrofe é igual ao primeiro verso da segunda estrofe (L5:4-T): III Quem **disse** que II eu **preciso** de um amor assim? III Como visto, divide-se em duas partes e possui dois processos: *disse*, verbal, e *preciso*, comportamental.

O segundo verso da terceira estrofe também é dividido em duas partes e apresenta dois processos: III Eu **sou** um bicho solto, II **sou** um furacão. III Em ambos os casos os processos são relacionais, pois são processos de ‘ser’ em que algo é dito ser outra coisa (HALLIDAY, 1994, HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004). São também intensivos atributivos, pois qualidades são atribuídas a uma entidade. Essa entidade, o Portador, em ambos os casos é H5, representado no texto por *eu*, explícito apenas na primeira parte do verso. O Atributo, na primeira parte do verso, é *um bicho solto*, e, na segunda *um furacão*.

O terceiro verso contém apenas um processo: III Bem longe dos seus olhos, **sou** gavião. III Como no segundo verso, ele é também relacional intensivo atributivo. O Portador é H5, representado de forma oculta no texto por *eu*, e o Atributo é *um gavião*. Complementando o processo, há ainda duas circunstâncias. A primeira, *bem longe (de)*, é uma Circunstância de Extensão de Distância Espacial. Já a segunda, *os seus olhos* – os olhos de M5 –, é uma Circunstância de Localização Espacial. É nessas circunstâncias que a H5 é imputado o atributo de (ser) um gavião.

O quarto e quinto versos, juntos, possuem quatro partes e neles são encontrados quatro processos: III Eu **disse** pra você II quando me **conheceu** II Eu não **sou** de ninguém II e nunca **serei** seu. III Na primeira parte, o processo, *disse*, é verbal; o Dizente é H5, representado em L5 por *eu*, e o Receptor é M5, representado no texto de forma oculta por *você*, a quem é dito *eu não sou de ninguém e nunca serei seu*, que é a Verbiagem. Esta, tanto está incorporada na primeira parte dos versos, como abrange a terceira e quarta partes deles. Em ambas as partes, os processos, *sou* e *serei*, respectivamente, são relacionais, pois indicam uma conexão entre duas entidades. ‘Ser’, em ambos os processos, significa ‘pertencer’ (a alguém), que denota posse, por isso são também possessivos. Além disso, como classificam as entidades envolvidas nos processos, são do tipo atributivo.

Na terceira parte – *eu não sou de ninguém* –, as entidades envolvidas no processo são H5, representado no texto por *eu*, e *ninguém*, ambos pertencentes à classe das ‘pessoas’ – *eu* seria ‘alguém’, em oposição à ‘ninguém’. Já na quarta parte – *[eu] nunca serei seu* – as entidades são H5, novamente representado por *eu*, e M5, representada por *seu*, que significa ‘de você’, também pertencentes a classe das ‘pessoas’, mas divididos nas sub-classes de ‘homens’ e ‘mulheres’. Ainda, em ambos os casos, H5, representado por *eu*, é o Portador, e *ninguém* e M5, representada por *seu*, respectivamente, os Atributos. O que foi dito por H5 a M5 – *eu não sou de ninguém e nunca serei seu* –, aconteceu num dado momento, que constitui a segunda parte dos versos: *quando me conheceu* – no caso, quando ela o conheceu. Esse ‘momento’ é uma Circunstância de Localização Temporal, que complementa a primeira parte dos versos – *eu disse pra você* – e possui um processo, *conheceu*. Aqui, o processo *conheceu* está significando ‘encontrar pela primeira vez’ ou ‘ser apresentado a’. Contudo, quando H5 ‘diz’ que não é de ninguém, e que nunca será de M5, percebe-se que esse ato de conhecer indica um envolvimento maior que uma simples apresentação; indica algum grau de envolvimento amoroso. Ele é “em parte, *ação*, em parte *sentir*” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 66). É, portanto, um processo comportamental. O Comportante é M5, representado de forma oculta em L5 por *você*, e o *Behaviour*, H5, representado por *me*.

O sexto verso da terceira estrofe de *Se quiser, é assim* está dividido em duas partes e possui dois processos: III Ainda não **nasceu** mulher pra II me **amarrar** III O primeiro processo, *nasceu*, embora pareça ser comportamental – nascer configurar-se-ia em um comportamento fisiológico – é, na verdade, um processo existencial, porque significa, nesse verso, ‘existir’. Parafraseando o verso, pode-se dizer “ainda não existe mulher para me amarrar”, ou, “ainda não há mulher para me amarrar”. O participante Existente é *mulher pra me amar*. Há duas Circunstâncias que complementam o processo. Uma, *ainda não*, é Circunstância de Localização Temporal, significando ‘até o presente momento’. A outra, *pra me amarrar*, é uma Circunstância de Propósito. Esta, por sua vez, engloba, a segunda parte do verso, *me amarrar*, e contém o processo *amarrar*. Como esse processo pode significar além de “interessar-se afetivamente por alguém” e “casar-se”, também “conquistar” (HOUAISS, 2010), ele indica sentimento e ação, é, portanto, comportamental. O Comportante é H5, representado em L5 por *me*.

O sétimo e último verso dessa estrofe também está dividido em duas partes, estando a primeira oculta no texto, e possui dois processos III E [ainda não **nasceu** mulher para] II me **deixar** igual um bobo apaixonado. III Na primeira parte do verso há o processo *nasceu* que, como no verso anterior, é existencial. O Existente é [*mulher para*] *me deixar igual [a] um bobo apaixonado*, e acompanham o processo duas Circunstâncias. Uma, [*ainda não*], de Localização Temporal, e outra, [*para*] *me deixar igual [a] um bobo apaixonado*, de Propósito. Esta, incorpora a segunda parte do verso, *me deixar igual [a] um bobo apaixonado*. Nessa segunda parte, há o processo *deixar*, que é material, relativo ao ‘fazer’ e ‘acontecer’, e que, nesse verso, transforma H5, representado em L5 por *me*, que é o Ator, de um homem “normal” em um homem “bobo apaixonado”. Complementando o processo, *igual [a] um bobo apaixonado*, é Circunstância de Comparação.

Na terceira estrofe de *Se quiser, é assim*, há treze versos; desses, cinco, a maioria, são relacionais. Há, ainda, três processos comportamentais; existenciais e verbais, dois de cada, e um material. Não há processos mentais.

Se na segunda estrofe H5 comunica a M5 o tipo de relacionamento de que não precisa, nessa terceira, ele passa a especificar características de si mesmo e situações que “justificariam” o ‘ultimato’ apresentado na primeira estrofe. Os processos relacionais, como visto, servem para caracterizar, classificar entidades. Ao imputar a si mesmo – “eu sou” – os atributos de *um bicho solto*, *um furacão* e *um gavião*, H5 está atribuindo a si as qualidades de força e dificuldade de controle que os animais e o evento da natureza representam. Ao mesmo tempo, e por conta dessa força e dificuldade de controle, ele atribui a si mesmo a

característica de não ser de ninguém – no recorte, inclusive temporal, apresentado no texto (L5) –, justificando, assim, maioria de processos relacionais nessa estrofe. O Quadro 63 apresenta o resumo da análise dos versos da terceira estrofe.

|                |                                             |                       |                                                                    |                                                                    |                                             |                                   |
|----------------|---------------------------------------------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------|
| L5:12-T<br>(a) | <b>Quem</b>                                 | <b>disse (que)</b>    | <b>eu</b>                                                          | <b>preciso (de)</b>                                                | <b>um amor</b>                              | <b>assim?</b>                     |
| (b)            | Participante: Dizente                       | Processo: Verbal      | Participante: Comportante                                          | Processo: Comportamental                                           | Participante: Behaviour                     | Circunstância: Modo: Qualidade    |
|                | Participante: Verbiagem                     |                       |                                                                    |                                                                    |                                             |                                   |
| L5:13-T        | <b>Eu</b>                                   |                       | <b>sou</b>                                                         |                                                                    | <b>um bicho solto,</b>                      |                                   |
|                | Participante: Portador                      |                       | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo                        |                                                                    | Participante: Atributo                      |                                   |
| L5:14-T        | <b>[eu]</b>                                 |                       | <b>sou</b>                                                         |                                                                    | <b>um furacão.</b>                          |                                   |
|                | Participante: Portador                      |                       | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo                        |                                                                    | Participante: Atributo                      |                                   |
| L5:15-T        | <b>Bem longe dos [=de +]</b>                |                       | <b>[+ os] seus olhos,</b>                                          | <b>[eu]</b>                                                        | <b>sou</b>                                  | <b>um gavião.</b>                 |
|                | Circunstância: Extensão: Distância Espacial |                       | Circunstância: Localização: Espacial                               | Participante: Portador:                                            | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo:           |
| L5:16-T<br>(a) | <b>Eu</b>                                   | <b>disse (pra)</b>    | <b>você</b>                                                        | <b>quando</b>                                                      | <b>[você]</b>                               | <b>me</b>                         |
| (b)            | Participante: Dizente                       | Processo: Verbal      | Participante: Receptor                                             | Circunstância: Localização: Temporal                               |                                             |                                   |
|                |                                             |                       |                                                                    | Participante: Comportante                                          | Participante: Behaviour                     | Processo: Comportamental          |
| (c)            | <b>Eu</b>                                   |                       | <b>(não) sou (de)</b>                                              |                                                                    |                                             | <b>ninguém</b>                    |
| (d)            | Participante: Portador: Possuído            |                       | Processo: Relacional: Possessivo: Atributivo (Posse como Processo) |                                                                    |                                             | Participante: Atributo: Possuidor |
|                | Verbiagem de (b)                            |                       |                                                                    |                                                                    |                                             |                                   |
|                | <b>(e) [eu]</b>                             |                       | <b>nunca</b>                                                       | <b>serei</b>                                                       |                                             | <b>seu [=de você]</b>             |
|                | Participante: Portador: Possuído            |                       | Circunstância: Localização: Temporal                               | Processo: Relacional: Possessivo: Atributivo (Posse como Processo) |                                             | Participante: Atributo: Possuidor |
|                | (continuação) Verbiagem de (b)              |                       |                                                                    |                                                                    |                                             |                                   |
| L5:17-T<br>(a) | <b>Ainda não</b>                            | <b>nasceu</b>         | <b>mulher</b>                                                      | <b>pra [=para]</b>                                                 | <b>me</b>                                   | <b>amarrar</b>                    |
| (b)            | Circunstância: Localização: Temporal        | Processo: Existencial | Participante: Existente                                            |                                                                    | Participante: Comportante                   | Processo: Comportamental          |
|                | Circunstância: Causa: Propósito             |                       |                                                                    |                                                                    |                                             |                                   |
| L5:18-T<br>(a) | <b>(E) [ainda não]</b>                      | <b>[nasceu]</b>       | <b>[mulher]</b>                                                    | <b>[para]</b>                                                      | <b>me</b>                                   | <b>deixar</b>                     |
| (b)            |                                             |                       |                                                                    |                                                                    | Participante: Ator                          | Processo: Material                |
|                | Circunstância: Localização: Temporal        | Processo: Existencial | Participante: Existente                                            | Circunstância: Causa: Razão                                        |                                             |                                   |
|                |                                             |                       |                                                                    |                                                                    |                                             | Circunstância: Modo: Comparação   |

Quadro 63 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Na quarta estrofe de *Se quiser, é assim*, há dois versos, que, juntos, possuem três partes e três processos: III Se você **quiser** o meu amor, II **Fique**, II mas não **chore**, por favor! III. O primeiro processo, *quiser*, é mental, pois se refere a ‘querer’. O Experienciador é M5, representado no texto por *você*, e o Fenômeno é *o meu amor*, no caso, o amor de H5. Na segunda parte dos

versos há um processo comportamental, *fique*. Nesse verso, ficar significa permanecer em um lugar (ação) – onde H5 e M5 estão discutindo, por exemplo, mas também, e principalmente, com alguém (sentir). Aquele que se comporta, o Comportante, é M5, representada no texto por *você*. Logo, é M5 que fica, que permanece com H5, que permanece na relação amorosa com ele. Esse permanecer, contudo, tem uma Circunstância de Condição, que é se ela, M5, quiser, representada no texto por *se você quiser o meu amor*, que engloba a primeira parte dos versos, já analisada. A terceira parte desses versos, por fim, contém um processo, *chore*, que é comportamental, pois se refere a um comportamento fisiológico (verter lágrimas) e psicológico (emocionar-se positiva ou negativamente a ponto de verter lágrimas) tipicamente humano, cujo Comportante é M5, representado no texto por *você*.

