

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB DEPARTAMENTO
DE LINGUÍSTICA, PORTUGUÊS E LÍNGUAS
CLÁSSICAS - LIP**

Vilma Cordeiro Cavalcanti

**PROJETO DE CURSO
TCC**

Brasília, 2014

Vilma Cordeiro Cavalcanti

**A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVO-IDENTITÁRIA DO
BRASILEIRO NA TRIANGULAÇÃO MUSICAL: O
SAMBA, O FORRÓ E A MÚSICA SERTANEJA.**

Trabalho de pesquisa apresentado ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília como pré-requisito à conclusão da disciplina Projeto de Curso e, por conseguinte, à conclusão da graduação do Curso de Letras.

**Orientadora: Prof^a Dr^a Edna Cristina
Muniz da Silva**

Brasília, 2014

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
METODOLOGIA E CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA.....	7
CAPÍTULO I - CULTURA E IDENTIDADE.....	9
CAPÍTULO II – CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL.....	10
CAPÍTULO III – ANÁLISES E RESULTADO.....	16
CONCLUSÃO.....	26
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	28
ANEXOS.....	29
LISTA DE GRÁFICOS	
GRÁFICO 1 – TRANSITIVIDADE SAMBA.....	19
GRÁFICO 2 – TRANSITIVIDADE FORRÓ.....	22
GRÁFICO 3 – TRANSITIVIDADE MÚSICA SERTANEJA.....	24

A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVO-IDENTITÁRIA DO BRASILEIRO NA TRIANGULAÇÃO MUSICAL: O SAMBA, O FORRÓ E A MÚSICA SERTANEJA.

RESUMO: A constituição e a transmissão sócio-cultural da identidade da figura social denominada de “brasileiro” neste trabalho é analisada por meio das práticas e agência sociais referentes às condições de produção e recepção discursivas do tripé da música popular brasileira, samba, forró e música sertaneja no intento de verificar traços que configurem uma identidade nacional. Este trabalho está composto de nove letras de canções, englobando as décadas de 1940 aos anos 2000, uma canção representativa dos três estilos por década para ampliar o conhecimento sobre a mudança discursiva nessas letras em relação às práticas sociais. O aporte teórico utilizado nessa análise discursiva segue a teoria da Análise do Discurso Crítica (ADC), proposta por Fairclough, a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), criada por Halliday e a proposta teórico-medológica de representação dos atores sociais de Van Leeuwen.

As experiências representadas, por cada vertente demonstraram em comum uma identidade em que a consciência pode transformar. E demonstraram também que há sempre uma busca de referências às raízes sob uma acepção de afirmação identitária-cultural constitutiva do tipo brasileiro.

Palavras-Chaves: ADC; Música Popular Brasileira; Cultura, Identidade

Abstract: The constitution and the transmission of social culture identify of social figure denominated “brazilian” in this work is analyzed by social practices and agencies to refer by the conditions of discursive production and reception of the brazilian popular music triangle, samba, forró and sertaneja music. This work is composing of nine songs since 1940 at years 2000 with one song for stile in each period for to ample the knowledge by the discursive change in these texts at the relation social practices. The analysis is by theories Critical Discourse Analysis (ADC) by Fairclough, the Functional Systemic Linguistic (LSF) by Halliday and the representations of social authors by Van Leeuwen.

The experiences representated for each genre shown equivalence one identify that conscience can to transform and shown too that there demand of the originate culture by acceptance of de affirmation culture-identities constitutive of the Brazilian type.

Keywords: ADC; Popular Brazilian; Culture, Identify

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva estudar e analisar a constituição e a transmissão sócio-cultural da identidade da figura social denominada de “brasileiro” por meio de análise textual e discursiva de canções tipificadoras e fundadoras da ideiação identitária desse caractere social¹, por meio também da análise das práticas sociais referentes às condições de produção e recepção do tripé musical: samba, forró e música sertaneja.

Como gênero textual sócio-histórico, o estudo dos textos das letras das canções dessa triangulação, neste trabalho, terá como foco a análise léxico-gramatical dialogando com as práticas sociais em cada contexto, pois as escolhas e decisões na eleição e/ou seleção das palavras e seus significados e/ou da lexicalização destes, demonstram questões de natureza individual e social, respectivamente, que adquirem faces culturais tipificadoras e constituintes do processo identitário: quem ouve uma música, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira.

Nessa perspectiva, este trabalho visa estudar as potencialidades ideacionais de cada vertente dos gêneros musicais acima mencionados, buscando demonstrar as diferenças e similaridades discursivas, como também as interdiscursividades que possivelmente possam existir entre essas vertentes, sob a ênfase no processo ativo da significação/constituição/transformação da realidade socio-identitária brasileira.

Por sua história e configuração, a música popular é um campo privilegiado para investigações em torno da constituição de identidades sócio-culturais. Diferentes gêneros e estilos musicais expressam diferentes maneiras de representação de indivíduos e de grupos sociais que acabam por se reconhecer e se situar em contextos sócio-culturais específicos.

Os traços discursivos presentes nesses três gêneros podem apresentar sentimentos de pertencimento a uma nação visto que a configuração identitária regional carrega fortes marcas do que possa ser o brasileiro. O campo de produção e recepção da música popular brasileira revela múltiplas configurações identitárias no que concerne ao diversificado repertório produzido a partir, do início do século XX, com o crescimento da indústria fonográfica no país. Desse modo, pode-se afirmar que a música popular, ao mesmo tempo em que expressa certos processos identitários, é constitutiva dessas as identidades.

