

# Análise da ideologia nas canções de Raul Seixas: um estudo exploratório<sup>1</sup>

Luana Halisani Felix de Almeida<sup>2</sup>

## Introdução

O presente trabalho objetiva a investigação da ideologia presente na obra musical do cantor e compositor brasileiro Raul Seixas, analisando sob a luz da Hermenêutica de profundidade De John B. Thompson e com respaldo na análise do discurso crítica de Fairclough, uma das canções que Raul lançou na década de 1970: *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. A partir dessa análise, o que aqui se pretende é buscar compreender o posicionamento desse artista frente às mudanças culturais presenciadas por ele nos anos de sua produção artística e os modos como isso é feito em suas canções. Considerando que esse contexto de produção trata-se de um passado recente da história brasileira e constitui-se um período especialmente interessante por serem anos de regime ditatorial, a proposta desse trabalho é identificar a interpretação presente na obra de Raul Seixas acerca de fenômenos sociais contemporâneos à ela.

### 1. Raul Seixas: o controverso e o essencial

Raul Seixas: contracultural, militante político, místico, roqueiro, baionista, universal, brasileiro, baiano. Uma palavra ou talvez centenas delas seriam insuficientes para definir uma *metamorfose ambulante*, um intelectual surpreendentemente popular que, com as loucuras de um assumido *maluco beleza*, atingiu a todos os públicos e permanece vivo e pulsante na memória coletiva brasileira.

Ignorando a separação classista imposta à música popular brasileira a partir do movimento Bossa Nova, separação esta analisada pelo jornalista e pesquisador musical José Ramos Tinhorão em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira*. Tinhorão (1998,p.312) afirma:

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da bossa nova, valeu por toda uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida para a “gente de bem”

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

Raul Seixas surge no cenário musical brasileiro unindo o popular ao intelectual, o internacional ao brasileiro, e faz isso com bastante irreverência.

Ao misturar Luiz Gonzaga e Elvis Presley em canções como *Blue moon*, Raul Seixas despreza toda a batalha travada entre nacionalistas e internacionalistas, fortemente integrada à composição de músicas brasileiras do Século XX. Assim faz também em *Ouro de Tolo*, canção forte, notoriamente de protesto, amenizada pela sugestão de autobiografismo e acompanhada por uma melodia própria de canções românticas, pertencentes ao estilo “brega”, sucesso de vendas entre o público das classes econômicas desprivilegiadas.

Raul Seixas veio a público em 1972, no *VII Festival Internacional da Canção*, promovido pela rede Globo, em meio a críticas pouco entusiasmadas da imprensa sobre os rumos da MPB. Em anos de forte repressão devido à ditadura militar que comandava o país, os/as artistas brasileiros/as, em especial cantores/as e compositores/as, viviam sob pressão. Além de lidarem com a censura do regime ditatorial, precisavam, ainda, saciar um público universitário ávido por canções de protesto. Nesse contexto, a criação artística se via acuada, sem poder se realizar livremente.

Alguns artistas, no entanto, por meio das mais diversas estratégias, conseguiram driblar essas dificuldades e compor canções que, além de engajadas, conseguissem ser um produto de consumo para vários tipos de públicos. Sobre isso, Luiz Tatit (2004, p.229) afirma, em *O Século da Canção*, que:

Outras [exceções], como Raul Seixas, Novos Baianos, ou mesmo Secos e Molhados, surgiram, em pleno dilúvio repressivo da era Médici, como herdeiros tropicalistas contra a exclusão. Misturavam o som elétrico do rock com ritmos tipicamente nacionais (frevo, samba, chorinho) e até com a dicção “brega” que sempre esteve presente na canção romântica latino-americana. Desde que chegassem a um produto comercial e não se esmerassem em mensagens políticas esses músicos sentiam-se “livres” em sua produção.

Depois de Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda assumiu o posto de inimigo principal do governo ditatorial. As letras de Chico Buarque eram mais fortes e direcionadas, como *Apesar de você*. Por outro lado, as críticas das canções de Raul Seixas eram mais veladas e apresentavam um teor de biografismo que ocultava a crítica social. Assim, “passavam mais fácil”, pareciam menos ofensivas à primeira vista, embora, quando analisadas propriamente, revelassem um forte inconformismo com a ordem social e política vigente.

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

Existe ainda outro aspecto que pode ser percebido em canções como *Eu também vou reclamar*, *Ouro de tolo* e *Super herois*, entre outras. Ao que parece, a composição de músicas de protesto, na avidéz de satisfazer um público universitário cada vez mais exigente, tornou-se um mecanismo de ascensão artística; o público para essas músicas era crescente e empolgado, capaz de comprar discos e, por consequência, alavancar carreiras artísticas. A composição dessas canções aponta, por um lado, que Raul Seixas percebia esse potencial e, por outro, que fazia troça disso.

Nas canções citadas, Raul Seixas demonstra uma total rejeição a esse modelo encomendado de protesto. Nesse contexto, o compositor de *Sociedade Alternativa* busca se distanciar da tendência artística da MPB e traçar um caminho próprio. Para tal, recorreu a novos recursos, temas e projetos musicais, buscou novos parceiros e inovou, de todas as maneiras possíveis.

Em composições dotadas de esoterismo, alusões históricas, críticas à moral burguesa e a verdade absoluta, o sentimento de inconformismo, aparentemente muito pessoal, ressoava como alerta para que as pessoas abandonassem o conformismo e questionassem a ordem, apresentada como natural, da sociedade em que viviam. No entanto, as letras de Raul Seixas não se tornaram obsoletas em tempo de democracia, ao contrário, mantêm sua atualidade pelo seu teor universal de filosofar sobre a existência humana, o público e o privado, o social e o individual.