Essa quarta estrofe vem após a repetição do refrão, primeira estrofe, retomando e complementando o “ultimato” que H5 dá a M5. Nela, H5 ‘diz’ a M5 que atitudes tomar: permanecer na relação e não chorar, o que justifica a presença, em maioria, dos processos comportamentais, pois essas atitudes também estão ligadas ao sentir. Esse ‘sentir’, é complementado por um ‘querer’, ou não, continuar na relação, continuar a ter o amor de H5 nas condições que ele coloca, o que justifica a presença de um processo mental. Observe-se essas informações no Quadro 64, abaixo.

|                |                                       |             |               |                                  |                              |                             |
|----------------|---------------------------------------|-------------|---------------|----------------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| L5: 19-<br>(a) | Se                                    | <b>você</b> | <b>quiser</b> | <b>o meu amor,</b>               | <b>[Você]</b>                | <b>Fique,</b>               |
| (b)            | Circunstância: Contingência: Condição |             |               |                                  | Participante:<br>Comportante | Processo:<br>Comportamental |
| L5:20-<br>T    | <b>(mas) [você]</b>                   |             |               | <b>(não) chore, (por favor!)</b> |                              |                             |
|                | Participante: Comportante             |             |               | Processo: Comportamental         |                              |                             |

Quadro 64 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe - *Se quiser, é assim*

Na letra de música analisada (L5), há um total de trinta e dois processos. Desses, onze, a maioria, 34,4 %, são comportamentais, seguidos de sete relacionais, 21,9 %, e cinco mentais, 15,6 %. A presença de uma maioria de processos comportamentais reflete a ideia principal da letra de *Se quiser, é assim*: a mudança de atitude por parte de M5 para que o relacionamento com H5 continue. Em segundo lugar, aparecem os processos relacionais, utilizados nesse texto em sua maioria para conferir atributos a H5, que justificariam, como visto, o “ultimato” que ele dá a M5. Em terceiro lugar, estão os processos mentais, que se referem nesse texto ao sentir, pois em L5 se aborda o amor, e ao querer, uma vez que existe a possibilidade de M5 não aceitar permanecer no relacionamento sob as (novas?) condições de H5. A Figura 11 apresenta os processos e seus respectivos percentuais no texto analisado.

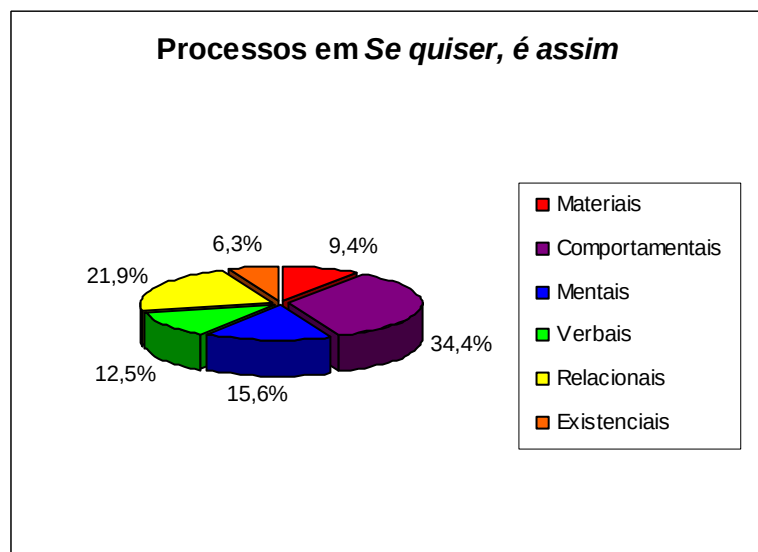


Figura 11 – Análise de Transitividade – Processos em *Se quiser, é assim*  
 Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

Após a apresentação das três etapas de análise da letra de música – Contexto de Situação, Análise Lexical e Análise Gramatical – passo à interpretação das representações masculina e feminina no texto.

### 3.5.3. Representações

Da análise do contexto de situação, verificou-se, dentre tantos outros aspectos, que em *Se quiser, é assim* M5 parece ter um envolvimento emocional e um comprometimento com a relação maiores que H5.

No campo lexical, identificou-se que H5 está representado como homem conquistador e forte, que detém o poder de conquistar mulheres, enquanto M5 é representada como controladora, pois tenta controlar o lado conquistador de H5, e frágil, pois responde ao “ultimato” que lhe é dado com choro. Assim, embora as relações amorosas entre homens e mulheres não sejam hierárquicas, e portanto, haveria igualdade de poder entre eles, entre H5 e M5 essa igualdade não existe.

Na análise do Modo, averiguou-se que, embora os comandos estejam em menor quantidade que as declarações, eles são mais significativos porque as informações nelas contidas especificam e justificam o “ultimato” dado através deles.

Por fim, na análise da Transitividade, verificou-se que a maioria de processos comportamentais reflete a mudança de atitude por parte de M5 necessária para que o relacionamento com H5 continue. Além disso, que os processos relacionais são utilizados

para conferir atributos a H5, que justificariam o “ultimato” que é dado a M5, e que os processos mentais refletem a possibilidade de M5 não aceitar permanecer no relacionamento sob as condições de H5.

Nessa relação amorosa, referida no texto apenas por “meu amor” e cuja natureza não se sabe – Seria um namoro? Seria um ‘caso’? Seria um casamento de ‘papel passado’? –, é H5 quem está menos envolvido amorosamente e menos comprometido com a relação. É ele quem ‘diz’ a M5 o tipo de conduta que deve adotar se *ela* quiser continuar o relacionamento, quem tem força, que não é facilmente controlável e que afirma que não é de ninguém, que não será dela e que não há mulher que o tenha deixado como um “bobo apaixonado”. Ainda, é ele quem diz para ela ficar – quer com ele, quer no lugar onde discutem –, sem chorar. Ela, por sua vez, apenas escuta calada e chora.

Diante desses dados, percebe-se que H5 é a parte forte nessa relação, e que M5, por consequência, é a parte fraca. É ele quem ‘manda’, e é ela quem ‘obedece’. É ele quem sai para viver aventuras amorosas – *bem longe dos seus olhos, sou um gavião* – e é ela quem ‘fica’. Assim, no recorte discursivo apresentado em L5 – lembre-se: a única ‘voz’ ouvida em M5 é a de H5 – M5 é representada, além de frágil e controladora, como averiguado quando da análise lexical, também como 1) uma mulher submissa, que aquiesce às condições de H5, quer por amor, por resignação ou por ambos, corroborando representações identificadas por Beltrão Hr (1993), Ferreira (2005) e Ribeiro (2007) e 2) uma mulher que espera o homem, depois de viver suas aventuras amorosas, voltar quer para ela, quer para a casa, corroborando representações identificadas por Santos (2001).

Concluída a análise de *Se quiser, é assim*, passo ao exame da sexta e última letra de música objeto de estudo desta pesquisa.

### 3.6. *Que foi que eu fiz pra você mandar os "homi" aqui vir me prender?*

A sexta letra de música a ser analisada é *Pensão alimentícia*. Também de Gilton Andrade e Ivo Lima, desta vez em parceria com Beto Caju, foi gravada por Calcinha Preta em 2007 no CD intitulado “Como vou deixar você - Volume 16” e também figura no ranking de abril de 2007 das músicas mais tocadas nas rádios AM e FM do Nordeste do Brasil do ECAD na 14ª. posição, que transcrevo a seguir.

***Pensão alimentícia***

***Que foi que eu fiz pra você  
Mandar os "homi" aqui vir me prender?***

*Tudo era tão lindo, um conto de fadas  
Tão maravilhoso, a gente se amava  
Foi nessa brincadeira que aconteceu,  
Nasceu um lindo filho que é seu e meu.*

*No final de semana a gente ia à praia  
Saía pro forró, caía na gandaia  
Um amor assim eu só vi na TV,  
Mas já que a gente terminou não tem mais nada a ver.*

*Sou cachaceiro.  
Sou cabra raparigueiro.  
Mas não sou um vagabundo,  
Eu sou do mundo.*

*Sou de “responso”.  
Eu sou mais um brasileiro  
Com pensão para pagar.  
E vou pagar.*

*Mas não é justo que pensão alimentícia  
Vire caso de polícia.  
Isso complica.  
Tá atrasada, mas você não precisava me denunciar.*

***Que foi que eu fiz pra você  
Mandar os "homi" aqui vir me prender?***

Na letra de *Pensão alimentícia*, aqui denominada de Letra de Música 6 (L6), há dois agentes envolvidos na interação. O primeiro deles pertence ao gênero masculino e é assim marcado linguisticamente, como se perceber através de vocábulos como “cabra” e “brasileiro”. O segundo agente da interação é do gênero feminino. Apesar de não marcado linguisticamente, é o que se pode deduzir através do verso: “Nasceu um lindo filho que é seu e meu”. Houve a concepção de um filho pelo casal. Esses dois agentes de interação são denominados de H6 (Homem 6), masculino, e M6 (Mulher 6), feminino.



### 3.6.1. Contexto de Situação

Em *Pensão alimentícia*, dos dois agentes da interação, M6 e H6, apenas este “fala”, o que faz em resposta a uma ação ocorrida antes do recorte temporal constante da letra de música. Essa ação anterior é a determinação de pagamento de pensão alimentícia para o filho do casal, que culmina na prisão de H6 por inadimplência. L6 trata, então, da reação de H6 a tal determinação.

A reação de H6 é expressa através de uma linguagem do dia a dia, em que o conhecimento assumido é o conhecimento comum, haja vista a presença de vocábulos como “cachaceiro” e “gandaia”. Mesmo com a presença da expressão “pensão alimentícia”, pertencente à esfera lexical jurídica, a letra de música não possui características de linguagem técnica, uma vez que a expressão é um fato isolado no contexto de L2, e é conhecida dos agentes da interação. Ademais, o vocábulo “denunciar” – que poderia ser arguido como pertencente ao mesmo campo lexical – é aqui utilizado de forma diferente da acepção jurídica.

Saindo da variável campo e passando à análise da variável modo, a situação descrita em L6, isto é, a reação de H6 à prisão, permite *feedback* imediato. H6 pergunta a M6 o que ele fez para ser preso. Eles podem estar em uma interação face a face, caso ela esteja presente no momento da efetuação da prisão, ou podem estar em uma conversa telefônica, efetuada por ele com a chegada dos oficiais, e em uma espécie de tentativa de “tomar satisfações”. Além disso, a linguagem em L6 está sendo utilizada como ação, acompanhando o processo social de efetuação de prisão de um indivíduo, e caracterizando-se como linguagem falada, pois está organizada em forma de revezamento – não se ouve M6 no recorte temporal de L6, mas ela é questionada por H6 e presume-se que, por isso, ela se manifestará, em um espaço temporal além do compreendido pela letra de música –, utiliza-se vocabulário do dia a dia – como “brincadeira” e “vagabundo” –, e há o uso de variante não padrão, com “os ‘homi’”, ao invés de “os homens”, por exemplo, o que indica que L6 foi escrita para ser produzido oralmente.

Por fim, na variável relações, no que se refere ao aspecto de poder entre H6 e M6, por se tratar de uma relação não hierárquica – a relação não é de chefe e subordinado, ou pai e filho, mas de homem e mulher que têm um filho em comum – ela seria, em princípio, igualitária. Quanto ao contato, creio que estaria em uma posição intermediária: não seria frequente, porque não têm mais um relacionamento amoroso, nem ocasional, porque têm um filho em comum, e manteriam o contato necessário para tratar de assuntos do filho. Por fim, o comprometimento de H6 com a relação, de ser pai do filho de M6, parece ser menor que o de M6, pois deixou atrasar a pensão para o filho de ambos. Aqui, a linguagem utilizada é

informal, pois há formas abreviadas – “*tá* atrasada” ao invés de “*está* atrasada” – e gírias, como “de ‘*respon*sa’”, ao invés de “*responsá*vel”. O Quadro 65 traz um resumo dessas informações.

| <i>Pensão alimentícia</i> (L6) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Campo                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• reação de homem à determinação judicial de sua prisão por inadimplência de pensão alimentícia para filho</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Modo                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>• texto escrito para ser produzido oralmente</li> <li>• organização em forma de revezamento</li> <li>• utilização de vocabulário do dia a dia</li> <li>• utilização de variante não padrão</li> <li>• interação face a face ou por via telefônica</li> <li>• <i>feedback</i> imediato</li> <li>• linguagem utilizada como acompanhamento de um processo social</li> </ul> |
| Relações                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• relação de poder não igualitária</li> <li>• contato de média frequência</li> <li>• envolvimento afetivo de M6 mais alto</li> <li>• utilização de linguagem informal</li> </ul>                                                                                                                                                                                          |

Quadro 65 - Características das Variáveis do Registro em *Pensão alimentícia*

Passo à análise léxico-gramatical da letra de música sob exame.