A questão central do presente trabalho é se esses três gêneros músico-discursivos nascidos regionalmente constituem uma identidade nacional e como de fato ela está

¹ Fairclough, ao analisar o significado identificacional do texto, utiliza a expressão ‘caractere social’ para se referir a figuras sociais típicas, como o político ou o guru de autoajuda. Consideramos que o chamado “brasileiro” também é um caractere social.

representada nesses textos?

Dessa forma, se fez necessário compreender um pouco sobre a constituição e trajetória histórica da cultura da música popular brasileira, sob a perspectiva de um processo de construção de uma identidade nacional, para que se pudessem contextualizar as nuances desse processo e possíveis conclusões na análise discursiva.

METODOLOGIA E CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa é textual e socialmente orientada e tem um caráter investigador e projetivo, pois sendo realizada na área da análise do discurso crítica, trata de um processo fundamentalmente transitivo no que concerne a língua, e suas potencialidades, como instituição da sociedade.

Portanto, levo em consideração, principalmente, a categoria discursiva da identificação social, relacionada aos estilos e às práticas, e a análise linguística lexical com os desdobramentos de seus aspectos, tais como o significado das palavras, a criação das palavras e as metáforas na construção da realidade socialmente identitária do brasileiro na triangulação músico-discursiva samba, forró e música sertaneja.

O Corpus está composto por nove letras de canções, englobando as décadas de 1940 aos anos 2000, com uma canção representativa dos três estilos em diferentes décadas. Assim, são três músicas (um samba, um forró e uma música sertaneja) em cada período temporal. Essa escolha poderá ampliar o conhecimento sobre a mudança discursiva nessas letras em relação ao vocabulário, às metáforas e às práticas sociais.

Como aporte teórico, utilizo a teoria da Análise do Discurso Crítica (ADC), proposta por Fairclough, a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), criada por Halliday e a proposta teórico-metodológica de representação dos atores sociais de Van Leeuwen.

O constructo teórico da ADC me permite uma visão mais ampla a respeito das mudanças discursivas e do papel da intertextualidade na construção de identidades sociais. A LSF me fornece as ferramentas necessárias à consolidação da análise discursiva, uma vez que toda análise discursiva tem obrigatoriamente como base a análise textual, porque a única maneira de conhecermos os discursos é por meio dos textos, que são a instanciação do potencial dos discursos. A teoria dos atores sociais verifica os diversos modos de representação linguística possíveis de agenciamento e/ou apassivamento de um ator social em suas práticas sociais.

Portanto, pela perspectiva a ADC, o discurso é tomado como uma prática social reprodutora e transformadora de realidades sociais e o sujeito da linguagem como agente transformador de suas próprias práticas discursivas ressignificando-as e reconfigurando-as pela recíproca relação que esse sujeito estabelece com o funcionamento linguístico.

Desse modo, a instanciação da diversidade funcional da linguagem, que se materializa em textos – e estes em orações –, obedece a propósitos comunicativos específicos, cuja seleção, organização e sequenciação léxico-gramatical produzem significados condicionados por instâncias contextuais e, assim, no nível da gramática da língua, expressam diferentes níveis de abstrações das relações semânticas em representações dos fenômenos de nossas experiências no mundo e de nossas identidades. Assim, a linguagem é tomada como semiose, um elemento do social no nível da estrutura social (possível), no nível dos eventos sociais (ordinário) e no nível das práticas sociais (relacionamento entre o possível e o ordinário): línguas são um tipo de estrutura social, textos são elementos de eventos sociais e ordens de discurso² são elementos de práticas sociais (cf. Fairclough, 2001). Isto quer dizer que da mesma forma que o discurso é moldado pela estrutura social também é restringido por ela. Segundo Fairclough, o discurso é uma prática, um modo de ação e de representação que constrói o mundo em significados sob a ótica da identidade do sujeito, das relações sociais entre sujeitos e das relações entre esses e os sistemas de conhecimento e crença.

Essas semioses constitutivas do discurso podem ser compreendidas, textualmente, pela LSF, através das funções identitária, relacional e ideacional que, respectivamente, nos mostram a representação das identidades sociais no discurso, as relações sociais entre os participantes do discurso e os processos e relações de significado de mundo nos textos.

Nessa perspectiva dialética de se considerar o discurso moldado pela estrutura social como também constitutivo dessa mesma estrutura social, torna-se interessante investigar como os atores sociais são representados no discurso, segundo a ordem de escolha das categorias sociológicas de Van Leeuwen, por revelar-se substancial para a Análise Crítica do Discurso. Desse modo, identificar quais os atores sociais, em que contextos estão representados e de que modo propõem, segundo Van Leeuwen (2008),

² Combinação ou configuração particular de gêneros, discursos e estilos; (...) estrutura social da variação ou diferença linguística, possibilidades socialmente estruturadas (Chouliaraki and Fairclough 1999, Fairclough 1992, 1995b, Foucault 1984)

categorias “pan-semióticas”, já que *“os significados pertencem à cultura, preferencialmente à linguagem, e não podem ser ligados a uma semiótica específica.”*

Atores sociais são participantes em processos sociais, manifestam interesses sociais, econômicos, políticos, culturais de forma articulada, geralmente expressos através de formas perceptíveis e legítimas. Os atores sociais ocupam diferentes posições sociais (estratos), que expressam diferença e desigualdade social. Atitudes são regidas por valores éticos compartilhados, mas que também vivenciam simultaneamente, valores culturais específicos ou identidades. Assim, para representá-los há algumas categorias inclusivas e de exclusão que implicam algumas formas de agenciamento e apassivamento que demonstram características identitárias.