As questões impostas por essas canções mobilizam, até os dias atuais, questionamentos quanto à vida social brasileira e, de modo especial, ao próprio fazer artístico. A obra riquíssima desse artista singular merece, sem sombra de dúvidas, uma análise empenhada em aclarar os mecanismos pelos quais a crítica social se viabiliza. Assim, apesar da distância histórica, este trabalho se justifica pela possibilidade de trazer à tona uma outra visão a cerca da indústria de entretenimento brasileira.

É importante perceber as forças que se escondem atrás de uma produção artística, forças que, por vezes camufladas, são operadores ideológicos muito bem direcionados. A investigação que é objetivo do presente trabalho é, exatamente, a de observar através de letras de Raul Seixas, seu posicionamento a cerca desses mecanismos, e os indícios desse aparato industrial que viabiliza a obra artística e a criação do “ídolo”.

## **2. Referencial teórico e metodológico**

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

Como referencial teórico e metodológico para o presente trabalho, foi escolhida a Hermenêutica de Profundidade apresentada por Thompson em seu *Ideologia e cultura moderna*. Esse método se mostrou mais eficaz para os objetivos deste estudo por levar em conta uma pluralidade de aspectos referentes à análise das formas simbólicas.

De acordo com Thompson, (2009, p.357) “Formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações; falas; textos que, por serem construções significativas podem ser compreendidas”. A canção, objeto de estudo deste artigo, aqui analisada constitui-se como objeto simbólico à medida que, amplamente divulgada, graças à modernização dos meios de comunicação em massa, transmite mensagens simbólicas, ou seja, é uma fonte ideológica em potencial dentro de um contexto social estruturado, dotado por assimetrias.

Essas assimetrias podem estar vinculadas a graus diferentes de poder entre indivíduos dentro desse contexto estruturado e, também, a diferentes tipos de recursos subjacentes à produção e recepção das formas simbólicas. Como recurso, entende-se o *valor* que é atribuído às formas simbólicas pelo seu processo de valorização.

Os objetos são valorizados, a princípio, sob duas categorias, uma que é referente ao seu valor simbólico, aceitação ou rejeição a eles por parte dos indivíduos que os recebem, e a outra relacionada a seu valor econômico, atribuindo às formas simbólicas um valor pelo qual elas possam ser trocadas no mercado. Essas duas categorias de valorização estão intrinsecamente ligadas, sendo possível que uma influencie a outra proporcionalmente ou também de maneira inversamente proporcional.

A ideologia presente nessas formas simbólicas pode ter o propósito de legitimar as assimetrias de poder existentes em determinado contexto sócio-histórico, servindo, assim, para favorecer as classes dominantes e para sustentar sua condição privilegiada. Por outro lado, o teor ideológico dessas mensagens pode estar direcionado para a ruptura das relações de dominação existentes, para a construção de uma nova configuração social.

Thompson traça um longo caminho para esclarecer o significado de ideologia, abordando vários conceitos atribuídos ao termo desde seu surgimento. Aqui, no entanto, faz-se necessário apenas trabalhar com o estudo da ideologia na era dos meios de comunicação em massa, valendo-nos de seu conceito segundo Thompson (2009, p. 116):

as múltiplas e diferentes maneiras como as formas simbólicas foram usadas, e continuam, a serviço do poder, dentro das sociedades

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

ocidentais modernas ou dos contextos sociais situados em diferentes pontos no tempo e no espaço.

Nesse sentido, as formas simbólicas podem conter mensagens intencionadas a legitimar ou romper as relações de dominação vigentes. Com o advento dos meios de comunicação em massa, essa capacidade de divulgação das formas simbólicas ampliou-se significativamente, podendo chegar a uma audiência irrestrita ao tempo e ao espaço. Tal característica, por consequência, tende a ampliar também o compartilhamento do caráter ideológico presente nessa forma simbólica.

No entanto, a recepção dos indivíduos a essas formas, por mais que sejam amplamente divulgadas, não se dá de maneira passiva, e sua aceitação ou não aceitação está relacionada ao contexto sócio-histórico de sua produção e também de sua recepção que, no caso das formas simbólicas veiculadas pelas indústrias de mídia, não são, necessariamente, coincidentes.

Tendo isso em vista, Thompson aponta que tão importante quanto estudar a fundo o conteúdo das formas simbólicas é analisar também o contexto em que foram produzidas e recebidas. A recepção, positiva ou negativa, dessas formas pela audiência está fortemente vinculada aos acontecimentos sócio-históricos do período em questão.

O *modus operandi* da ideologia estabelece-se através da cultura. O termo “cultura” apresenta como definição descritiva “um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas características de uma sociedade específica ou de um período histórico” (Thompson, 2009,p.166). Comumente, esse conjunto de valores é entendido como natural e permanente: são recebidos ou veiculados aos indivíduos como “a ordem natural do universo”, embora sejam provenientes de um acontecimento sócio-histórico que os possibilitou. Dessa forma, a ideologia encontra, no âmbito da cultura, o aparato necessário para se legitimar.

Thompson aponta também uma concepção estrutural de cultura formulada por ele; essa concepção pode desmistificar a anterior por entender os fenômenos culturais como formas simbólicas em contextos estruturados. Desse modo, o estudo da cultura é também o estudo da constituição e contextualização das formas simbólicas, constituindo um estudo sempre embasado na interpretação e reinterpretção das maneiras como essas formas atuam e são recebidas.

Thompson apresenta ainda cinco características das formas simbólicas as quais ele denominou aspectos: intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais. Esses aspectos estão relacionados à produção das formas simbólicas de

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

maneira geral, podendo, no entanto, oscilar quanto ao grau de relevância de um ou outro em determinada situação.