### 3.6.2. Análise Léxico-Gramatical

A letra de música ora em análise é intitulada *Pensão alimentícia*, termo técnico da área legal, e prevista no ordenamento jurídico brasileiro. O termo significa “prestação de alimentos para a manutenção de descendente (...) assegurando-lhe meio de subsistência, por não poder produzir recursos materiais com o próprio esforço” (DINIZ, 1998), aí incluindo-se “despesas com alimentação, habitação, vestuário, tratamento médico, diversões e, se a pessoa alimentada for menor de idade, ainda verbas para sua instrução e educação (DINIZ, 1998).

O artigo 733 do Código de Processo Civil Brasileiro – CPC (2010) prevê a execução de pensão alimentícia nos seguintes termos: o juiz manda citar o devedor para que, em três dias, efetue o pagamento, prove que o fez ou justifique a impossibilidade de fazê-lo; caso o devedor não pague ou não justifique a inadimplência, o juiz decretará a sua prisão, por um prazo de um a três meses – que, contudo, não elimina o pagamento das prestações atrasadas, nem das vindouras. Aquele que provoca o poder judiciário para que as prestações em atraso

sejam pagas, é o credor (CPC, 2010, art. 735). No caso descrito em L6, o devedor da pensão é H6 e o credor é o filho do casal, representado por M6.

A primeira estrofe da letra de música, que constitui o seu refrão, é composto pela pergunta que H6 faz a M6: “*Que foi que eu fiz pra você mandar os "homi" aqui vir me prender?*”. H6 parece demonstrar indignação com a atitude de M6 de mandá-lo prender: primeiro, como se tivesse sido surpreendido com a determinação de sua prisão; segundo, como se não houvesse feito nada que ensejasse a determinação judicial.

Sabe-se, contudo, que M6 não tem o poder de mandar prender H6, mas o direito de provocar a autoridade judicial para que a pensão alimentícia devida a seu filho seja paga. Ainda, que H6 não teria sido pego de surpresa, pois antes da efetuação da prisão por inadimplência, a legislação determina que haja um prazo de três dias para o pagamento das prestações atrasadas, ou a justificativa para o não pagamento das mesmas. Por fim, a prisão só foi decretada – frise-se, por um juiz – por que H6 não cumpriu a determinação judicial: não pagou as prestações atrasadas ou não justificou a inadimplência.

Na segunda e terceira estrofes, H6 rememora a época em ele e M6 tinham um relacionamento amoroso. Ele recorda as atividades que realizavam juntos, quais sejam, ir à praia, frequentar festas em que se tocava e dançava forró, e partilharem de uma “vida de farrista, dissoluta” (HOUAISS, 2010), caindo na gandaia. Ele relembra também a relação em si, para tanto utilizando expressões positivas: “tudo lindo”, “um conto de fadas”, “maravilhoso”, “a gente se amava”, “amor assim só na TV”. No fim da terceira estrofe indica o fim do relacionamento, como algo por ele aceito, sem aparentar sofrimento: *mas já que a gente terminou não tem mais nada a ver*.

Na quarta e quinta estrofes H6 “fala” de si, de seus hábitos e responsabilidades. Ele se diz *cachaceiro*, isto é, alguém que “costuma beber cachaça ou outra bebida alcoólica em grandes quantidades ou imoderadamente; bebedor, bêbado” (HOUAISS, 2010). Ele se diz também *raparigueiro*, regionalismo do Nordeste do Brasil, usado para se referir a alguém “que está sempre às voltas com ou em busca de mulheres; mulherengo” (Idem, ibidem). H6 se diz ainda “do mundo”, isto é, “mundano” que é aquele “cuja satisfação concerne aos bens e prazeres deste mundo” (Idem, ibidem). Além de tudo isso – ou apesar de tudo isso – ele diz que “não é um vagabundo”, mas que é “de responsa”, responsável, e que pagará a pensão.

Na sexta e última estrofe, H6 volta a manifestar seu sentimento de indignação, na primeira estrofe, apenas insinuado, agora, explicitado, pois afirma não ser *justo que pensão alimentícia vire caso de polícia*. Apesar de a pensão estar atrasada, não havia necessidade de M6 o denunciar.

Nessa letra de música, diferentemente das demais, não há exatamente um eixo temático. Aqui, fala-se de amor, de uma relação amorosa passada, e das características de um indivíduo (H6). Esses tópicos, contudo, não se encaixam para formar eixo(s) temático(s), e sim para transmitir uma idéia: a indignação de H6 por sua prisão, no início insinuada, no final explicitada, e nesse espaço construída para ser confirmada.

Na letra de música *Pensão alimentícia* há vinte e dois versos, divididos em seis estrofes: a primeira, que é o refrão, seguida de cinco estrofes, todas compostas por quatro versos.

Passo ao exame do Modo em *Penão alimentícia*.

### 3.6.2.1. Modo

A primeira estrofe de *Pensão alimentícia* apresenta o refrão, composto por dois versos que, juntos, compõem a indagação de H6 sobre o que fez para ser preso. Tal indagação se configura em uma demanda de informações para M6, e se estrutura em forma de pergunta. Observe-se o Quadro 66 para essas informações.

|        |                                                                            |
|--------|----------------------------------------------------------------------------|
| L6:1-M | <b>Que foi que eu fiz pra você</b>                                         |
|        | Demanda de informação: pergunta                                            |
| L6:2-M | <b>(Que foi que eu fiz pra você) Mandar os "homi" aqui vir me prender?</b> |
|        | Demanda de informação: pergunta                                            |

Quadro 66 - Análise de Modo - 1ª Estrofe (Refrão) – *Pensão alimentícia*

De acordo com Halliday (1994), a resposta esperada para a pergunta, a demanda de informação, é o que ele denomina de “resposta”, enquanto a alternativa discricionária é a “negação”. Apesar de só se “ouvir a voz” de H6 em L6, diante das informações sobre os termos em que se dá a prisão por inadimplência de pensão alimentícia, pode-se afirmar que a resposta dada por M6 à indagação de H6 – *Que foi que eu fiz pra você mandar os "homi" aqui vir me prender?* – é a resposta esperada, nos seguintes termos: “Você não pagou a pensão.”

A primeira estrofe apresenta o tema sobre o qual irá girar a letra de *Pensão alimentícia*, e a partir de onde se desenrola o restante da letra de música. Na segunda estrofe, H6 dá início a essa construção, fornecendo informações sobre como era o relacionamento entre os dois quando este existia, transmitindo idéias positivas e até idealizadas – note-se o a utilização de “conto de fadas” – a esse respeito, e informa sobre o nascimento do filho do

casal – motivo do pagamento da pensão título da letra de música. Para tanto, os versos se estruturam em declarações. Observe-se o Quadro 67 para essas informações.

|        |                                                         |
|--------|---------------------------------------------------------|
| L6:3-M | <b>Tudo era tão lindo, [tudo era] um conto de fadas</b> |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |
| L6:4-M | <b>[Tudo era] Tão maravilhoso, a gente se amava</b>     |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |
| L6:5-M | <b>Foi nessa brincadeira que aconteceu</b>              |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |
| L6:6-M | <b>Nasceu um lindo filho que é seu e meu</b>            |
|        | Fornecimento de informação: declaração                  |

Quadro 67 - Análise de Modo - 2ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Na terceira estrofe, H6 continua a fornecer informações sobre a relação, agora com foco nas atividades que faziam quando juntos: frequentavam a praia, festas em que se tocava e dançava forró. Ele encerra a estrofe novamente se referindo ao relacionamento passado de forma positiva e até idealizada, e comunica o fim como algo aceito por ele. Novamente, por se constituírem em fornecimento de informações, os versos se estruturam em forma de declarações, conforme se pode constatar no Quadro 68.

|         |                                                                      |
|---------|----------------------------------------------------------------------|
| L6:7-M  | <b>No final de semana a gente ia à praia</b>                         |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L6:8-M  | <b>[A gente] Saía pro forró, [a gente] caía na gandaia</b>           |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L6:9-M  | <b>Um amor assim eu só vi na TV</b>                                  |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |
| L6:10-M | <b>Mas já que a gente terminou [a gente] não tem mais nada a ver</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                               |

Quadro 68 - Análise de Modo - 3ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Na quarta e quinta estrofes H6 deixa de tratar do relacionamento e passa a tratar de si, indicando hábitos e características. Tais hábitos e características não parecem ser dos mais nobres, não pelos significados apontados na análise lexical, mas pela própria percepção de H6: *sou cachaceiro, sou cabra raparigueiro, mas não sou um vagabundo* (grifo nosso). Com a utilização da conjunção adversativa “mas”, H6 parece reconhecer os seus “defeitos”, mas, apesar disso, ele é de “*responso*” e, por isso, irá pagar a pensão, sem mencionar, entretanto, quando o fará. Mais uma vez, por se tratarem de fornecimentos de informações, os versos se estruturam em forma de declarações. Veja-se o Quadro 69 para essas informações.

|         |                                        |
|---------|----------------------------------------|
| L6:11-M | <b>[Eu] Sou cachaceiro</b>             |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:12-M | <b>[Eu] Sou cabra raparigueiro</b>     |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:13-M | <b>Mas [eu] não sou um vagabundo</b>   |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:14-M | <b>Eu sou do mundo</b>                 |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:15-M | <b>[Eu] Sou de “responso”</b>          |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:16-M | <b>Eu sou mais um brasileiro</b>       |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:17-M | <b>Com pensão para pagar</b>           |
|         | Fornecimento de informação: declaração |
| L6:18-M | <b>E [eu] vou pagar</b>                |
|         | Fornecimento de informação: declaração |

Quadro 69 - Análise de Modo - 4ª e 5ª Estrofes – *Pensão alimentícia*

Por fim, a sexta e última estrofe de L6, em que H6 retoma a idéia da indignação. A letra de música inicia com a insinuação desse sentimento, que se torna nessa sexta estrofe explícito. Na segunda e terceira estrofes H6 rememorou o que era bom da relação. Agora, ao se mostrar indignado, faz um contraponto: antes, era tudo *tão maravilhoso*, agora, não há nada de maravilhoso em relação ao que M6 faz – segundo sua ótica – com ele. Mais, o que faz com ele – repito, segundo a sua ótica – é injusto, pois apesar de suas qualidades negativas, ele também possui qualidades positivas, um delas é ser responsável. Como se trata de fornecimento de informações, os versos dessa estrofe também se estruturam em forma de declarações, como se pode observar no Quadro 70, abaixo.

|         |                                                                    |
|---------|--------------------------------------------------------------------|
| L6:19-M | <b>Mas não é justo que pensão alimentícia</b>                      |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |
| L6:20-M | <b>Vire caso de polícia</b>                                        |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |
| L6:21-M | <b>Isso complica</b>                                               |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |
| L6:22-M | <b>[A pensão] Tá atrasada, mas você não precisava me denunciar</b> |
|         | Fornecimento de informação: declaração                             |

Quadro 70 - Análise de Modo - 6ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Aqui se fazem necessários alguns questionamentos. Já se sabe que M6 não possui o poder de mandar prender H6, mas a autoridade judiciária sim, por descumprimento de determinação judicial. H6 alega que não é justo que *pensão alimentícia* vire caso de polícia,

mas é justo que seu próprio filho possa vir a passar desconfortos ou mesmo necessidades porque ele, H6, o pai, não honrou seu compromisso financeiro? Creio que não. Ademais, H6 se diz responsável. Se o é, por que não efetuou o pagamento da pensão? E, se não possuía os recursos financeiros para tanto, por que não apresentou justificativa à autoridade judiciária? Se se diz *cachaceiro* e *raparigueiro*, até que ponto sua inadimplência é fruto da má gestão de seus recursos, priorizando a bebida e as mulheres em detrimento do bem-estar de seu filho? Se H6 fosse realmente responsável, agiria cumprindo a determinação judicial: pagando o que é devido, ou justificando a impossibilidade de pagamento.