Assim, este trabalho se inicia por uma contextualização histórica da cultura da música popular brasileira seguida pela análise da transitividade, pela LSF, e da classificação dos atores sociais das nove canções que compõem o corpus, ficando a descrição de todas essas categorias acoplada aos textos nos anexos do trabalho.

Letras

Sambas: Malandro é malandro, Mané é mané; Você Abusou; Não deixe o samba morrer.

Forró: Cebola cortada; Morena de Angola; Você não vale nada, mas eu gosto de você.

Música Sertaneja: Meu primeiro amor; Onde foi que eu errei; Jeito de mato.

I- Cultura e Identidade

O termo cultura é um signo que referencia uma teia de significados que são construídos pelo homem, isso significa dizer que ela é construída dentro de contextos nos quais esse homem se insere, atua e (re)significa símbolos, ao longo de sua experiência (cf. Geertz, 2008). Assim, formas, métodos de observação, de descrição e de interpretações contextuais constituem um contínuo de (re)significações semiótico-sociais no que concerne ao caráter discursivo do termo trazido aqui para a perspectiva funcional da linguagem, na qual, de acordo com Fairclough (2001), o discurso é reflexo, reprodução e reafirmação de relações sociais existentes, ao mesmo tempo em que ser esse discurso o responsável por transformar os sistemas de valores e crenças.

O termo identidade trazido aqui pela concepção de Hall (2003), no contexto pós-moderno, aponta que o sujeito está se tornando cada vez mais fragmentado, composto não de uma única identidade, mas de várias que se constroem no próprio processo de identificação no qual se projetam as identidades culturais e, por conseguinte, nacionais.

Hall nos apresenta essas identidades como discurso, indicando o discurso como seu princípio fundador, pois elas são construídas dentro do discurso para marcar a diferença, compreendendo que são produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas num sistema de representação simbólico.

Partindo desse pressuposto, podemos inferir que o conceito de cultura é um dos fatores que subsidia parte da construção do conceito de identidade – estendendo-se ao de identidade nacional - por este fazer parte de um ideário sócio-histórico-cultural perpassado por acepções como alteridade, autonomia, reafirmação, inovação e transgressão, entre outras, representadas pelas práticas social e ideologicamente outorgadas em determinados contextos experienciais.

II Contexto histórico-cultural da música popular brasileira e a construção de uma identidade nacional

No contexto da construção de uma identidade nacional, a qual se dá dentro de uma supremacia territorial, as semioses rítmicas e textuais que constituem o universo cultural da música popular brasileira representam práticas sociais de identificação em um código local. Assim, o tripé musical, objeto desse trabalho, guarda forte identidade com suas matrizes locais.

O samba guardava forte identidade com suas matrizes étnicas e se fixou como gênero a partir dos redutos negros que se espalharam pelos bairros pobres do Rio de Janeiro e, posteriormente, pelos morros e favelas, formados a partir da explosão demográfica ao redor do centro da cidade. Isso porque a tentativa de inserção compulsória do Brasil na Belle Époque, na modernidade, no início do século XX, pressupunha uma acepção identitária na alteridade pela tentativa de negação do que era ser brasileiro naquele momento. Nesse contexto, entra em vigor, entre outras ações, o desenvolvimento do *Projeto de embelezamento*³ da cidade do Rio de Janeiro - com ares a modelos europeus: França e Inglaterra - como forma metonímica do Novo Estado Brasileiro, mas em contradição a essa nova conformação do Estado, na tentativa de

³ O Projeto de embelezamento foi um instrumento, criado pela elite governamental, para remodelação da cidade, demolição e expulsão daquilo que a enfeava; era a tentativa de apagamento do passado colonial. Consistia em obras de reconstrução da cidade e, principalmente, em disciplinar a população para um modelo de cidade moderna. Leis de utilização do espaço público e de criminalização de atos que remontavam à reprodução da cultura popular foram criadas; embriaguês e jogos de capoeira tratados como crime são alguns exemplos da tentativa de deslocamento da população pobre (negros, mestiços) para áreas distantes do centro da Nova Cidade.

apagamento das raízes coloniais surge o primeiro morro, a Providência, e, a partir daí, as favelas. A partir desses redutos, mesmo instauradas leis de utilização do espaço público, que incluíam também a criminalização do violão, principal instrumento da música popular, esse sinônimo de vadiagem, bem como o batuque do samba, entre outras práticas culturais, permaneceram e se alastraram por todo território.

A música popular consolidou-se, ao longo do último século, como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento e, a partir daí, uma acepção de identidade autônoma de afirmação da cor local expressada através da cultura popular. É preciso atentar que até a década de 60 refletia-se, mais incisivamente, uma intersecção entre a esfera de ideologias políticas e a esfera cultural na formação dessa identidade brasileira por um processo de expansão mercadológica da socialização da cultura popular.

Com a chegada e expansão do rádio a partir da década de 1930, sob governo populista de Getúlio Vargas, e o crescimento da indústria fonográfica, a cultura popular é ressignificada sob as bases de um discurso ufano-nacionalista. Em vez da tentativa de negação da identificação com as marcas coloniais – entenda-se portuguesas e africanas – o que houve foi uma apropriação dessa cultura, pelo Governo Vargas, para exaltar as políticas do Estado Novo.