A produção das formas simbólicas é, obviamente, marcada pela intenção de dizer do/a produtor/a, esse é seu aspecto intencional. Aquele/a que produz uma mensagem intenciona ser entendido, e com as formas simbólicas não é diferente: o/a produtor/a visa transmitir uma mensagem a ser compreendida pela audiência. Entretanto, isso não significa que essa mensagem seja interpretada pelos/as receptores/as exatamente da mesma forma que intencionou o/a produtor/a. Por isso, o significado das formas simbólicas abrange muito mais do que a intenção do/a produtor/a.

O aspecto convencional está ligado às normas às quais as formas simbólicas atendem em seu contexto de produção. Essas normas podem ser normas gramaticais e de adequação aos gêneros textuais no caso de textos escritos. São convenções sociais que tornam possível o entendimento entre as partes envolvidas, como, na atividade da leitura e da escrita, são fundamentais o domínio das regras da atividade de codificar e decodificar o idioma em questão, mas também o conhecimento metagenérico e metatextual.

As formas simbólicas são construídas tornando-se estruturas. Para interpretá-las, é necessário separar esses elementos estruturais e, avaliando-os isoladamente, perceber que papéis desempenham no todo. Através dessa desarticulação, pode-se perceber seu aspecto estrutural, as partes que lhe fazem um todo coeso e significativo.

O referente corresponde ao objeto da forma simbólica no mundo; não ao seu significado, enquanto imagem acústica, mas àquilo que a forma simbólica se refere, o objeto real a que faz referência. O aspecto referencial de uma forma simbólica apenas pode ser entendido a partir da análise de outro aspecto, o contextual. É a partir do contexto sócio-histórico que se pode interpretar de maneira plausível o referente da mensagem.

Thompson desenvolve, como método para analisar esses aspectos presentes nas formas simbólicas, adaptações à hermenêutica clássica além daquelas já estabelecidas por filósofos como Heidegger e Ricoeur. Essas adaptações adéquam a hermenêutica à análise das formas simbólicas, dando origem a Hermenêutica de Profundidade, um método de análise com um enfoque tríptico a serviço do estudo da ideologia.

A Hermenêutica de Profundidade se propõe analisar as formas simbólicas em três âmbitos distintos: seu contexto sócio-histórico, seu caráter formal e discursivo e a

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

análise da *doxa*, interpretação e reinterpretação acerca dessas mesmas formas. Tal análise está orientada para captar possíveis 'esconderijos' para a ideologia, ou a desconstrução desta. É importante tomar detalhadamente cada um desses enfoques.

O contexto sócio-histórico de uma forma simbólica é de suma importância para se compreender seu significado. *Navio Negreiro* de Castro Alves não seria entendido como um grito por liberdade e, talvez, nem tivesse sido produzido se o contexto sócio-histórico já não fosse de uma abertura para a abolição, se a data em que veio a público não fosse um sete de setembro, independência do Brasil, do ano de 1868, segunda metade do século XIX, quando já havia, principalmente nas artes, se instalado uma comoção pró abolição.

Outro exemplo pertinente é notável a partir da classificação, para fins didáticos, dos períodos artísticos, *Macunaíma* de Mário de Andrade não poderia ser escrito, e se o fosse sua recepção seria com toda certeza outra, na mesma época em que *O Guarani* de José de Alencar, embora a temática indígena coincida nas duas obras. Assim como Da Vinci não teria a mesma repercussão se pintasse em 2014 a *Mona Lisa*. Ilustrando ainda com exemplos pertinentes ao campo da produção artística musical, as letras de Chico Buarque como *Cálice* ou *Apesar de você* alcançaram uma forte repercussão pelo contexto de repressão em que foram produzidas e ao qual claramente se opunham.

Os contextos históricos influenciam as condições de produção de uma forma simbólica na medida em que essa produção será orientada para aquilo que está em voga no momento, isso relativamente a meios técnicos, como a veiculação de um álbum musical em CD ou LP, mas também quanto ao caráter formal e aos assuntos abordados por essa forma simbólica. É preciso compreender que as concepções mudam de acordo com o tempo.

Outro aspecto importante no estudo do contexto é que as formas simbólicas existem, em grande parte das vezes, condicionadas às instituições sociais. Essas instituições são socialmente estruturadas, dotadas por assimetrias, cargos e funções, com diferentes níveis de poder. Uma editora pode ser vista como uma instituição social estruturada, essa instituição está assimetricamente dividida, e seus produtos, no caso livros, bens simbólicos, deverão atender a certas condições referentes ao mercado. Esse fator é determinante para a produção que deve atender às demandas comerciais e à recepção, que, inúmeras vezes, é também condicionada por valores de mercado.

A segunda análise a ser realizada em uma forma simbólica diz respeito a seu caráter formal. É sabido que as cores transmitem diferentes sensações, portanto, ao

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

pintar uma tela, os/as pintores/as levarão em conta tais características e, assim, de acordo com sua intencionalidade, disporão das tintas em cores e tons propícios. À análise formal cabe investigar quais são os recursos que transmitem essa intencionalidade do/a autor/a à audiência ou, independente disso, condicionam para que uma forma simbólica seja interpretada de determinada maneira.

Em um texto escrito, alguns recursos discursivos podem orientar determinados significados. A escolha vocabular, a ordem sintática das orações, a pontuação, entre outros são exemplos que, articulados de maneiras diferentes, transmitem mensagens distintas. Não é o mesmo dizer “a polícia prendeu manifestantes” ou “vândalos foram presos”. Em cada um dos exemplos os recursos discursivos, como a escolha vocabular de “vândalos” ou “manifestantes”, ou a escolha por voz ativa ou passiva, direcionam a interpretação do/a leitor/a por caminhos distintos.