Nesta sexta estrofe H6 segue afirmando que o fato de pensão alimentícia virar caso de polícia *complica*. Ele faz parecer que tal situação complica apenas sua vida, porém ao não fornecer o auxílio financeiro, ele complica também a vida de seu filho, pois necessidades básicas como alimentação não podem esperar muito tempo para serem resolvidas. Tal situação complica, inclusive, M6, que deve contabilizar a prestação em seu orçamento, e, quando atrasada ou ausente, causa, no mínimo, transtorno. Tal situação não é justa para com ela também.

Por fim, ao afirmar que M6 não “precisava denunciá-lo”, ele parece querer se eximir da responsabilidade da prisão e colocá-la sobre M6. Se H6 está ciente que tem de pagar e não o faz, M6 se utiliza de um direito, de uma previsão legal, para fazer com que o pagamento seja efetuado. Mais que isso, antes da prisão, há uma prazo de três dias para pagamento ou justificativa para a inadimplência. Se H6 está sendo preso, é porque não fez nem um, nem outro. A responsabilidade por sua prisão é, então, sua, não de M6, como quer fazer parecer.

Essa situação de inadimplência e de provocação do Poder Público para o cumprimento da obrigação, influencia a relação de poder existente entre H6 e M6. Por se tratar de uma relação não hierárquica, a relação de poder existente entre eles seria, em princípio, igualitária. Todavia, por M6 poder contar com o aparato judiciário, uma vez que H6 está descumprindo ordem judicial ao não pagar a pensão, é ela quem, dentro do recorte temporal abrangido por L6, detém o poder na relação. A relação de poder entre H6 e M6 é, portanto, não igualitária.

Passo ao exame da Transitividade em *Pensão alimentícia*.

### 3.6.2.2. Transitividade

A primeira estrofe de *Pensão alimentícia* constitui o refrão da letra da música. Formado por dois versos, juntos, apresentam cinco processos. Note-se no primeiro verso – III Que **foi** II que eu **fiz** pra você III – que é possível fazer a mesma pergunta sem a utilização das duas

primeiras palavras: “Que eu fiz pra você?”. O acréscimo de *que foi* – que forma a primeira parte do verso – ocorre, então, para dar ênfase à pergunta, reforçando o sentimento de indignação de H6. Aqui há tão somente um processo, *é*, que é existencial, pois apenas acontece, apenas “é”, e cujo Existente é *que*. Na segunda parte do verso, III que eu *fiz* pra você III, há também apenas um processo, *fiz*, material, pois se refere a um processo do fazer. Os participantes desse processo são M6, representado no texto por *eu*, como Ator, e, como Meta, *que*, cujo significado é dado ao se tentar responder a pergunta de H6: “Desconheço o que eu fiz pra você”. Complementando o processo, a Circunstância de Propósito *pra você mandar os “homi” aqui vir me prender*.

O segundo verso de L6 é dividido em três partes e possui três processos, todos materiais. O primeiro é *mandar*, cujo Ator é M6, representada no texto por *você*, e Meta, os oficiais que efetuam a prisão de H6, no texto representado por *os “homi”*. O segundo processo é *vir*, que não possui uma Meta, e cujo(s) Ator(es) é/são no texto, novamente, *os “homi”*, representando os oficiais que efetuam a prisão. Esse(s) Ator(es) se repete(m) no terceiro processo, *prender*, cuja Meta é H6, representado no verso por *me*. Nessa estrofe, dos cinco processos encontrados, apenas um é existencial. Sua presença na estrofe se justifica por “atestar” o acontecimento de um fato: H6 está sendo preso, e (afirma que) não sabe o porquê. Os outros quatro processos são materiais, e estão presentes porque são utilizados para as ações que culminaram no acontecimento relatado: o primeiro, referindo-se a algo que H6 fez – para o que ele alega desconhecimento –, os demais se referindo a ações de M6 – mandar ir prendê-lo. O Quadro 71 contém tais informações.

|        |                                        |                    |                    |                                                       |                                      |
|--------|----------------------------------------|--------------------|--------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| L6:1-T | <b>Que</b>                             |                    |                    | <b>foi</b>                                            |                                      |
|        | (a) Participante: Existente            |                    |                    | Processo: Existencial                                 |                                      |
|        | <b>(que)</b>                           | <b>eu</b>          | <b>fiz</b>         | <b>pra você (mandar os “homi” aqui vir e prender)</b> |                                      |
| (b)    | Participante: Meta                     | Participante: Ator | Processo: Material | Circunstância: Causa: Propósito                       |                                      |
| L6:2-T | <b>(...) pra</b>                       | <b>você</b>        | <b>mandar</b>      | <b>os "homi" (...)</b>                                | <b>aqui (...)</b>                    |
| (a)    |                                        | Participante: Ator | Processo: Material | Participante: Meta                                    | Circunstância: Localização: Espacial |
| (b)    | Circunstância: (Continuação L6:1-T(a)) |                    |                    |                                                       |                                      |
| (c)    | <b>os "homi"</b>                       |                    |                    | <b>vir</b>                                            |                                      |
|        | Participante: Ator                     |                    |                    | Processo: Material                                    |                                      |
|        | Circunstância: (Continuação L6:1-T(a)) |                    |                    |                                                       |                                      |
|        | <b>(os "homi")</b>                     |                    | <b>me</b>          |                                                       | <b>prender</b>                       |
|        | Participante: Ator                     |                    | Participante: Meta |                                                       | Processo: Material                   |
|        | Circunstância: (Continuação L6:1-T(a)) |                    |                    |                                                       |                                      |

Quadro 71 - Análise de Transitividade - 1ª Estrofe – *Pensão alimentícia*



A segunda estrofe de L6 é composta por quatro versos, que contém dois processos cada. No primeiro, os dois processos são *era*: III Tudo **era** tão lindo II [tudo **era**] um conto de fadas III. Eles são relacionais intensivos atributivos pois conferem a *tudo*, os Portadores, os Atributos de *tão lindo* e *um conto de fadas*.

No segundo verso da segunda estrofe, o primeiro processo é também *era*, relacional intensivo atributivo: III [Tudo **era**] Tão maravilhoso, II a gente se **amava** III. O Portador é novamente *tudo* e o Atributo é *tão maravilhoso*. Na segunda parte, o processo é *amava*, mental, por se referir ao “sentir, cujos participantes são o casal H6 e M6, representado no texto, como Experienciador, por *a gente*, e, como Fenômeno, por *se*”.

No terceiro verso da segunda estrofe de L6, os processos são *foi* e *aconteceu*: III Foi nessa brincadeira que II [isso] **aconteceu** III. O primeiro, *foi*, é relacional circunstancial atributivo, pois através dele se expressa como nasceu o filho do casal. O Portador desse processo é [isso] *aconteceu* – que se sabe que é o nascimento do filho por conta do verso seguinte que especifica o Portador – e o Atributo é *nessa brincadeira*. Note-se que o Portador, por conter em si um processo, constitui a segunda parte desse verso. Aqui, o processo é *aconteceu*, existencial, pois se refere a algo que simplesmente existe, é, acontece, e o Existente é *isso*.

O quarto verso da segunda estrofe de *Pensão alimentícia* é III **Nasceu** II um lindo filho que é seu e meu III. O primeiro processo, *nasceu*, é comportamental, porque se refere a um estado fisiológico, cujo Comportante é *um lindo filho que é seu e meu*. Este, por sua vez, se configura na segunda parte do verso, em que o processo é “*é*”, relacional intensivo atributivo, pois confere a *um lindo filho*, o Portador, o Atributo de *ser seu e meu*, isto é, do casal H6 e M6.

Na segunda estrofe, foram encontrados oito processos, dos quais cinco são relacionais intensivos atributivos. Nessa estrofe H6 rememora o tempo em que a relação amorosa existia, e o faz descrevendo o que de bom havia. Essa descrição se faz através da atribuição de qualidades e características, expressas gramaticalmente através dos processos relacionais atributivos, daí a sua maioria. Os demais processos complementam as informações fornecidas: eles se amavam, e como fruto desse amor aconteceu de nascer um filho. O Quadro 72 traz um resumo dessas informações.

|               |                        |                                             |                          |
|---------------|------------------------|---------------------------------------------|--------------------------|
| L6:3-T<br>(a) | <b>Tudo</b>            | <b>era</b>                                  | <b>tão lindo</b>         |
|               | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo   |
| (b)           | <b>[tudo]</b>          | <b>[era]</b>                                | <b>um conto de fadas</b> |
|               | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo   |
| L6:4-T<br>(a) | <b>[Tudo]</b>          | <b>[era]</b>                                | <b>Tão maravilhoso</b>   |
|               | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo   |
|               | <b>a gente</b>         | <b>se</b>                                   | <b>amava</b>             |

| (b)    | Participante: Experienciador                              | Participante: Fenômeno                               | Processo: Mental                                  |
|--------|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| L6:5-T | <b>Foi</b>                                                | <b>nessa brincadeira (que)</b>                       | <b>[isso]</b>                                     |
|        | Processo:<br>Relacional:<br>Circunstancial:<br>Atributivo | Participante: Atributo                               | Participante: Existente<br>Participante: Portador |
|        |                                                           |                                                      | Processo: Existencial                             |
| L6:6-T | <b>Nasceu</b>                                             | <b>um lindo filho (que)</b>                          | <b>é</b>                                          |
|        | Processo:<br>Existencial                                  | Participante:<br>Portador<br>Participante: Existente | Processo: Relacional:<br>Intensivo: Atributivo    |
|        |                                                           |                                                      | Participante:<br>Atributo                         |

Quadro 72 - Análise de Transitividade - 2ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Na terceira estrofe, há quatro versos, dos quais dois possuem apenas uma parte, enquanto os outros dois possuem, cada um, apenas uma: III No final de semana a gente **ia** à praia III No primeiro verso, o processo é *ia*, material, por se referir ao “fazer”, cujo Ator é o casal H6 e M6, no verso representado por *a gente*. Complementando o processo, duas Circunstâncias de Localização: *no fim de semana*, Temporal, pois indica o tempo em que houve a realização do processo, e *à praia*, que indica onde ocorreu tal realização.

No segundo verso da terceira estrofe, há duas partes e dois processos: III [A gente ] **Saía** pro forró II [a gente] **caía** na gandaia III. O primeiro é *saía*, material, por indicar um processo do fazer, cujo Ator é o casal H6 e Mal, representado no texto, de forma oculta, por *a gente*. Complementando o processo, a Circunstância de Localização Espacial *pro forró*. O segundo processo *caía* é também material, por se tratar mais uma vez de um processo do “fazer”, no caso, consumir bebida alcoólica em exagero e ter condutas desregradas. O Ator desse processo é o casal, representado por *a gente*. Complementando, a Circunstância de Localização Espacial *na gandaia*.

O terceiro verso da terceira estrofe, III Um amor assim eu só **vi** na TV III, possui apenas uma parte e um processo: III Um amor assim eu só **vi** na TV III. O processo *vi* é mental por se tratar de um processo de percepção, e os Participantes são H6, Experienciador representado no texto por *eu*, e *um amor assim*, como Fenômeno. Complementando o processo, há a Circunstância de Qualidade *assim*, e a Circunstância de Localização Espacial, *na TV*.

O último verso dessa estrofe apresenta duas partes e dois processos: III Mas já que a gente **terminou** II [a gente] não **tem** mais nada **a ver** III. Ambos os processos, *terminou* e *tem a ver* são comportamentais, porque são processos de conscientização representados em formas de comportamento: a constatação de que o relacionamento não satisfaz mais uma ou as duas partes leva ao seu fim, bem como a constatação de que não mais combinam e, por isso, não devem voltar a ficar juntos. Para *terminou*, o Comportante é o casal H6 e M6, representado no

texto por *a gente*. Para *tem a ver*, o Comportante é mais uma vez o casal H6 e M6, representado no texto por *a gente*. Nesse quarto verso, há ainda uma Circunstância Grau *mais nada*.