Assim, o samba desce do morro, sob a perspectiva da ideologia trabalhista do governo populista, deixando seus redutos étnicos de origem e passa a circular pelos espaços frequentados pela classe média carioca e em suas casas, bem como nas casas de todo brasileiro que possuísse um rádio, numa perspectiva de ressignificação de uma cultura genuinamente brasileira. Nesse sentido, medidas que visavam à higiene e as boas práticas na música popular, em especial nesse gênero, foram adotadas com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, para coibir o discurso malandro tão exaltado pelo samba e que funcionava como um contra-discurso à ideologia dominante: o que era símbolo étnico se transformava, gradativamente, em símbolo nacional (cf. Newton Dângelo, 2010). Compositores como Noel Rosa, Ary Barroso e outros dessa geração, atuaram como verdadeiros mediadores culturais promovendo a circulação do gênero no mercado nacional.

Aos poucos, esse e outros gêneros, foram se libertando dos seus espaços tradicionais e ritualísticos e se integrando num circuito de produção e consumo em âmbito nacional. A inserção de gêneros musicais estrangeiros no mercado fonográfico brasileiro a partir das primeiras décadas do século XX – devido à industrialização - deu

início à hibridização da música local com a estrangeira e, seguindo a tendência de expansão do mercado de consumo, com a massificação do rádio e o advento da televisão, gêneros como o bolero, a guarânia, o tango, a música sertaneja, o baião e as marchinhas carnavalescas passaram a fazer parte do cotidiano do brasileiro de todas as classes.

A música sertaneja/caipira era um dos gêneros dessa música popular que utilizava instrumentos artesanais típicos do Brasil-colônia, como a viola, o acordeão e a gaita, algo que referenciava ao público rural do Brasil, que costumava cantarolar seus romances (histórias longas que como gênero revela a memória do romanceiro tradicional ibérico). *Sertanejo* é um adjetivo que, originalmente, caracteriza o homem e a cultura do interior do sertão nordestino ao passo que *caipira* refere-se à cultura do interior do centro-oeste, sudeste e sul do país, mas ambos remetem à simbolização de uma cultura do homem do campo.

Por volta de 1910 o jornalista e escritor Cornélio Pires trouxe, para os grandes centros, cantores de estilos sertanejos que traziam nas mãos violas, sanfonas e gaitas. Na Semana de Arte Moderna, em 1922, Mário de Andrade divulgou, pela primeira vez, um grupo sertanejo, onde a viola caipira se fazia presente misturando os ritmos do lundu, moda de viola e catira.

Com a ascensão do espírito modernista com ênfase na brasilidade, os anos de 1920 e 30, representam um contexto estético-cultural de um ideário nacionalista e o meio rural passou a ser identificado como uma espécie de reserva de valores culturais ainda não contaminados pelas contradições da sociedade moderna, e reconhecidos como elementos constitutivos de uma suposta identidade nacional.

Nesse contexto, a cultura popular começa a ganhar status de brasilidade, o violão, que já deixava de ser símbolo de contravenção, é inserido na música sertaneja em 1939, através da dupla Raul Torres e Serrinha que também criou o primeiro programa de rádio dedicado ao gênero. Assim como o samba, a música sertaneja, sob o governo populista de Vargas, também passou pelo filtro da censura e passou a crescer em todo o país, retratando as raízes do interior do Brasil com um discurso romântico interiorano do nacional popular.

Como podemos ver, o Governo Vargas teve grande interferência na música popular, utilizando-a para a introdução da ideologia nacionalista nas letras das canções. Seu maior trunfo foi a estatização da Rádio Nacional que se tornou o principal veículo de propaganda do Estado Novo e da cultura musical popular do país. *A Hora do Brasil*

era um programa diário que atingia todo o território nacional e tinha a música popular como grande reforço. Nesse sentido, a música oriunda do meio rural se apresentava com maior prioridade na representação do regional como nacional.

Assim, o forró, como mais um gênero dessa cultura e que reúne uma tradição de ritmos e traços coloniais, um conjunto de estilos musicais relacionados entre si como baião, xote, aboio, coco, rojão, xaxado, quadrilha, também passou a fazer parte do repertório da política nacionalista da Era Vargas. Quanto à etimologia do termo, existem, pelo menos, duas explicações: uma aponta para uma origem afro-brasileira, segundo o dicionário de folclore de Câmara Cascudo (2001), o termo origina-se de *forrobodó* ou *forrodança* e tem por significado *divertimento, festança, arrasta-pé, baile reles, bate-chinela, bailão, baile popular, desordem, confusão* e a outra aponta para a origem anglicana do termo que estaria vinculado à construção das estradas de ferro no Nordeste brasileiro, no final do século XIX. Nesse caso, a expressão *for all*, para todos, referia-se a um convite às festas que os ingleses ofereciam e franqueavam a quem quisesse participar, tornando-se forró para o brasileiro.

Desde a sua origem, o forró possibilitou a expressão e a comunicação simbólica que remetem a culturas e identidades do sertão nordestino. O forró se revelou como indicador de identidade regional na migração urbana; as canções reforçavam o sotaque e refaziam o ambiente social e familiar deixado pelo migrante. A primeira voz de visibilidade nacional do gênero foi a do pernambucano Luiz Gonzaga contratado pela Rádio Nacional em 1940 – ressaltando-se que a introdução do triângulo ao ritmo é de sua inteira criatividade autoral – e assim ficou conhecido como o Rei do baião.

Com a chegada de Juscelino Kubitschek, ao governo do Brasil, um projeto nacional-desenvolvimentista foi posto em prática com foco à industrialização do país abrindo as portas a novas perspectivas históricas, políticas e sociais em âmbito nacional. O governo JK se diferenciava do governo Vargas por apresentar uma aura democrática em contraposição ao populismo de massa deste. E isso se refletiu com grande visibilidade na cultura popular, em especial na música, pois JK ficou conhecido como o presidente bossa-nova.