A análise formal evidencia os aspectos através dos quais a ideologia pode operar na construção das formas simbólicas. Ainda que inconscientemente, o/a produtor/a de uma mensagem simbólica usará desses recursos para legitimar sua concepção de mundo, seu ponto de vista que, no geral, tende a ser comum aos/às receptores/as dessa forma ou a buscar convencê-los/as da legitimidade de uma posição particular.

É evidente que a recepção das mensagens não é passiva. Nem sempre o/a receptor/a irá compartilhar as concepções de mundo articuladas por uma forma simbólica, mas, em um contexto social estruturado, quando essa mensagem vem a confirmar uma ideologia dominante, juntamente com outras de mesmo teor ideológico, isso serve para naturalizar e universalizar uma situação que pode ser resultado de processos históricos e sociais e, portanto, transitória, não permanente.

O/A analista deve se preocupar com a estrutura formal da mensagem simbólica, levantando hipóteses, de acordo com o contexto sócio-histórico, sobre como essa construção formal pode servir para legitimar ou romper com uma ideologia. O contexto sócio-histórico e a análise estrutural das formas simbólicas podem também ajudar a entender o terceiro enfoque dessa abordagem, a interpretação e reinterpretação dessas mensagens.

No entanto, essa análise da interpretação é transcendente às demais etapas do processo de análise. Nesse procedimento, cabe reconstruir as formas simbólicas desconstruídas pela análise formal e levantar interpretações possíveis sobre o que elas significam e como os atores daquele contexto puderam interpretá-las.

Logicamente, tratando-se de contextos relativamente distantes no tempo, não se pode esperar com certeza que essas reinterpretações correspondam às

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.



interpretações feitas pelos indivíduos que as compartilharam, mas daí surge o que Thompson chama de *potencial crítico da interpretação*. Essa divergência possível entre a interpretação *a priori* e aquela profunda, embasada em uma desconstrução do objeto estudado, possibilita ao/a pesquisador/a questionamentos sobre a percepção da ideologia em contextos específicos.

A Hermenêutica de Profundidade intenciona abordar, com esse enfoque tríplice, o teor ideológico presente nas formas simbólicas. Dessa maneira, é possível estudar bens simbólicos e seus contextos em uma tentativa de compreender períodos históricos e a atuação da ideologia. Aquilo que, constantemente, é entendido como o curso natural dos fatos pode ser desconstruído para que venham à tona os modos pelos quais se constrói a ilusão de naturalidade e, além disso, para que se possa entender 'pedaços' apagados ou ofuscados de determinada época, pois claro é que a "história" transmitida escolar e midiaticamente, entre outros meios, é um recorte das atitudes humanas em determinados períodos. Na tentativa de compreender melhor o presente, interessante seria poder conhecer aspectos renegados ou ainda pouco estudados do passado.

Isso justifica a escolha pelo objeto de estudo deste artigo, embora tenha sido um ícone musical no Brasil, as canções de Raul Seixas ainda não receberam o prestígio acadêmico de serem profundamente analisadas, há, é certo, trabalhos sobre a composição do autor mas uma obra tão rica apresenta ainda inúmeras possibilidades de estudo. O objetivo desse artigo é contribuir com a crítica a cerca desde autor e sua obra contribuindo também, desse modo, com a estudo da história recente brasileira, de modo especial, no âmbito social, artístico e político.

### **3. Análise dos dados**

#### **3.1 Análise do contexto sócio histórico**

Para fazer essa análise seguindo o enfoque tríplice proposto pela HP, é necessário analisar o contexto sócio histórico de produção da obra analisada. Segundo Thompson (2009, p. 368):

A produção, circulação e recepção das formas simbólicas são processos que acontecem dentro de contextos ou campos historicamente específicos e socialmente estruturados. A produção de objetos e expressões significativas – desde falas quotidianas até obras de arte – é uma produção tornada possível pelas regras e recursos disponíveis ao produtor.

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

Sendo assim, a análise desse “campo” ou “contexto” torna-se imprescindível para uma análise que vise tornar clara a ideologia presente em determinada forma simbólica.

A canção aqui analisada é da década de 1970, do álbum *Gita*, de 1974, , portanto, lançada no período de governo do general presidente Ernesto Geisel. O contexto histórico dessas obras apresenta algumas contradições. Geisel era um dos militares da chamada linha “castelista”, ou seja, assim como seu sucessor João Batista Figueiredo, era favorável à abertura política e a um lento e gradual processo de redemocratização. No entanto, foi no governo de Geisel que Raul Seixas foi torturado e exilado nos Estados Unidos, segundo o próprio músico relata em uma entrevista concedida ao jornalista André Barbosa, na extinta rádio FM *Record* de São Paulo, em 1988<sup>1</sup>.

O Brasil começava a sofrer com o fim do que ficou conhecido como “milagre econômico”, a inflação crescia, o êxodo rural aumentava, o mundo vivia a crise do petróleo, e o Brasil enfrentou nessa crise um verdadeiro “furacão” na economia. Apesar disso, algumas conquistas da época do chamado “milagre econômico” foram mantidas, e uma delas: foi o aumento do poder de consumo da classe média, que teve relação direta com as vendas do disco *Gita*, álbum de maior sucesso do compositor que, segundo do site *91rock.com.br* e outros, atingiu a marca de seiscentas mil cópias vendidas. Crescia no Brasil, assim como em todo o mundo capitalista, um mercado de consumo jovem; os/as jovens da classe média consumiam e estavam ávidos por novidades, e a música era, para esses/as consumidores/as, não somente um produto, mas parte de um estilo de vida.

Os industriais descobriram que poderiam vender muito mais se criassem produtos específicos para os jovens: roupas, discos, lanchonetes, boates, refrigerantes, carros, aparelhos eletrônicos, móveis, remédios. Os adolescentes de classe média queriam consumir, e queriam consumir coisas diferentes que não fossem “quadradas”, “caretas”, “por fora”. O rock era um produto da indústria cultural tipicamente voltado para os jovens.