Na terceira estrofe, H6 ainda trata do relacionamento que teve com M6, porém como foco nas atividades que realizavam juntos. Foram encontrados seis processos. Os três primeiros, são materiais porque informam as ações que praticavam juntos. Seguindo-se a eles, um processo mental, que trata do “sentir”, do amor, aqui, especificamente, da percepção, de “reconhecer” amor como o deles apenas na televisão. Os dois processos restantes, são comportamentais – “são, em parte, *ação*, em parte, *sentir*” – ligando em um só tipo de processo os anteriores: as atividades realizadas, derivadas do amor, se interromperam com o fim do relacionamento amoroso. O Quadro 73 resume essas informações.

|         |                                      |                                |                              |                                      |                                      |
|---------|--------------------------------------|--------------------------------|------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| L6:7-T  | <b>No final de semana</b>            |                                | <b>a gente</b>               | <b>ia</b>                            | <b>à praia</b>                       |
|         | Circunstância: Localização: Temporal |                                | Participante: Ator           | Processo: Material                   | Circunstância: Localização: Espacial |
| L6:8-T  | <b>[A gente]</b>                     |                                | <b>saía</b>                  | <b>pro forró</b>                     |                                      |
|         | Participante: Ator                   |                                | Processo: Material           | Circunstância: Localização: Espacial |                                      |
|         | <b>[a gente]</b>                     |                                | <b>caía</b>                  | <b>na gandaia</b>                    |                                      |
|         | Participante: Ator                   |                                | Processo: Material           | Circunstância: Localização: Espacial |                                      |
| L6:9-T  | <b>Um amor</b>                       | <b>assim</b>                   | <b>eu</b>                    | <b>(só) vi</b>                       | <b>na TV</b>                         |
|         | Participante: Fenômeno               | Circunstância: Modo: Qualidade | Participante: Experienciador | Processo: Mental                     | Circunstância: Localização: Espacial |
| L6:10-T | <b>(Mas) (já que) a gente</b>        |                                |                              | <b>terminou</b>                      |                                      |
|         | Participante: Comportante            |                                |                              | Processo: Comportamental             |                                      |
|         | <b>[a gente]</b>                     |                                | <b>(não) tem</b>             | <b>mais nada</b>                     | <b>a ver</b>                         |
|         | Participante: Comportante            | Processo: Comportamental       |                              | Circunstância: Modo: Grau            |                                      |

Quadro 73 - Análise de Transitividade - 3ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

A quarta estrofe possui quatro versos e quatro processos, todos relacionais intensivos atributivos: III [Eu] **Sou** cachaceiro III, III [eu] **sou** cabra raparigueiro III, III Mas eu não **sou** um vagabundo III e III Eu **sou** do mundo III Estes, como sabido, são processos em que uma qualidade ou característica é atribuída a uma entidade (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004). Nessa estrofe, nos quatro versos, o Portador é o mesmo, H6, representado no texto por *eu*, com três ocorrências implícitas e apenas uma explícita. Os Atributos que lhe são conferidos, por ele mesmo, são, respectivamente, no primeiro verso, *cachaceiro*, no segundo, *cabra raparigueiro*, no terceiro, *um vagabundo*, e no quarto, *do mundo*, que pode ser substituído por “mundano”, como mencionado anteriormente.

Nessa quarta estrofe a totalidade de processos relacionais atributivos ocorre porque é nela que H6 fala de si, de suas características e hábitos. Esse tipo de processo está “traduzindo” para a estrutura gramatical o que já se havia descoberto no campo lexical. O Quadro 74 traz essas informações.

|         |                        |                                             |                            |
|---------|------------------------|---------------------------------------------|----------------------------|
| L6:11-T | <b>[Eu]</b>            | <b>Sou</b>                                  | <b>cachaceiro</b>          |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo     |
| L6:12-T | <b>[Eu]</b>            | <b>Sou</b>                                  | <b>cabra raparigueiro</b>  |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo     |
| L6:13-T | <b>(Mas) [eu]</b>      | <b>(não) sou</b>                            | <b>um vagabundo</b>        |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo     |
| L6:14-T | <b>Eu</b>              | <b>sou</b>                                  | <b>do mundo (=mundano)</b> |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante: Atributo     |

Quadro 74 - Análise de Transitividade - 4ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

A quinta estrofe possui quatro versos e quatro processos. Os dois primeiros são a continuação da caracterização que H6, o Portador dos processos relacionais intensivos atributivos – representado no texto por *eu*, com uma ocorrência oculta e outra aparente – faz de si: III [Eu] **Sou** de “responso” III e III *eu sou* mais um brasileiro III. Ele imputa a si, respectivamente, os Atributos de “responso”, no primeiro verso, e *mais um brasileiro*, no segundo.

Nos dois versos restantes da estrofe, os processos são materiais, pois se referem ao “fazer” de H6: III Com pensão para [eu] **pagar** III e III E [eu] vou **pagar** III. No terceiro verso da estrofe, o processo *fazer* tem como Ator H6, no texto representado por *eu*, e como Meta, *pensão*. Note-se ainda, que todo o terceiro verso constitui a Circunstância de Qualidade do segundo verso. No quarto verso, o Ator do processo *vou pagar* é o mesmo, e não há Meta.

Nessa quinta estrofe, dos quatro processos presentes, dois são relacionais intensivos atributivos e dois são materiais. A presença daqueles se justifica porque nessa estrofe H6 continua a atribuir características a si. Já a presença dos processos materiais se dá para “explicar”, após elencar suas características e hábitos, a praticará a ação que lhe é esperada: pagar a pensão, apesar de não mencionar quando e já ser um pouco tarde para continuar a “prometer”, uma vez que está indo preso. Observe-se o Quadro 75 para essas informações.

|         |                        |                                             |                                      |
|---------|------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------|
| L6:15-T | <b>[Eu]</b>            | <b>Sou</b>                                  | <b>de “responso” (= responsável)</b> |
|         | Participante: Portador | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo | Participante:                        |

|         |                                                      |                                             |                    |                           |
|---------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------|--------------------|---------------------------|
| L6:16-T | <b>Eu</b>                                            | <b>sou</b>                                  |                    | <b>mais um brasileiro</b> |
|         | Participante: Portador                               | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                    | Participante: Atributo    |
| L6:17-T | <b>Com</b>                                           | <b>pensão (para)</b>                        | <b>[eu]</b>        | <b>pagar</b>              |
|         |                                                      | Participante: Meta                          | Participante: Ator | Processo: Material        |
|         | Circunstância: Modo: Qualidade (Continuação L6:15-T) |                                             |                    |                           |
| L6:18-T | <b>(E) [eu]</b>                                      | <b>vou pagar</b>                            |                    |                           |
|         | Participante: Ator                                   | Processo: Material                          |                    |                           |

Quadro 75 - Análise de Transitividade - 5ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Na sexta e última estrofe, composta também por quatro versos, há seis processos. No primeiro verso – III Mas não **é** justo que pensão alimentícia III –, há o processo relacional intensivo atributivo **é**, cujo Atributo é *justo*. O Portador desse processo, por sua vez, é *pensão alimentícia vire caso de polícia*, que engloba o segundo verso – III **Vire** caso de polícia III. Neste, há outro processo relacional intensivo atributivo, *vire*, assim classificado por poder ser substituído na frase da seguinte forma: “(que) pensão alimentícia *torne-se* caso de polícia”, e, ainda “(que) pensão alimentícia *seja* caso de polícia”. O Portador aqui é *pensão alimentícia*, e o Atributo, *caso de polícia*.

O terceiro verso da sexta estrofe apresenta um único processo: III Isso **complica** III. *Complica* é um processo comportamental, pois se refere tanto à ação de atrapalhar o dia a dia de H6, por ele estar privado de sua liberdade, quanto a sentimentos, como humilhação por ir preso, e mágoa por M6 ter “feito isso” com ele.

O quarto verso da sexta estrofe divide-se em três partes: III [A pensão alimentícia] **(es)Tá** atrasada II mas você não **precisava** II [você] me **denunciar** III. Na primeira, o processo é relacional intensivo atributivo, cujo Portador, oculto no texto, é *a pensão alimentícia*, e o Atributo, *atrasada*. Na segunda parte, há o processo comportamental *precisava*, assim classificado por ser a exteriorização de um estado psicológico de necessidade (de fazer algo). O Comportante do processo é M6, no verso representada por *você*. Por fim, na terceira parte, há o processo verbal *denunciar*, pois se trata de um processo do “dizer”, cujo Dizente é M6, no texto representada por *você*, enquanto a Verbiagem é (a conduta de não pagamento de) H6, no texto representado por *me*.

Nessa sexta estrofe, H6 explicita o seu sentimento de indignação, anteriormente apenas sugerido. Dos seis processos encontrados, três são relacionais intensivos atributivos, utilizados para qualificar – o que ele considera como injustiça – a prisão por inadimplência de pensão alimentícia. Os processos comportamentais estão utilizados para corroborar o sentimento de H6, uma vez que se referem tanto ao agir, como ao sentir. O processo verbal,

informa a conduta tomada por M6 para que o pagamento seja assegurado. O Quadro 76 traz essas informações.

|         |                                             |                           |                                             |                              |                                 |                        |
|---------|---------------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------------|------------------------------|---------------------------------|------------------------|
| L6:19-T | <b>(Mas) (não) é</b>                        |                           | <b>justo (que)</b>                          |                              | <b>pensão alimentícia (...)</b> |                        |
|         | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                           | Participante: Atributo                      |                              | Participante: Portador          |                        |
| L6:20-T | <b>[(...) pensão alimentícia]</b>           |                           | <b>vire</b>                                 |                              |                                 | <b>caso de policia</b> |
|         | Participante: Portador                      |                           | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                              |                                 | Participante: Atributo |
|         | Participante: (Continuação de L6:6-T)       |                           |                                             |                              |                                 |                        |
| L6:21-T | <b>Isso</b>                                 |                           |                                             | <b>complica</b>              |                                 |                        |
|         | Participante: Comportante                   |                           |                                             | Processo: Comportamental     |                                 |                        |
| L6:22-T | <b>[A pensão alimentícia]</b>               |                           | <b>[es]tá</b>                               |                              |                                 | <b>atrasada,</b>       |
|         | (a) Participante: Portador                  |                           | Processo: Relacional: Intensivo: Atributivo |                              |                                 | Participante: Atributo |
|         | <b>(mas) você</b>                           | <b>(não) precisava</b>    |                                             | <b>(você )</b>               | <b>me</b>                       | <b>denunciar</b>       |
|         | (b)                                         |                           |                                             | Participante: Dizente        | Participante: Verbiagem         | Processo: Verbal       |
|         | (c)                                         | Participante: Comportante | Processo: Comportamental                    | Participante: <i>Behaver</i> |                                 |                        |

Quadro 76 - Análise de Transitividade - 6ª Estrofe – *Pensão alimentícia*

Em *Pensão alimentícia* (L6), há um total de trinta e dois processos. Desses, quatorze, a maioria, equivalente a 42,4% do total, são relacionais, seguidos de nove processos materiais, equivalentes a 27,3% das ocorrências, e quatro comportamentais, 12,1%. Em quarto lugar, os processos existenciais, com três ocorrências e 9,1% do total. Em quinto lugar, os processos mentais, com duas ocorrências e 6,1% do total. Em sexto lugar, os processos verbais, com duas ocorrências, equivalendo a 6,1%. Por fim, um processo verbal, com 3,0%. Observe-se a Figura 12, abaixo, para essas informações.