A música brasileira se tornou mais leve e passou a ter mais acentuadas características de hibridismos – considerando-se que construímos desde o princípio da formação de nosso povo um híbrido interculturalismo –, pois, gradativamente, foi agregando elementos da música que vinha do estrangeiro. Em 1946, a gravação do samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, deu início a um

segmento que culminaria na Bossa Nova - que se caracteriza pela junção de elementos musicais do *jazz* americano e do samba brasileiro - traduzindo, de certa forma, as expectativas de um Brasil moderno inserido no processo de globalização, pois estava diretamente ligada a figura e a política de JK.

No início dos anos 60, o país passou pela radicalização do processo político associada à crise do populismo que culminou no golpe de 64. A identidade nacional, nesse momento, passa a ser ressignificada por conotações ‘romântico-revolucionárias’ que orientaram tanto a prática política quanto a produção cultural e a música popular traduziu, de certa forma, esse ideário, pois o lirismo da Bossa Nova cedia espaço para o estilo épico das canções de protesto. Concomitantemente, nasciam o Rock nacional com a Jovem Guarda - num movimento identitário que tinha, por parte da elite conservadora, uma concepção transgressora- e, posteriormente, o tropicalismo. O movimento tropicalista, que agregava elementos da Bossa Nova e do Rock, também tinha uma conotação transgressora, mas buscava a afirmação de uma identidade autenticamente brasileira, assim, ostentava Carmen Miranda e sua versão kitsch do samba (cf. Aguiar, 1994).

Os artistas remanescentes da Jovem Guarda, como Reginaldo Rossi, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e mesmo Roberto Carlos, deram vazão a um novo segmento identificado como brega que passou a englobar o gênero sertanejo que a essa altura já era caracterizado pelo formato de duplas. Milionário e José rico, entre outras duplas, começaram, nessa época, a introduzir instrumentos eletrônicos nos arranjos e a incorporar influências de gêneros como a rancheira mexicana, a guarânia e o bolero, modernizando a música sertaneja que a partir do final da década de 80 agrega elementos do country music americano com as duplas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, e solos como Sérgio Reis (remanescente da Jovem Guarda), entre outros, dando início ao que hoje se denomina neo-sertanejo. Com ascensão de muitas duplas e intérpretes solos como Luan Santana, Victor e Léo e Paula Fernandes, adquire o rótulo de sertanejo universitário, uma espécie de caráter jovial do gênero.

Assim como na música sertaneja, surgiram novas roupagens para o samba; elementos das baladas românticas da Jovem Guarda, do sertanejo moderno e da música negra norte-americana como o jazz fizeram surgir, a partir da década de 90, uma nova modalidade identificada como “pagode”, o samba de roda moderno.

O forró que havia perdido muito do seu espaço, com o surgimento da Bossa Nova, revigora-se, a partir da década de 70, quando, de acordo com Ramalho (2004),

surge a versão universitária com “(...) *Alceu Valença, Dominginhos, Elba Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, entre outros que impregnados de matrizes oriundas do forró tradicional, introduzem padrões da música urbana.*” A partir daí, surge uma outra versão, o forró eletrônico com, entre outros representantes, a banda Matruz com leite, Limão com Mel, Calcinha Preta e a banda Calypso, que acaba se distanciando muito do gênero original. Mas a versão universitária procura estar mais próxima dessas raízes e reverbera, hoje, além dos representantes acima mencionados, por exemplo, com a banda Fala Mansa e Forró Sakana.

Através desse breve apanhado, podemos notar algumas nuances históricas, políticas e estéticas no processo de construção da nossa identidade, ousado denominar, cultural-nacional. Percebemos também que esse tripé musical é hoje amplamente difundido e aceito em todas as regiões do Brasil e se transforma em um produto de consumo cultural no qual a sociedade brasileira se objetiva com foco na diferenciação regional, mas também no qual parte da estrutura social e ideologias se impõem identificando o tipo nacional brasileiro.

ANÁLISES E RESULTADOS

AS LETRAS DE SAMBA

1. Malandro é malandro, Mané é Mané_ Nesse texto prevalecem, no sistema da transitividade, os processos relacionais (57%) caracterizando e identificando uma relação onde se externam as principais diferenças entre os participantes desse evento discursivo. Esses processos se desdobram em orações declarativas afirmativas, em terceira pessoa, que retroalimentam a veracidade das proposições da relação entre os participantes, enfatizando suas diferenças atributivas ou identificadoras. Assim, através do recurso de linguagem da ativação e com o predomínio dos processos relacionais, são destacadas as capacidades e incapacidades de ser, ter e agir dos atores sociais (Malandro e Mané). Por meio do modo imperativo, as proposições do enunciador tornam-se comandos modalizados ('olha aí...' 'podes crer') nos processos mentais (26%) que as levam à consciência dos interlocutores, em orações mentais cognitivas e perceptivas. Esses dois modos de sentir se fundem, nesse evento, para denotar que as caracterizações e identificações dos participantes 'devem' ser notadas e internalizadas para que possam ser externalizadas com a devida certeza nos processos verbais, os quais aparecem em um número bem inferior (9%), mas têm importante papel no discurso. Estes aparecem, também, no modo imperativo, corroborando as atividades representadas nos processos relacionais e marcadas nos processos mentais, de modo que o dizente possa ter plena convicção de sua verbiagem, seja para si "Diz aí", seja para o outro "Diz pra mim".