(SCHIMIDT, 2010, p. 747)

A censura já era mais branda que nos tempos do general Médici, e os/as compositores/as traziam, sutilmente, em suas canções, questionamentos sobre a moral vigente e a ordem fixa dos valores. As mulheres, lentamente, iam conquistando alguns espaços e tinham em Leila Diniz uma representação mais libertária do que parecia possível anteriormente. A sociedade civil estava se fortalecendo e, até mesmo a Igreja Católica, que havia abençoado os tanques em 1964, agora, por um de seus segmentos, a Teologia da libertação, se opunha ao regime. A UNE, assim como

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

alguns sindicatos, voltou a se organizar, o AI-5 não estava mais em vigor, veículos de imprensa alternativos como *O Pasquim* estavam circulando, e o MDB saía vitorioso das eleições, segundo afirma Schimidt (2010 p. 755): “Era a maneira de o povo brasileiro declarar a rejeição à ditadura”.

Esse era o cenário dos anos 1970, notoriamente mais aberto que a década anterior, mas, apesar disso, ainda uma ditadura, com prazo de validade vencido, mas ainda uma ditadura, que, mesmo em menores proporções, continuava perseguindo seus opositores. O grande diferencial para a MPB, nesse contexto, é que, nessa década, havia se firmado no Brasil uma “indústria do entretenimento”, indústria essa que abarcava desde músicas engajadas, como a dos renomados Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil, até a música dita massificada das trilhas sonoras das novelas, representada por nomes como Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos. O que havia de comum entre os dois segmentos? Ambos vendiam discos:

A música popular brasileira (MPB) floresceu em novas cores nos anos 1970 e começo dos 1980, período do apogeu e queda do regime militar. Sem dúvida, a consolidação da indústria cultural, com o esquema publicidade-discos-shows-tevé, foi importante para difundir e até delimitar as novas criações. (...) Entretanto, é preciso questionar o título de “popular” para estes compositores e cantores. Naturalmente, não se trata de música erudita mas é possível que a maior parte de seu público fosse a classe média que podia comprar todos os discos e pagar ingresso das casas de espetáculos. Este imenso Brasil que são as classes baixas, talvez, preferisse outros estilos, canções despolitizadas e com temas românticos, igualmente ligados ao cotidiano.

(SCHIMIDT, 2010, p. 759) (grifos nossos)

Esse era o contexto histórico na década de 1970, período de lançamento da obra aqui analisada. Pode-se entender que, a partir dessa década, a música assumira de vez a característica de bem de consumo. O firmamento de uma indústria cultural transformaria a concepção daquilo que é e aquilo que não é arte, mensurando as obras a partir de seu valor de mercado e popularidade. Logicamente, a publicidade seria aliada na promoção dessas obras e na integração das mesmas nos circuitos de notoriedade. O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu recente ensaio sobre a situação da cultura nos tempos pós-modernos a que intitulou de *A civilização do espetáculo: Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*, faz uma referência à publicidade:

A publicidade exerce influência sobre os gostos, a sensibilidade, a imaginação e os costumes. A função antes desempenhada, nesse âmbito, por sistemas filosóficos, crenças religiosas, ideologias e

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

doutrinas, bem como por aqueles mentores que na França eram conhecidos como os mandarins de uma época, hoje é exercida pelos anônimos “diretores de criação” das agências publicitárias.

(LIOSA, 2012. p. 33)

Parece evidente que a publicidade seja um componente importante da indústria cultural e que ambas, assim como os grandes meios de comunicação, a grande mídia e importantes redes de rádio e televisão, atuem em conjunto na promoção dos produtos de sua produção, no caso dos discos, juntamente com as gravadoras. Desse modo, o que se pode perceber é que a indústria cultural, que alcançou maturidade a partir das décadas de 1970 e 1980 no Brasil, é composta por diversas instituições que, cada uma a seu modo, atuam na promoção e valoração dos bens produzidos. Essa é uma informação importante, pois faz relação direta com a obra aqui analisada e seu contexto de produção e recepção. Esses esclarecimentos constituem-se parte importante da análise sob a luz da Hermenêutica de Profundidade desenvolvida por Thompson.

### 3.2 – Análise discursiva

A segunda parte da análise que compõe a HP é a análise forma ou discursiva, é a partir dessa análise que o objeto será estudado em sua estrutura interna e é essa análise também que possibilitará apontar as possíveis concepções ideológicas existentes no objeto de estudo. Para essa etapa foi escolhida a análise do discurso crítica de Fairclough trabalhada, mais especificamente, sob a ótica do livro *Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa* (RAMALHO e RESENDE, 2011).

A análise do discurso crítica está baseada em categorias analíticas que, analisadas em um texto, podem relacionar as prática discursivas à práticas sociais e revelar processos ideológicos presentes no texto estudado. Segundo Ramalho e Resende (2011):

Uma análise discursiva crítica não se confunde com simples leitura e interpretação. Isso porque contamos com conceitos associados a categorias analíticas aplicadas sistematicamente. A escolha de que categorias utilizar para a análise de um texto não pode ser feita a priori. É sempre uma consequência do próprio texto e das questões/preocupações de pesquisa.

(RAMALHO e RESENDE, 2011. p. 113)

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

As categorias analíticas escolhidas para análise das canções aqui trabalhadas são aquelas que aparentam ser as mais eficazes para a investigação que este trabalho busca fazer, são elas: *Intertextualidade*, *Presunção* e *Representação de eventos/atores sociais*. Essas três categorias parecem ser suficientes para a canção. O importante é que através das questões levantadas por cada categoria se possa construir uma análise coerente e eficiente para os propósitos do trabalho.