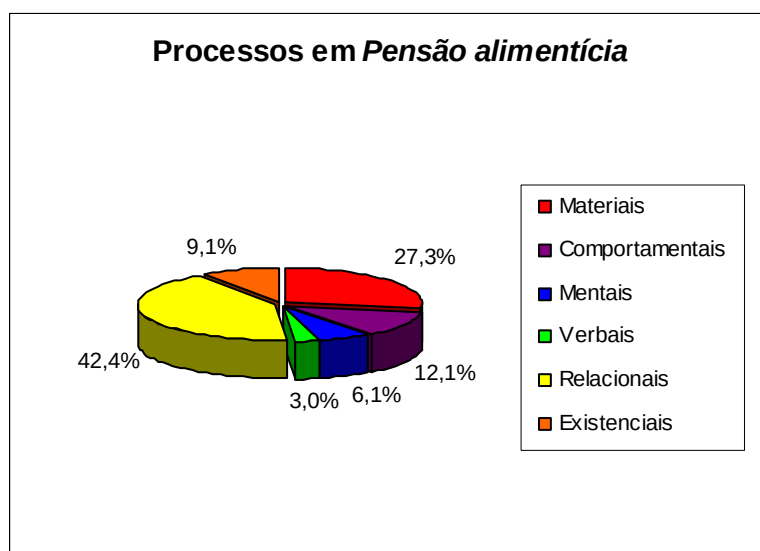


Figura 12 – Análise de Transitividade – Processos em *Pensão alimentícia*  
Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

Quando da análise do Contexto de Situação, identificou-se que a letra de música em análise trata da reação de H6 à sua prisão por inadimplência do pagamento da pensão alimentícia. Com a análise lexical, descobriu-se que L6 não mais do que ter um eixo temático, como foi possível identificar nas outras letras de música, ela possuía uma idéia a transmitir: a indignação de H6 por sua prisão.

Tal indignação foi, no campo semântico, inicialmente insinuada – *Que foi que eu fiz pra você mandar os “homi” aqui vir me prender?* – e posteriormente explicitada – *Mas não é justo que pensão alimentícia vire caso de polícia*. Estruturalmente, a idéia de indignação se reafirma. H6 está sendo preso por não *fazer* o que determina a lei, por não *agir* conforme a determinação legal. Essa conduta está, portanto, ligada aos processos materiais, que são os processos do “fazer”, e que no texto são utilizados para descrever a conduta de M6 para com H6 – *mandar os “homi” aqui vir me prender* –, as atividades realizadas enquanto casal – *[a gente] saía pro forró*, por exemplo –, e as condutas de H6 – *Que eu fiz...? e vou pagar*. Estes, contudo, não ocupam o primeiro lugar no número de ocorrências em L6.

Em primeiro lugar, aparecem os processos relacionais intensivos atributivos. Como visto, os “processos relacionais são aqueles que estabelecem uma conexão entre entidades, identificando-as ou classificando-as, na medida em que associam um fragmento de experiência a outro” (CUNHA & SOUZA, 2007, p. 58). Quando intensivos atributivos, uma entidade têm uma qualidade imputada a si (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004). Em *Pensão alimentícia* os processos relacionais intensivos atributivos são utilizados para qualificar, inicialmente, a relação, com uma maioria de Atributos positivos. Em seguida, H6 os usa para imputar características, qualidades, a si, aqui, tanto negativas – pois estaria reconhecendo os seus “defeitos” – como positivas – afirmando que é responsável e que, por isso, pagará a dívida. Por último, os referidos processos são utilizados para atribuir qualidades ao acontecimento, que é a sua prisão. É quando utiliza Atributos negativos: *(não) justo*, *caso de polícia* e *atrasada*, confirmando a idéia inicial de indignação apresentada na primeira estrofe, e fazendo um contraponto com o início da relação: antes, *tudo era tão lindo*, agora, “pague o que deve”.

### 3.6.3. Representações

Em *Pensão alimentícia*, o fim do relacionamento ente H6 e M6 é por ele tratado como um fato que ocorreu e parece estar superado. Todavia, em L6, é possível perceber algum grau

de sofrimento de H6, não por amor – como ocorreu com H1, em *Obsessão* –, mas decorrente da idéia de indignação transmitida no texto.

H6 afirma textualmente que *não é vagabundo*, que *é responsável* e que pagará sua dívida – apesar de não informar quando. Se assim é, ao ser punido, no caso, preso por inadimplência, ele está sendo “chamado” de irresponsável, o que atacaria a sua honra, assim causando-lhe sofrimento.

Sabe-se que esse sofrimento é de responsabilidade de H6, por ele não ter cumprido a determinação legal. Contudo, para ele, a responsável é M6, pois foi ela quem o “denunciou sem precisar”. O homem é então representado em *Pensão alimentícia* como aquele que sofre em consequência das ações de uma mulher, que, por sua vez, é representada como aquela que inflige um sofrimento ao homem. Ele é a vítima; ela, o algoz.

Essa representação feminina não apenas confirma uma das hipóteses dessa pesquisa, mas corrobora uma das representações identificadas por Ribeiro (2007): mulher, razão do sofrimento do homem.

### 3.7. Observações gerais sobre as letras das músicas

A análise das letras de música seguiu três etapas. Na primeira, analisou-se o contexto de situação. Na segunda, realizou-se o exame das escolhas lexicais presentes. Por fim, na terceira, fez o estudo do Modo e da Transitividade em cada letra de música. Neste item, apresento os dados gerais da primeira e última etapas – considero a análise lexical já inclusa na gramatical.

A comparação entre os diferentes contextos de situação informa que a maioria das letra de música foi escrita para ser produzida oralmente, com exceção de Alfabeto do amor (L2). Essa letra de música também é a única que não se organiza em forma de revezamento. Todas se utilizam de variantes não padrão da Língua Portuguesa, bem como de vocabulário do dia a dia e linguagem informal.

Em três das seis letras de música a interação é realizada por via telefônica – L1, L3 e L6 –, em duas, ela é realizada face a face – L4 e L5 – e em uma – L2 – a interação acontece através de uma apresentação musical ou via transmissão telefônica. Na maioria delas permite-se, então, o *feedback* imediato – a exceção é *Alfabeto do amor* (L2), com *feedback* rápido ou retardado.

Quanto ao grau de envolvimento entre os agentes, é interessante notar a variação conforme o tema central. Nas duas primeira letras de música, L1 e L2, que tratam de amor e



paixão, o envolvimento afetivo é maior por parte do homem. Nas duas letras seguintes, L3 e L4, que tratam de sexo, o envolvimento afetivo é alto para ambos. Nas letras de música restantes, L5 e L6, que tratam de separação e sofrimento, o envolvimento afetivo é mais alto para a mulher. O Quadro 77 resume as informações apresentadas.

| CONTEXTOS DE SITUAÇÃO         | OBSessão (L1)               | ALFABETO DO AMOR (L2)         | COMENDO ÁGUA (L3)                  | SENTA QUE É DE MENTA (L4)            | SE QUISER, É ASSIM (L5)      | PENSÃO ALIMENTÍCIA (L6)      |
|-------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| TEMA CENTRAL                  | amor e paixão               | amor e paixão                 | sexo                               | sexo                                 | separação e sofrimento       | separação e sofrimento       |
| TIPO DE PRODUÇÃO              | escrita para produção oral  | escrita                       | escrita para produção oral         | escrita para produção oral           | escrita para produção oral   | escrita para produção oral   |
| ORGANIZAÇÃO                   | revezamento                 | monológica                    | revezamento                        | revezamento                          | revezamento                  | revezamento                  |
| VOCABULÁRIO                   | dia a dia                   | dia a dia                     | dia a dia                          | dia a dia                            | dia a dia                    | dia a dia                    |
| VARIANTE DA LÍNGUA PORTUGUESA | não padrão                  | não padrão                    | não padrão                         | não padrão                           | não padrão                   | não padrão                   |
| VIA DE INTERAÇÃO              | telefone                    | apresentação musical ou rádio | telefone                           | face a face                          | face a face                  | telefone                     |
| FEEDBACK                      | imediatO                    | rápido ou retardado           | imediatO                           | imediatO                             | imediatO                     | imediatO                     |
| GRAU DE ENVOLVIMENTO AFETIVO  | mais alto para o homem (H1) | mais alto para o homem (H2)   | alto para homem (H3) e mulher (M3) | alto para o homem (H4) e mulher (M4) | mais alto para a mulher (M5) | mais alto para a mulher (M6) |
| LINGUAGEM                     | informal                    | informal                      | informal                           | informal                             | informal                     | informal                     |

Quadro 77 – Contextos de Situação das letras de música analisadas

Fonte: Dados da pesquisa, 2010.

As semelhanças entre os Contextos de Situação das letras de música objeto deste estudo devem ser consideradas, não apenas como dados, mas o que representam no contexto social em que as canções – letra e melodia – são escutadas. As letras de música são construídas para favorecerem a escuta. A começar pelos temas centrais, que são universais, podendo ser reconhecidos na maioria das sociedades. Sendo universais, contribuem para a identificação do ouvinte.

As letras de música, em sua maioria, também possuem características de linguagem falada, com organização em revezamento, vocabulário do dia a dia e variante não padrão, proporcionando a identificação do ouvinte com as situações cantadas – uma vez que para a maioria dos falantes de línguas a comunicação por via oral é mais comum que por via escrita – nos comunicamos mais pela via oral que pela via escrita – e uma maior compreensão, por não necessitar acessar conhecimento e vocabulário técnicos. A identificação do ouvinte

também se dá com as vias de interação e com o tipo de *feedback* dado, conhecido da maioria das pessoas.

Por fim, o grau de envolvimento amoroso também proporciona a identificação do ouvinte, uma vez que esse envolvimento poderia ser traduzido em “homem apaixonado” (L1 e L2), “homem e mulher engajados em uma relação sexual” e “mulher que sofre pela ruptura, possível ou concreta, de uma relação amorosa”. Tais “traduções” são conhecidas da maioria das pessoas, que por experiência própria, quer por experiência de outrem.

Todas essas características facilitam a identificação do ouvinte com as músicas e suas letras, favorecendo a escuta e, conseqüentemente, a introjeção em suas mentes dos conteúdos ali transmitido. Essa escuta pode proporcionar a absorção e consolidação de conceitos, idéias e crenças, como afirmou Ferreira (2005). Assim, as músicas de forró eletrônico disseminam entre o seu público as várias representações femininas que se apresentam nas letras de música, facilitando a perpetuação das mesmas.

No que se refere à análise de modo, os diferentes tipos de interação permitiu vislumbrar as relações de poder existentes entre os agentes. Das letras de música analisadas, apenas em *Obsessão* (L1) ela parece ser igualitária. Em *Alfabeto do amor* (L2) e *Pensão alimentícia* (L6) a parcela maior de poder parece ser feminina, enquanto nas outras três letras de música – *Comendo água* (L3), *Senta que é de menta* (L4) e *Se quiser é assim* (L5) –, a maioria, a parcela maior de poder parece pertencer ao homem.

Esses dados podem ser interpretados como uma manifestação de um indício da representação feminina como aquela que é submissa ao homem. O Quadro 78 resume essas informações.

| RELAÇÕES DE PODER |                                        |                                         |                                         |                                         |                                        |
|-------------------|----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|----------------------------------------|
| OBSessão (L1)     | ALFABETO DO AMOR (L2)                  | COMENDO ÁGUA (L3)                       | SENTA QUE É DE MENTA (L4)               | SE QUISER, É ASSIM (L5)                 | PENSÃO ALIMENTÍCIA (L6)                |
| Igualitária       | Não igualitária (maior poder feminino) | Não igualitária (maior poder masculino) | Não igualitária (maior poder masculino) | Não igualitária (maior poder masculino) | Não igualitária (maior poder feminino) |

Quadro 78 – Relações de poder nas letras de música analisadas

Fonte: Dados da Pesquisa, 2010.

Na análise da transitividade, o foco se dá nos processos. Dentre as letras de música analisadas, a incidência dos processos variou conforme o tema central.

Como visto, as seis letras de música objeto de estudo desta pesquisa estão relacionadas a três temas. As duas primeiras, *Obsessão* (L1) e *Alfabeto do amor* (L2), relacionam-se ao tema amor e paixão. As duas seguintes, *Comendo água* (L3) e *Senta que é de menta* (L4),

estão relacionadas ao tema sexo. Já as duas últimas, *Se quiser, é assim* (L5) e *Pensão alimentícia* (L6), vinculam-se ao tema separação e sofrimento.

Em L1 e L2, que tratam de amor e paixão, talvez se esperasse encontrar uma maioria de processos mentais, que são aqueles que tratam do “sentir”. Contudo, o que se verificou foi uma maioria de processos relacionais, aqueles que tratam da classificação e identificação. Essa maioria de processos relacionais pode ser assim interpretada: nessas letras de música analisadas, o sentimento de amor e/ou de paixão está mais associado às características, sejam elas do seu amado, da relação ou de ser que ama, do que ao sentimento em si.