Os argumentos comparativos utilizados pelo enunciador para acentuar as diferenças entre os participantes, retoricamente, persuadem seu interlocutor da veracidade de sua representação da qual podemos fazer a seguinte leitura: “Diz aí” (veja, pense e compare); “Diz pra mim” (e agora me diga sem dúvida).

O efeito pretendido pelo texto é de sempre atestar a diferença entre os participantes do evento trazendo alternadamente, como tema das orações, o 'malandro' e o 'mané'. A figura do malandro é sempre exaltada, trazendo a mensagem do que é 'bom' e 'positivo' que “sabe viver”, já o mané figura um tipo 'inconveniente' que atrai 'negatividade' como, por exemplo, “não pode ver nada que ele cagueta”, demonstrando que essa figura não conhece a “harmonia”. O comprometimento em diferir cada uma dessas figuras com um alto valor de julgamento demonstrado, por exemplo, através dos articuladores modais como 'pode' e 'tem', reflete, retoricamente, que o ator social eu

(enunciador) convida o tu (ouvinte) a se identificar com o “malandro” que se revela adepto da boa convivência e dos prazeres da vida.

Metaforicamente, o vocábulo *malandro* adquire, aqui, uma conotação positiva (esperto, vivaz, “o cara que sabe...”), contrariando um léxico de caráter pejorativo (ladrão, vagabundo); enquanto o *mané* tem agravado seu status pejorativo em preterimento ao *malandro*.

Assim, podemos dizer que nesse texto estão representados, ideologicamente, dois atores sociais com opostas diferenças e dois outros: um que profere o discurso e outro que “deve” ouvi-lo e entendê-lo em um ambiente no qual sobrevivência reclama sagacidade. Todos os atores envolvidos nesse evento social estão representados ativamente, o que significa que participam dinamicamente da atividade, e de forma inclusiva e personalizada; os atores Malandro e Mané são categorizados determinando identidades culturalmente ideologizadas.

2. Você abusou_ Nesse texto prevalecem processos materiais (45%) que figuram a transformação de um dos participantes: o beneficiário. Esse participante é transformado por uma ação de excesso 'abusou' e aproveitamento 'tirou partido' do ator, uma relação onde se evidencia que agência do ator, sempre como sujeito, é a causa de sua dor e sofrimento que se evidencia através dos processos mentais, que chegam numa proximidade (36%) com os processos materiais, demonstrando que a passivação consciente desse ator que recebe a ação merece um olhar também individualizado. A existência desse percentual de processos mentais (24% cognitivos e 12% desiderativo) reflete pensamentos e desejos racionalizados que referenciam à agência desse sujeito, ou seja, figuram uma racionalização dos processos materiais em termos do sentir e do pensar. Isso fica relevantemente expresso na configuração das duas orações relacionais atributivas (18%), nas quais o processo é do tipo intensivo, demonstrando uma relação de “naturalmente ser” entre os participantes presentes, bem como nas orações declarativas projetadas por esses processos mentais, que deixam inferir um sujeito de posicionamento racionalmente resignativo.

Os vocábulos e lexicalizações utilizados são de profunda relevância para acentuar o significado desses processos. Expressões como 'abusar' e 'tirar partido', no discurso do emissor, constroem um sujeito agente sem escrúpulos, pois ele tem consciência de sua agência sobre o outro, o que seria um tanto diferente se fossem utilizadas expressões equivalentes como 'exceder-se' e 'ter vantagem', das quais se

inferem causas circunstanciais relativamente consequentes. Expressões como 'ter desamor' e 'sofrer dor' intensificam a falta de amor e sofrimento e essa intensificação ainda estabelece uma naturalização bastante consistente com as lexicalizações 'tão normal' e 'tão cafona' na verbalização do ator beneficiário do abuso. Expressões como 'meninice', 'cafonice' e 'quadradismo' remetem a um discurso de conscientização do moderno e do racional, pois num contexto cabem lamentações pelo que já passou.

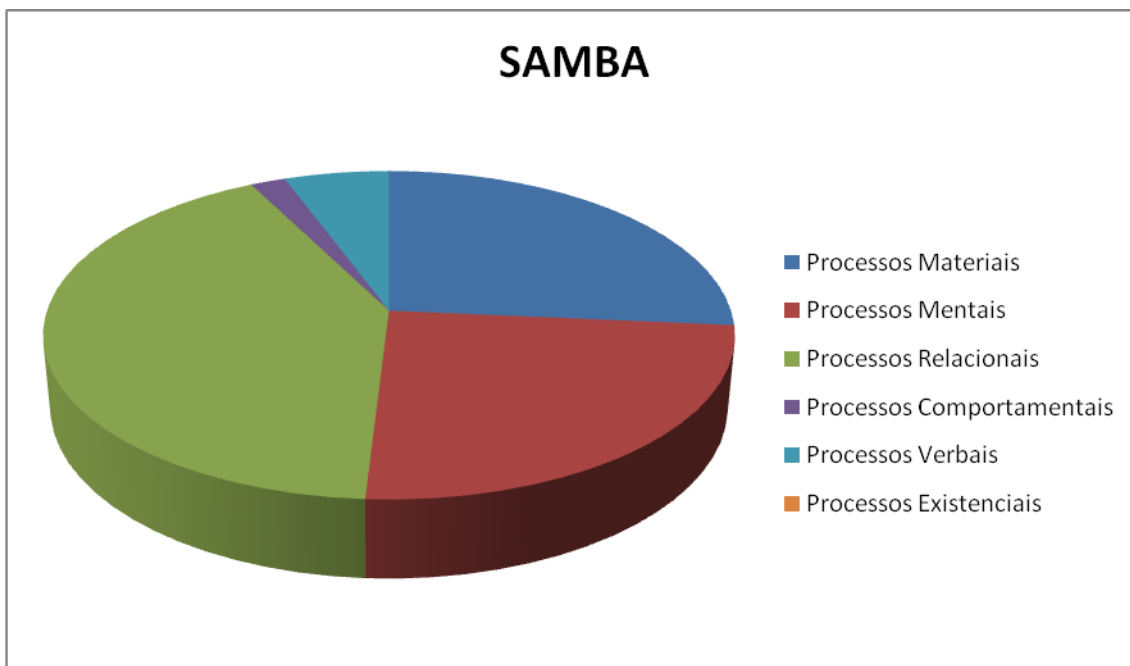
3. Não deixe o samba morrer _ Este texto é composto, em sua quase totalidade, por processos materiais (86%). Sendo 72% deles transformativos figurando ativas agências de um ator social em fase transitiva e apenas 14% desses processos materiais é criativo, mas este figura numa oração passiva que remete a um feito que marca todo o discurso textual: “O morro foi feito de samba, pra gente sambar”.