A intertextualidade, segundo Koch (2006), é a propriedade que todo texto possui de retomar outros textos seja reafirmando-os ou negando-os. Todo texto é intertextual, diferenciando unicamente a forma de marcar essa intertextualidade que pode ser por meio de uma citação direta ou uma referência, podendo, até mesmo, haver um texto implícito em outro. Para a análise da ideologia aqui trabalhada, é importante observar essa propriedade no sentido de entender com que outros textos a obra dialoga e como se posiciona frente a eles e se essa relação é implícita ou explícita.

A *Presunção* está fortemente ligada ao julgamento que o/a autor/a da obra faz de si mesmo/a e dos temas abordados e, também, como marca seu posicionamento frente aos temas expostos. Pode haver nos textos presunções valorativas, existências e propositivas, elas podem revelar posicionamentos ideológicos frente a fenômenos diversos a partir de julgamentos valorativos sobre os mesmos.

A categoria analítica *Representação de eventos/atores sociais* revela sob que ponto de vista os atores e eventos sociais são interpretados. A maneira como essa interpretação é feita pode conter teor ideológico, segundo Ramalho e Resende (2011), dependendo das escolhas semânticas que são feitas para se referir a cada ator e a cada evento. Com base nessas categorias, a obra será analisada para buscar compreender a mensagem ideológica que expressa.

### 3.2.1 *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*

*As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* pertence ao álbum *Gita*, composto em parceria com Paulo Coelho e lançado em 1974. *Gita* é o álbum de maior sucesso de Raul, tendo vendido 600 mil cópias e conseguido o certificado de disco de ouro. Além disso, é um álbum musical com a particularidade de ter se vendido

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

“sozinho”: Raul Seixas estava com o álbum pronto quando foi preso na volta de um show, levado para um local desconhecido, “algum porão com limo nas paredes”, como ele mesmo descreve na entrevista, já mencionada, concedida em 1988 à rádio *Record FM*, que foi torturado durante três dias para que prestasse esclarecimentos sobre a “sociedade alternativa”. Após os três dias de tortura, foi levado a um aeroporto e desembarcou em Nova York, onde passou o ano de 1974.

O disco foi um sucesso de vendas no Brasil enquanto Raul Seixas conversava com John Lennon em solo estadunidense. Devido ao alto número de vendas do álbum, no fim daquele mesmo ano, um funcionário do consulado brasileiro nos EUA procurou Raul Seixas em seu apartamento no Greenwich Village e disse que ele poderia retornar ao Brasil, pois “o Brasil o esperava”, “ele era, agora, patrimônio nacional”. Raul Seixas e Paulo Coelho voltaram ao país e receberam o disco de ouro.

Para fazer a análise discursiva crítica dessa canção, serão tomadas as categorias analíticas mencionadas, a começar pela categoria da *intertextualidade*, respondendo as seguintes questões: 1. *De outros textos/ vozes relevantes, quais são incluídos?* 2. *Como outras vozes são incluídas? São atribuídas? Se sim, especificamente ou não especificamente?* 3. *As vozes atribuídas são relatadas diretamente (citação) ou indiretamente? Como outras vozes são tecidas em relação à voz do/a autor/a e em relação umas com as outras?*

*As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, a começar pelo título, faz menção a outro texto, mais especificamente, a um personagem da mitologia nórdica, Thor. Thor é o deus do trovão na mitologia nórdica, tendo em sua homenagem o nome do dia de quinta-feira nos idiomas inglês e alemão. Thor, de acordo com a mitologia nórdica, é o deus imbuído da missão de matar a Serpente do Mundo, capaz de envolver o mundo inteiro com sua calda<sup>2</sup>. A partir dessas informações, a análise da canção começa a tomar corpo e apresentar unidade.

O mito de Thor pode ser perceptível na canção pela citação do personagem no título da obra e pela menção no corpo do texto a um monstro que, segundo uma leitura possível, representaria a Serpente do Mundo como o “Monstro Sist”: *O “Monstro Sist” é “retado”, e tá doido pra transar/ comigo/ E sempre que você dorme de touca, ele fatura em cima/ do inimigo*. Sem que seja necessário muito esforço, pode-se relacionar “Sist” a sistema, e pode-se também inferir que se trata do sistema capitalista, uma analogia à Serpente que envolve o mundo todo com a cauda. Essa correlação é

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

possível, no entanto, não está marcada no texto. O autor usa da linguagem para dar indícios e possibilita essa interpretação, mas não a torna evidente.

A categoria analítica *presunção* também se faz importante na análise dessa canção, com ela é possível investigar os dados biográficos tão presentes nas canções de Raul Seixas. Para isso, é necessário buscar no texto a resposta para algumas questões: 1. *Que presunções existenciais, proposicionais ou valorativas são feitas?* 2. *É o caso de se ver algumas presunções como ideológicas?*

Há na canção algumas estrofes que trazem, como é perceptível na maior parte das letras do artista Raul Seixas, um toque de biografismo, mas que se enquadra perfeitamente com a temática desta canção: *Quando eu compus, fiz, "Ouro de Tolo",/ Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse,/ Mas eles só vão entender o que eu falei,/ No esperado dia do eclipse!* Há nesse trecho um julgamento valorativo, ao considerar “imbecis” àqueles que o criticaram, o autor faz um julgamento logicamente oposto ao que faz de si mesmo, nessa ocasião, por estarem, ele e os “outros” de quem não se sabe nomes, em posições opostas.

A estrofe que segue a anteriormente mencionada continua na linha do autobiografismo e é particularmente interessante para este trabalho, pois se trata de uma auto declaração a respeito do posicionamento de Raul Seixas sobre a música popular brasileira e o mercado musical: *Acredite que eu não tenho nada a ver,/ Com a linha evolutiva da música popular brasileira,/ A única linha que eu conheço,/ É a linha de empinar uma bandeira!* Pode-se perceber teor ideológico nessa negação crítica a esse sistema consagrado da música brasileira chamado de MPB, essa “linha evolutiva”, evolução que teve um início forte com os sambas do começo do século XX, levou à Bossa Nova e, naquele momento, vicejava no Tropicalismo, perdendo a força da música engajada dos festivais dos anos 1960.