Em L3 e L4, que tratam de sexo, os processos predominantes foram, em L3, os materiais, que se referem ao fazer, e, em L4, os comportamentais, que se referem ao mesmo tempo ao sentir e ao fazer, e os materiais, com a diferença de apenas uma ocorrência a menos deste. A maioria desses tipos de processos em L3 e L4 se dá por ser o tema central sexo. As relações sexuais, para se realizarem, envolvem uma série de ações, mas também sentimentos, o que justifica a presença em grande número de tais tipos de processo. Note-se, ainda, que nessas duas letras de música não há a presença de processos verbais, indicando que, aqui, o sexo está mais ligado ao fazer que ao falar.

As duas últimas letras de música, L5 e L6, tratam de sofrimento e separação. Novamente se poderia pensar que, por tratarem de sentimentos, a maioria de processos seria mental. Entretanto, isso não ocorreu. Em L5, os processos comportamentais aparecem em primeiro lugar, seguidos dos relacionais. Vê-se que o sofrer também está relacionado, aqui, mais com características que com sentimento. Ademais, como nessa letra de música é necessária uma mudança de atitude que envolve ação e sentimento, os processos comportamentais são a maioria. Em L6, a presença substancial de processos é relacional, apontando novamente para o sofrimento, aqui, está mais ligado a características que ao sentimento em si. A Figura 13 ilustra essas informações.

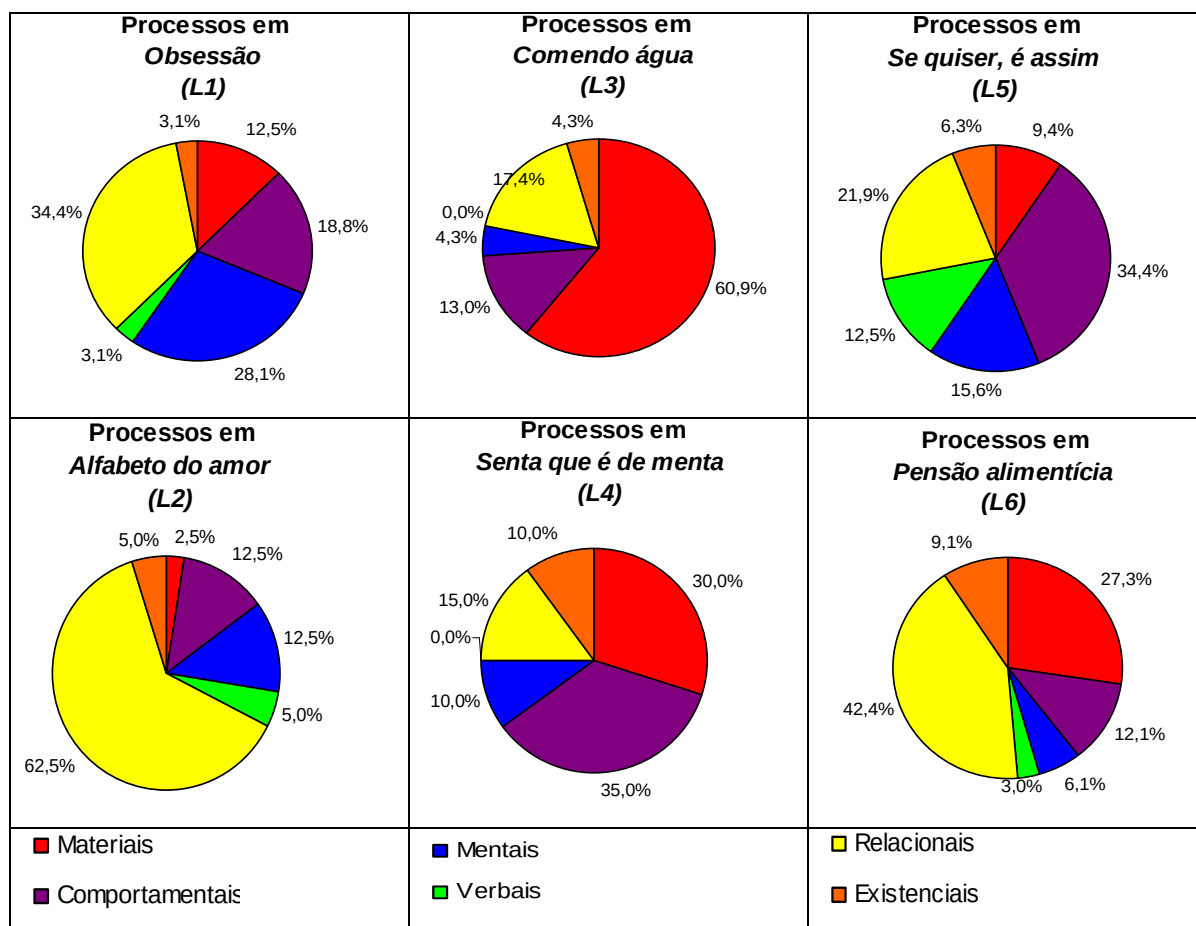


Figura 13 – Representação visual do total de processos nas letras de música analisadas

Os temas centrais das letras de música, como visto, são universais. Os processos com suas distintas predominâncias, variáveis conforme o tema abordado, são a tradução, na língua, do que já acontece em sociedade.

Neste capítulo analisei as seis letras de música que compõem o *Corpus* desta pesquisa, considerando o Contexto de Situação, as escolhas lexicais e os Sistemas de Modo e Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional. Passo, à seguir, às considerações finais da pesquisa.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou a analisar a representação feminina em letras de música de forró eletrônico contemporâneas. Foram escolhidas seis letras de música dentre as mais executadas nas rádios AM/FM do Nordeste e constantes dos *rankings* de julho de 2005 a abril de 2009 do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Para a escolha, os seguintes critérios foram considerados: a mulher é direta ou indiretamente mencionada na letra da música; o autor da letra da música é do sexo masculino; o eu-lírico é predominantemente masculino; e a letra da música foi originalmente escrita em língua portuguesa.

A fim de se atingir esse objetivo, primeiro se identificou o Contexto de Situação de cada letra de música. Em seguida, os significados de vocábulos e expressões relevantes encontrados nas referidas letras. Por fim, verificou-se como a língua se estrutura nas letras de música, conforme os Sistemas de Modo e Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional.

O Contexto de Situação das letras de música permitiu, dentre outros fatores, identificar o conteúdo da letra, o tipo de linguagem utilizada, a via de interação e o tipo de *feedback* possível. Essas informações contribuíram para o entendimento do que ocorria no recorte temporal abrangido pela letra de música. De todas as informações obtidas, porém, a identificação inicial do tipo de relação de poder existente entre os agentes das interações de cada letra de música – se igualitária ou não – foi a informação de maior contribuição no Contexto de Situação. Essa identificação inicial permitiu, posteriormente, a confirmação – ou não – das relações de poder.

A análise das escolhas lexicais possibilitou uma melhor identificação dos agentes das interações, principalmente dos agentes masculinos, “voz” predominante nas letras das músicas. Ao obter uma percepção mais detalhada destes, foi possível, por oposição, melhor estabelecer quem são os agentes femininos e como estão representados nas letras de música analisadas.

A análise de Modo, por sua vez, ao revelar os tipos de interação existentes entre os agentes, possibilitou a confirmação – ou não – das relações de poder existentes entre os agentes. A verificação das relações de poder é importante porque auxiliou na identificação de relações de submissão, que devem ser consideradas no desvelar das representações femininas nas letras de música analisadas.

Por fim, da análise da Transitividade, foi possível verificar os processos de maior ocorrência nas letras de música. Naquelas em que o tema central é amor e paixão, a maior ocorrência foi de processos relacionais, indicando que nessas letras amor e paixão estão mais

relacionados às características dos agentes e/ou da relação do que aos sentimentos em si. Nas letras que tratam de sexo, a maior incidência é de processos materiais e comportamentais, o que indica que, nas letras analisadas, o sexo está relacionado à ação, ao “fazer” – como já anunciam expressões como *fazer amor* e *fazer sexo*, correntes no vocabulário do dia a dia. Já as letras que tratam de sofrimento e separação trazem uma maior ocorrência de processos comportamentais e relacionais. Os comportamentais estão relacionados à mudança de atitude, por parte do agente feminino de uma das letras de música, para que a relação amorosa continue. Assim, na letra analisada, o sofrimento está relacionado ao comportamento do(s) agente(s). Já os processos relacionais indicam, na outra letra de música desse tema, que o sofrimento está relacionado com características – e não comportamentos – do(s) agente(s). A identificação dos processos contribui para entender como os acontecimentos, eventos e situações se desenrolam, e como os agentes envolvidos, agem, sentem, se comportam, se percebem.

A pergunta de pesquisa que guiou este estudo é: **Como é representada a mulher nas letras de música de forró eletrônico contemporâneas?** Em resposta a ela foram levantadas as seguintes hipóteses: a mulher é representada a) como objeto do prazer sexual masculino; b) como objeto do amor do homem; e c) como causadora de seu sofrimento.

As letras de música estudadas apresentaram mais de uma forma de representação feminina. Como visto no Capítulo 2, outros pesquisadores já se dedicaram ao tema aqui em estudo e encontraram diversas formas de representação. Dentre as seis letras de música analisadas nesta pesquisa, cinco confirmaram as hipóteses inicialmente levantadas. Em *Obsessão* (L1), a mulher é representada como causadora do sofrimento do homem. Em *Alfabeto do Amor* (L2), ela é representada como objeto do amor do homem, mas também como potencial causadora de seu sofrer. Em *Comendo Água* (L3), a mulher é representada como objeto do prazer sexual masculino, estando esta mesma representação presente em *Senta que é de Menta* (L4). Em *Pensão alimentícia* (L6), a mulher é representada como causadora do sofrimento do homem. *Se quiser, é assim* (L5) foi a letra de música que não confirmou nenhuma das hipóteses da pesquisa. Contudo, nela foram encontradas formas de representação anteriormente identificadas por outros pesquisadores: a mulher submissa (BELTRÃO JR, 1993; FERREIRA, 2005; RIBEIRO, 2007) e a mulher que espera (SANTOS, 2001).

Recorde-se que esses pesquisadores se dedicaram ao estudo de letras de música de períodos bem menos recentes que o recorte abrangido por essa pesquisa: Santa Cruz (1992) analisa letras do início da década de 1930 ao final da década de 1980; Beltrão Jr (1993) estuda

letras compostas, em sua maioria, no Século XX; Ferreira (2005) examina letras da década de 1920 até o ano de 1980; Ribeiro (2007) pesquisa letras de música de 1930 a 1945; e Santos (2001) se dedicou ao estudo de letras de forró tradicional, da década de 1940 à década de 1980. Note-se, ainda, que as representações por ele identificadas se apresentam nas letras objeto de análise desta pesquisa, mais recentes.

Entre a década de 1920 – data das letras de música mais antigas estudadas pelos pesquisadores citados – até o corrente ano, muitas conquistas foram conseguidas pelas mulheres, como o direito de votar, por exemplo. Contudo, ainda há muitas conquistas a serem obtidas. A repetição no forró eletrônico de músicas representações femininas constantes de músicas de quase um século de existência confirmam esse caminho de conquistas a trilhar.

Esse estudo apresentou letras de autoria masculina. A sugestão para estudos posteriores que deixo é o exame das representações femininas em letras de música de autoria de mulheres. Considerando que a linguagem não só reflete, mas também refrata a sociedade (FAIRCLOUGH, 1992), o exame das letras de autoria feminina talvez pudesse dar uma pequena contribuição para esse “refratar social”. Espero, com este estudo, poder ter contribuído para uma maior compreensão da representação feminina na parcela da sociedade ouvinte do gênero musical sob análise.

## 5. REFERÊNCIAS

ALBIN, R. C. **O Livro de Ouro da MPB**: História de nossa Música Popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 16-32.

ANDRADE, G; CAJU, B.; LIMA, I. Pensão Alimentícia. Intérprete: Calcinha Preta. In: Calcinha Preta. **Como vou deixar você?** Volume 16. 2007. 1 CD. Faixas 2 e 10.

ARAÚJO, E. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das Mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 45-77.

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das Mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 607-639.

BELTRÃO JR., S. **A Musa-Mulher na Canção Brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

BIOGRAFIA. **Aviões do Forró**. Disponível em: <<http://www.avioesdoforro.com.br/>>. Acesso em: 5 nov. 2007.