A criação do metonímica do morro em samba, figurando toda a comunidade, trazida nessa oração, reflete o ideário cultural de que o morro só existe por causa do samba, ou seja, a “comunidade” do morro existe pelo samba e para o samba. Isso fica claro no único processo comportamental do texto (14%) que representa um sambista em despedida: por ser um “bamba” do samba não pode, independente de qualquer circunstância, ao menos deixar de “espiar” sua escola perder ou ganhar na avenida.

Os vocábulos e lexicalizações utilizados são de profunda relevância para acentuar o significado ideacional desses processos. 'Bamba' é uma palavra que, popularmente, significa uma pessoa perita em determinado assunto, alguém muito bom naquilo que faz, um indivíduo corajoso e decidido.

No contexto da cultura popular brasileira, pra ser sambista, entre outras coisas, tem que se ter garra, força, perseverança e alegria, isto é, tem que ser "bamba", bem como, é preciso ser "bamba" pra (sobre)viver no morro. Através da agência do ator social categorizado como sambista, evidencia-se o fato de que o samba deve transcender a existência desse sujeito, passando sempre às "mãos" (meu anel de bamba) e às "pernas" que puderem levá-lo à "avenida": o "sambista mais novo", aquele que "merece", ou seja, que vai fazer jus à força e à alegria oriundas do samba.

Resumindo



Partindo dessa análise parcial das letras que compõem o gênero samba, percebemos na análise da transitividade que há uma proeminência dos processos relacionais de 42% configurando uma alta categorização dos atores sociais envolvidos nesses eventos discursivos. Mas, há uma parcial muito significativa no que concerne à agência ativamente transformativa dos atores participantes traduzida pela ação nos processos materiais (26%) seguidos de uma conscientização também ativa nos mentais (25%).

Isto significa dizer que as representações identitárias, dessa ordem de discurso, convergem para um campo onde existe uma busca simbólica de diferenciação, uma preocupação com a afirmação de uma identidade ativa e transformadora.

AS LETRAS DE FORRÓ

1. Cebola cortada_ Esse texto traz, intermitentes, processos relacionais (44%) e mentais (44%) configurando o sentir cognitivo e afetivo dessas relações em sua maioria atributivas e que se somam a uma representação comportamental (11%) que dá um tom natural ao discurso desde o início do texto.

Essas relações estão configuradas em orações declarativas de intensa comparatividade; intensidade que fica explícita, enfaticamente, também pelas extensões

oracionais que as sucedem, cujas referências semânticas enfatizam as implicações agentivas de um experienciador personalizado que se soma a outros indeterminados num ato equiparativo.

Expressões como 'espinho de mandacaru' e 'cacimba barrenta', utilizadas para caracterizar o amor agentivo, são léxicos denotativamente recorrentes no interior nordeste do Brasil e no texto funcionam como lexicalizações metafóricas que significam um amor turvo e doloroso que machuca a todos os atores envolvidos no evento.

A escolha lexical utilizada, além de dar uma dimensão do grau comparativo dessas relações, apresenta um cenário que remete a conhecimentos e crenças interioranas como, por exemplo, crer em “sereias” - ser mitológico que permanece no imaginário cultural brasileiro, principalmente no interior norte e nordeste do país - está relacionado, cognitivamente, a desvendar os “segredos do mar”, ou seja, é uma metáfora de “se conheces os obstáculos, os vence”. Assim o experienciador, ao desvendar seu obstáculo, naturaliza-o: 'amar nunca faz mal', pois 'me faz chorar', 'gosta de arranhar', mas 'gosto de espiá'.

Sabendo-se que uma das explicações sobre a origem do léxico forró vem da expressão de língua inglesa “for all”, remetemo-nos a ideia de uma diversão coletiva, cujas raízes interioranas brasileiras de alta receptividade nos conduz a uma da dança que é de todos e para todos. Podemos inferir dessa pequena análise que se trata de um discurso inclusivo.

2. Morena de Angola_ Com uma predominância latente de processos materiais transformativos (78%) permeados de tópicos circunstanciais, esse texto mostra um sujeito agentivo que modifica tudo a sua volta com seu jeito alegre e faceiro denotado por um 'remelexo' que até “faz requebrar a sentinela”. Esse caráter transformativo é ratificado nas quatro orações comportamentais do texto (15%), onde são incluídos atores sociais (os soldados) que não fazem parte daquela prática discursiva, mas que são ‘intimados’ quase que involuntariamente a participar, por isso apenas recebem essa ação, mas fica claro pela identificação funcional a diferenciação estabelecida.