Também última estrofe da canção trata de uma confissão, ou, no mínimo, pode ser assim interpretada: *Raul Seixas e Raulzito sempre foram o mesmo homem,/ Mas pra aprender o jogo dos ratos,/ Transou com Deus e com o Lobisomem.* “Para fazer o jogo dos ratos”, para estar inserido no sistema, conseguir notoriedade e poder divulgar suas ideias, o “homem” teve que virar a figura pública, o artista. Desse modo, era impossível negar que estivesse vinculado ao sistema, mas, essa era uma forma encontrada para se manter contrário ao mesmo sistema. Há, então, revelada a *presunção* do autor, sua consideração sobre si mesmo, em estar travando luta com o sistema, ainda que esteja inserido nele.

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

A próxima e última categoria analítica a ser observada para essa canção é a *Representação de eventos/atores sociais*, *Que elementos dos eventos sociais representados são incluídos ou excluídos? Que elementos incluídos são mais salientes? Quão abstrata ou concretamente os eventos são representados? Como os processos são representados? Quais são os tipos de processo predominantes (material, mental, verbal, relacional, existencial)? Há instâncias de metáfora gramatical na representação de processos? Como atores sociais são representados (ativado/passivado, pessoal/impeçoal, nomeado/classificado, específico/genérico)? Como tempo, espaço e a relação entre 'tempos/espaços' são representados?*

Alguns eventos sociais podem ser perceptíveis representados logo no início do texto, a primeira estrofe da canção começa com duas pseudointerrogações e uma afirmação categórica: *Tá "rebocado" meu "cumpadi"?!/ Como os donos do mundo piraram?!/ Eles já são carrascos e vítimas do próprio mecanismo que criaram!*. Em época de crise mundial do petróleo, mais uma crise do sistema capitalista, essa estrofe parece estar fazendo alusão a esse sistema econômico que, como a história comprova, está fadado às crises como as de 1929, 1973, a referida crise do petróleo, e a crise de 2009. O capitalismo pode, assim, ser interpretado como o mecanismo criado pelos "donos do mundo", modo como o autor identifica os atores sociais envolvidos nesse evento, que, talvez, sejam os países desenvolvidos e imperialistas e seus representantes.

Há uma crítica feita a personalidades, "certos cabeludos", chamados na canção de "tipos estereotipados". Pode-se ler, na quinta estrofe, uma referência, por exemplo, àqueles que, sob a pose que aparentam de rebeldia e inconformismo, subentendida nos cabelos compridos, estão em pacto total com o sistema, fazendo dessa imagem de inconformismo, uma embalagem vazia: *Hoje a gente já nem sabe,/ De que lado estão certos cabeludos, tipo estereotipado,/ Se é da direita ou da traseira,/Não se sabe lá mais de que lado!*

Além dessas duas referências a eventos sócias, há um já citada que pode ser entendida como a representação da globalização, a passagem a cerca do monstro Sist, a que se inferiu ser co-referencial à Serpente do Mundo. Essa é uma metáfora sobre um evento social que estava em expansão à época de produção da canção, a globalização, a divisão mundial do trabalho, o imperialismo econômico. Ao afirmar que *O "Monstro Sist" é "retado", e tá doido pra transar/ comigo/*, o autor se coloca como um ator social desempenhando sua função na sociedade, o papel do artista, esse ator social seria então "procurado" pelo sistema.

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.



Logicamente, a análise aqui desenvolvida não está completa, ao contrário, deixa espaço para outras análises, ainda há muitas outras categorias a serem analisadas. No entanto, as que aqui foram trabalhadas parecem ser suficientes para o propósito deste estudo: identificar a ideologia presente nessa canção e as formas como ela se manifesta.

### 3.3 Reinterpretação

A terceira e última fase do enfoque tríplice proposto pela Hermenêutica de profundidade consiste em uma reinterpretação da obra analisada que relacione o contexto sócio histórico de sua produção e recepção a análise formal que, neste trabalho, é a análise discursiva. Essa correlação possibilita trazer a evidencia manifestações ideológicas presentes nos textos. Segundo Thompson (2009, p. 379).

A interpretação da ideologia tem também o papel de síntese, no sentido que ela procura juntar os resultados da análise sócio-histórica e formal ou discursiva, mostrando como o sentido das formas simbólicas serve para estabelecer e sustentar relações de dominação.

Inserida no contexto histórico já analisado, a década de 1970, período ditatorial no Brasil e estabelecimento de uma indústria do entretenimento, a canção *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* expressa em sua letra uma crítica ferrenha ao modelo de sociedade vigente, desse modo a ideologia presente nessa canção vai muito mais no sentido de denunciar relações de dominação do que de legitimá-las.

É de conhecimento geral, nos dias de hoje, e Schmidt (2010) reafirma que o regime ditatorial militar brasileiro foi um governo de direita com relações bem estreitadas com o governo estadunidense, de modo que, o propósito dos militares ao dar o golpe de estado foi pôr fim às reformas de base iniciadas pelo governo de João Goulart e legitimar de uma vez por todas o capitalismo à brasileira. No entanto, em 1974, ano de lançamento da canção analisada, o mundo capitalista enfrentava a crise do petróleo, a primeira estrofe da canção mobiliza sentidos para o julgamento negativo desse sistema econômico assim como de seus líderes nos países desenvolvidos.