BRASIL. Congresso Nacional. **Código de Processo Civil Brasileiro**. Brasília, 1973. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L5869.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5869.htm)>. Acesso em: 19 ago. 2010.

BLOOR, T. & BLOOR, M. Applications of Functional Linguistics In: **The Functional Analysis of English**. Londres: Arnold, 1995. pp. 220-238.

BUTT, D., FAHEY, R., SPINKS, S. & YALLOP, C. **Using Functional Grammar**: An Explorer's Guide. Sydney, NCELTR: 1995. pp. 10-23.

CALIMAN, B. Alfabeto do amor. Intérprete: Forró Anjo Azul. In: Anjo Azul. **Anjo Azul**: volume 1, 2007. 1 CD. Faixa 5.

CAJU, B.; LUPA, E. É Gaia. Intérprete: Cavaleiros do Forró. In: Cavaleiros do Forró. Forrozada: volume 6. 2007. 1 CD. Faixa 2.

CAJU, B.; PADANG, A. Senta que é de menta. Intérprete: Cavaleiros do Forró. In: **Cavaleiros do Forró**: volume 7. 2008. 1 CD. Faixa 1.

CUNHA, M. A. F. da; SOUZA, M. M. A Transitividade Segundo a Linguística Sistêmico-Funcional. In: **Transitividade e seus contextos de uso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 54-76.

DEL PRIORE, M. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em: 16 jan. 2010.



DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

DINIZ, M. H. **Dicionário Jurídico**. São Paulo: Saraiva, 1998. Vol. 3. p. 563.

EGGINS, S. **Introduction to Systemic Functional Linguistics**. London: Pinter, 1994.

EGGINS, S. **Introduction to Systemic Functional Linguistics**. London/New York: Continuum, 2004.

ELLMERICH, L. H. **História da Música**. São Paulo: Editora Fermata do Brasil, 1977.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000. p. 301.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>> . Acesso em: 15 ago. 2009.

FAIRCLOUGH, N. Language and Ideology. In **Trabalhos de Linguística Aplicada**. Campinas: Unicamp, 1991. vol. 17. p. 113-131.

\_\_\_\_\_. **Discourse and Social Change**. London: Polity Press, 1992.

FERREIRA, C. R. **Mulher é Bicho Ruim**: é o que diz o cancionário popular. 2005. 141 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

FORRÓ MASTRUZ COM LEITE. Disponível em: <<http://www.forromastruzcomleite.com/banda.asp>>. Acesso em 09.01.2010.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

HALLIDAY, M.A.K. **An Introduction to Functional Grammar**. London, Edward Arnold: 1994.

HALLIDAY, M.A.K, MATHIESSEM, C.M.I.M. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Hodder Education, 2004.

HISTÓRIA DA MÚSICA. **Historianet**. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=429>>. Acesso em: 7 jan. 2010.

HUMMES, J. M. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)**, Porto Alegre, n. 11, set. 2004. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.org.br>>. Acesso em: 29 jul.2010.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de. A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, C.; LIMA, I.; ANDRADE, G. Se quiser, é assim. Intérprete: Calcinha Preta. In: **Como vou deixar você?** Volume 16. 2007. 1 CD. Faixa 14.

LIMA, C.; LIMA, I. Manchete dos Jornais. Intérprete: Calcinha Preta. In: Calcinha Preta. **As 20+**. 2006. 1 CD. Faixa 12.

MARAIAL, M.; MARAIAL, I. Comendo água. Intérprete: Aviões do Forró. In: Aviões do Forró. **Aviões do Forró**: volume 5. 2007. 1 CD. Faixa 10. Disponível em: <<http://www.avioesdoforro.com.br/discografia/2010/04/comendo-agua.html>>. Acesso em: 3 jan. 2010.

MEURER, J. L. Integrando Estudos de Gêneros Textuais ao Contexto de Cultura. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B., & BRITO, K.S. (Orgs.) **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. União da Vitória-PR: Kaygangue, 2005. p. 165-185.

MEURER, J. L. O conhecimento de gêneros textuais e a formação do profissional da linguagem. In: FORTKAMP, M. B. & TOMITCH, L. M. B. (Orgs.) **Aspectos da Linguística Aplicada**. Estudos em homenagem ao Professor Hilário I. Bohn. Florianópolis: Insular, 2000. p. 149-166.

MORENO, R. Obsessão. Intérprete: Forró Sacode. In: Forró Sacode. **Obsessão**: volume 4. 2006. 1 CD. Faixa 1.

OLIVEIRA, E. A. C. de. **A expressão da identidade feminina na música funk**: uma análise do gênero letras de canções da fase erótica do movimento funk brasileiro. 2008. 101 p. Dissertação (Mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis.

OLIVEIRA, G. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. Brasília: Letra Viva, 2000. p. 121.

OLIVEIRA, T. Morar no Cabaré. Intérprete: Frank Aguiar. In: Frank Aguiar. **Coração**. 2005. 1 CD. Faixa 2.

PINHEIRO, A.; PAIVA, F. SomZoom: música para fazer a festa. **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. Santos: Intercom, 2007.

RAMALHO, E. B. **Luiz Gonzaga**: a síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 132.

RIBEIRO, M. P. **As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)**. 2007. 339 p. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

RICHARDSON, N. et al. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1985.

ROMEU E JULIETA. Intérprete: Calcinha Preta. In: Calcinha Preta. **Se quiser, é assim**: me ame, mas me deixe livre - volume 15. 2006. 1 CD. Faixa 6.

SAIA RODADA. Disponível em: <<http://www.saiarodada.com.br>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

SALES, S. Locutor. Intérprete: Calcinha Preta. In: Calcinha Preta. **Fica comigo, Paulinha:** volume 17. 2007. 1 CD. Faixa 4

SANTA CRUZ, M. A. **A Musa sem Máscara:** imagens da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTOS, N. L. dos. **Mulher, sim Senhor: um estudo sobre a representação feminina no forró.** 2001. 145p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SILVA, E. L. **Forró no Asfalto:** mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

SOUSA, T. de. Forró: a festa que virou gênero musical. **CliqueMusic.** Disponível em: <[http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=9](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=9)>. Acesso em: 5 nov. 2007.

THE HISTORY OF BIG BROTHER. **Big Brother World.** Disponível em: <<http://www.bigbrother.com/history>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

THOMPSON, G. **Introducing Functional Grammar.** London: Arnold, 1996.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: ATLAS, 1990.

TROTТА, F.; MONTEIRO, M. O novo *mainstream* da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós.** Brasília: 2008. v.11, n.2, Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/295/278>>. Acesso em: 9 jan. 2010.

TROTТА, F. Música Popular, Moral e Sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo.** Niterói: 2009. nº 20 Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewArticle/4>>. Acesso em: 8 jan. 2010.

VICENTE FILHO, A. Flávio José: cantor protesta contra 'baixaria' em bandas de forró **Jornal Correio da Paraíba,** João Pessoa, 4 nov. 2007. Caderno 2. p. C6.

## 6. ANEXOS

### Anexo 1

#### **Obsessão**

Composição: Renato Moreno

Interpretação: Calcinha Preta

(Ele diz:)

Já são cinco da manhã  
E ainda não dormi nada  
Pensando em sua beleza  
Eu louco vou ficar

A insônia é meu castigo  
Seu amor é meu alívio  
Se você não for minha  
Eu não viverei em paz

Eu não sou seu namorado  
Mas estou apaixonado  
Sei que ele não te ama  
Dá pra ver em seu olhar

Você também não o ama  
Meu coração te chama  
Antes que eu enlouqueça  
Consegui me declarar

Quero ser seu namorado  
Acordar sempre ao seu lado

Esse então foi o motivo  
Pra essa hora te ligar

(Ela diz:)

Não, não é amor  
O que você sente  
É só obsessão

Uma ilusão  
Em seus pensamentos  
Que te faz fazer coisas  
Assim funciona o coração

## Anexo 2

**Alfabeto do amor**

Composição: Bruno Caliman

Interpretação: Forró Anjo Azul

Vou cantar de A a Z pra falar tudo o que  
eu quero de você

A de amor

B de beijo

C de calor

D de desejo

E de encanto

F de fixação

G de gamo

H de história da paixão

I, insuportável viver sem você

J de jamais vou te esquecer

L da lembrança que ficou

M dos momentos de amor

**N, nada vai nos separar****O, obrigado por ficar****P, de paixão que vai rolar****Q, quero sempre te amar****R da nossa realidade****S, S pode ser saudade****T, te quero de verdade****U de única****V de vontade****Vontade de te amar**

X e Z eu não preciso nem dizer

A de amor!

## Anexo 3

**Comendo água**

Composição: Marquinhos Maraial e Isac Maraial

Interpretação: Aviões do Forró

**Alô, tô num bar, chego já.  
Tô aqui batendo um papo,  
comendo água.**

**Alô, tô num bar, chego já.  
Pode ir fazendo a cama  
pra quem te ama.**

Hoje convidei alguns amigos pra beber,  
mas daqui a pouco só vai dar eu e você  
Não fique preocupada nem grilada  
porque não vou demorar.

Eu não vou te deixar abandonada.  
Vale à pena me esperar  
pra gente se amar.

Daqui a pouco, amor,  
volto pra casa  
pra gente dar um show  
de madrugada.

Vamos fazer amor,  
beijar na boca.  
Vou te dar meu calor,  
vou te deixar louca.

## Anexo 4

**Senta que é de Menta**

Composição: Beto Caju e Alex Padang

Interpretação: Cavaleiros do Forró

Hoje eu vou fazer um Big Brother  
Funk, forró e pagode lá dentro do meu apê.  
Só eu e você, vai ter BBB.

Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação  
E eu já indiquei você.  
Vou botar pra descer.

Paizinho, outro jogo adiado eu não quero mais  
Porque só a preliminar não me satisfaz.  
Chuei sua uva e gostei, só que não rolou.  
E eu na vontade fiquei, sem fazer amor.

**Já que você me provocou,  
agora experimenta.  
Senta que é de menta.**

**Tchaca-tchaca, vuco-vuco,  
será que você aguenta ?  
Senta que é de menta.**

## Anexo 5

**Se quiser, é assim**

Composição: Chrystian Lima, Ivo Lima e Gilton Andrade

Interpretação: Calcinha Preta

Se você quiser, vai ser assim:

Me ame, mas me deixe livre.

(Refrão)

Quem disse que eu preciso de um amor assim?  
Que pega no meu pé, que quer mandar em mim,  
Que quer prender as rédeas do meu coração,  
Que corta minhas asas se eu quiser voar,  
Que eu não tenho tempo nem de me explicar,  
Que morre de ciúmes se eu quiser sair,  
Que quer adivinhar até meus pensamentos.

Quem disse que eu preciso de um amor assim?  
Eu sou um bicho solto, sou um furacão.  
Bem longe dos seus olhos, sou um gavião.  
Eu disse pra você quando me conheceu  
Eu não sou de ninguém e nunca serei seu.  
Ainda não nasceu mulher pra me amarrar  
E me deixar igual um bobo apaixonado.

Se você quiser vai ser assim:

Me ame, mas me deixe livre.

(Refrão)

Se você quiser o meu amor,  
Fique, mas não chore, por favor!



## Anexo 6

**Pensão alimentícia**

Composição: Gilton Andrade, Ivo Lima e Beto Caju

Interpretação: Calcinha Preta

**Que foi que eu fiz pra você  
Mandar os "homi" aqui vir me  
prender?**

Tudo era tão lindo, um conto de fadas  
Tão maravilhoso, a gente se amava  
Foi nessa brincadeira que aconteceu,  
Nasceu um lindo filho que é seu e meu.

No final de semana a gente ia à praia  
Saía pro forró, caía na gandaia  
Um amor assim eu só vi na TV,  
Mas já que a gente terminou não tem mais  
nada a ver.

Sou cachaceiro.  
Sou cabra raparigueiro.  
Mas não sou um vagabundo,  
Eu sou do mundo.  
Sou de “responso”.  
Eu sou mais um brasileiro  
Com pensão para pagar.  
E vou pagar.

Mas não é justo que pensão alimentícia  
Vire caso de polícia.  
Isso complica.

Tá atrasada, mas você não precisava me  
denunciar.

**Que foi que eu fiz pra você  
Mandar os "homi" aqui vir me  
prender?**