A canção toda se constrói sob uma crítica central que a crítica ao capitalismo mas essa crítica se ramifica para ramos diversificados desse sistema e redobra a

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

atenção quando o assunto é a indústria cultural e midiática. O entendimento do sistema econômico como o “monstro” que quer manter relação com o artista, e esse mesmo artista que, se quiser se sustentar com o produto de sua arte, precisa “fazer o jogo dos ratos” são alegorias para uma crítica profunda sobre aquilo no que estava se transformando o cenário artístico nacional.

Essa canção pode ser tomada como exemplo para se entender o posicionamento do autor frente a essas questões, Raul Seixas traz com ela, e com muitas outras também não analisadas nesse artigo, uma crítica a essa sociedade de consumo que valora os bens primordialmente pelo preço, inclusive o trabalho artístico que deveria, a princípio ser o principal instrumento de reflexão da sociedade. Sobre isso, a canção mobiliza ainda um julgamento negativo para aqueles/as artistas que estavam compactuados/as com o sistema, os “certos cabeludos” ou “tipos estereotipados”, aqueles/as que se valiam da aparência de contestadores/as apenas para vender discos.

A ideologia presente no texto dessa canção tem como propósito denunciar relações de dominação. Dominação de uma indústria inteira, dotada de agências diversas, que mantem o domínio dos meios de produção e veiculação de obras artísticas, como as canções, transformando-as em meros produtos comerciais. A dominação que o/a artista sofre por precisar viver do resultado de seu trabalho e somente poder fazer isso quando inserido/a nessa mesma indústria que, não raramente, pretende determinar sua produção artística pautada em seus objetivos comerciais.

Mas a principal forma de dominação denunciada é aquela que é imposta à todas as pessoas nas sociedades capitalistas, a transformação de suas vidas na busca desregrada pelo consumo. Tudo deve ser produto, a arte, a diversão, o lazer, a personalidade, tudo deve estar a venda em cadeia global, e a vida humana deve ser resumida a saciar as novas necessidades de consumo que surgem diariamente. A canção se vale desse “espaço” que possui dentro desse sistema para criticá-lo, como diz a letra, “de dentro” pois “não adianta de fora protestar”.

### Considerações finais

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

O que as letras de Raul Seixas já indicavam nos anos 1970 é que, não só a música, mas a arte em si estava perdendo sua gênese. A arte sempre foi um instrumento de luta contra as relações de dominação, foi assim com a própria MPB de 1960, ferramenta de luta contra o golpe de 1964; foi assim com os Beatles, Elvis Presley, com o rock que não era só um novo ritmo musical, mas uma nova identidade de uma juventude que queria revolucionar o mundo. Quando toda essa energia passou a ser convertida em bem de consumo, a cultura entrou em colapso.

Naquele momento, em 1970, era possível ao músico criticar esse sistema de dentro, em discos produzidos por grandes gravadoras, fazendo shows, concedendo entrevistas, frequentando programas de televisão. Hoje isso seria possível? O que há de revolucionário na música contemporânea ou, reformulando a pergunta, ainda se pode ser revolucionário? Não só na música, mas a arte em geral, essa arte que não é entretenimento, essa música que não é distração, quais as barreiras que aquela arte que não é um simples produto encontra para chegar ao público? E ela chega? E, quando chega, chega para quem?

É justo que grandes corporações monopolizem os espaços que deveriam ser espaços de arte? É justo que o grande público, basicamente, só tenha acesso à música pop, leia, quando lê, apenas *bestsellers*, ou vá ao cinema, quando vai, unicamente assistir à produções hollywoodianas? Raul seixas não fora escolhidos como objeto de estudo deste trabalho atoa, além da genialidade do compositor, algo mais despertava interesse, Raul carregava a sina de ser popular, superior, nessa característica, a seus contemporâneos da linha engajada da MPB embora todos despusessem de notoriedade, Raul Seixas chegava a todos os públicos, em grande parte, por essa ingenuidade que mercado musical brasileiro, naquelas décadas, ainda possuía permitindo ser criticado “de dentro”, pelas canções que esse mesmo mercado produzia.

Em 1974, quando essas considerações ainda não tinham a confirmação histórica que parecem ter hoje, Raul alertava para os rumos da cultura naquele final de século; tentava, possivelmente, com isso, uma maneira de evitar que aquilo que previa se concretizasse, talvez, que a juventude, movida pelo espírito de rebeldia que lhe era próprio, não permitisse que a arte fosse transformada no que parece ser hoje, um instrumento de alienação, no entanto, até esse espírito de rebeldia, atualmente, se transformou em um produto que se compra em qualquer loja de departamento.

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.

## Referências bibliográficas

KOCH, Ingendore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 5ª ed. p. 77. editora Cortez 2005

LIOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. *Análise do discurso (para a) crítica: O texto como material de pesquisa*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

SCHIMIDT, Mario Furley. *Nova História Crítica*. São Paulo: Nova Geração, 2010.

THOMPSON, John B.. *Ideologia e cultura moderna: Teoria social e crítica na era dos meios de comunicação em massa*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

Endereços eletrônicos acessados:

<http://www.ebc.com.br/cidadania/2014/08/em-audio-de-1998-raul-seixas-relata-tortura-sofrida-durante-a-ditadura-militar>

[http://www.mitologia.templodeapolo.net/mitos\\_ver.asp?Cod\\_mito=154&value=Thor%20e%20a%20serpente%20do%20mundo&mit=Mitologia%20N%C3%B3rdica&prot=Thor&Ind=](http://www.mitologia.templodeapolo.net/mitos_ver.asp?Cod_mito=154&value=Thor%20e%20a%20serpente%20do%20mundo&mit=Mitologia%20N%C3%B3rdica&prot=Thor&Ind=)

<sup>1</sup> Artigo escrito para conclusão do curso de graduação em letras português licenciatura da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Formanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade de Brasília.