Um texto onde predominam trocas e/ou alterações apenas do participante 'meta' e onde a ordem de voz ativa é, também, predominante remete a um ideário agentivo de mudança de uma determinada realidade efetivada pelo sujeito do discurso, que neste caso é o ator, o participante inerente de um processo material.

Através da composição em processos materiais, esse texto faz menção à parte da história da guerra civil em Angola em uma metáfora de alegria que é a dança moçambique retratada pelo remelexo do chocalho. Isto nos remete a um discurso de superação através da arte da dança e da alegria de viver que impulsionam os comportamentos desse sujeito agente.

O contraponto feito entre guerra e alegria, nesse texto, está metaforizado em expressões do tipo “fica afoita pra dançar na chama da batalha”, por exemplo. E, nessa mesma perspectiva, podemos perceber que todo o vocabulário tem um tom humildemente alegre para espantar as mazelas da guerra: caprichando, bichincha danada, remelexo, camarada, entre outros.

O caráter festivo frente às adversidades está representado de Angola a Brasil em termos transformativos, deixando nas entrelinhas a cultura popular da mestiçagem.

3. Você não vale nada mas eu gosto de você_ Esse texto traz, em proeminência, dez orações mentais (53%), das quais 26,5% são desiderativas e os outros 26,5% são distribuídas entre os outros três tipos de orações mentais. A articulação de todos esses processos mentais, numa linguagem constitutiva de um diálogo, remete a uma discussão entre dois atores sociais que têm uma relação afetiva conturbada, na qual todas as formas de sentir são enfatizadas por razões, acusações e pedidos suplicantes.

Essa proeminência de processos mentais representa um discurso de intensa interioridade e conseqüente egocentrismo de ambos participantes revelados, principalmente, pelas orações desiderativas que exprimem seus desejos e ambições.

A presença, também, de 32% de processos materiais consolida externamente, em agências criativas (16%) e transformativas (16%), o egocentrismo dos participantes, que revela um misto de vingança, resignação e inconformação também representado no único processo existencial do texto: “Esse sofrimento não tem explicação”.

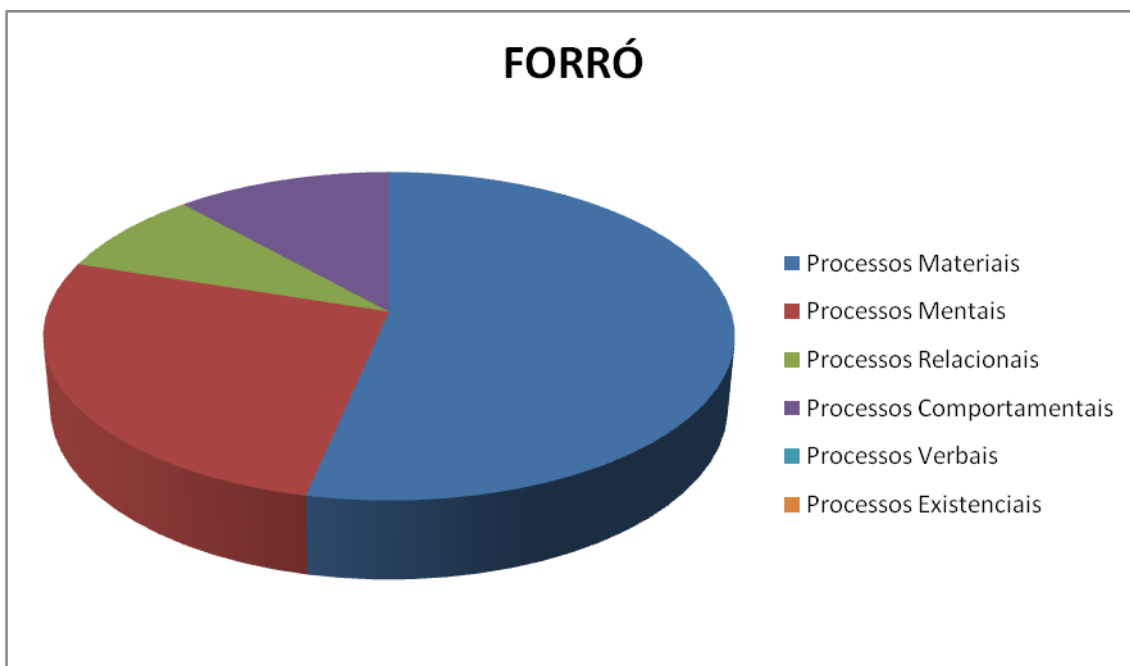
Os dois processos relacionais presentes que equivalem a 5% do total, no texto, revelam intensidade da agência acusativa na identificação e classificação de um dos interactantes do diálogo, cujas declarações mentais e materiais são de uma altivez considerável. As lexicalizações utilizadas como identificadores desse participante revelam uma das características mais comuns de xingamento em uma discussão: relacionar o outro ou parte dele a um bicho asqueroso.

Esse tipo de atitude é mais saliente e tem uma forma majoritariamente naturalizada, em qualquer tipo de relação (até mesmo em relações amistosas), na

população do nordeste brasileiro o que, muitas vezes, assusta pessoas habituadas com certo pudor político nas conversações.

Portanto, a totalidade do texto revela um discurso despudorado, cuja naturalização remete a um sentimento de livre expressividade para com todos, o que significa maior oportunidade de aclarar qualquer situação.

Resumindo



Partindo dessa análise parcial das letras que compõem o gênero forró, percebemos na análise da transitividade que há uma proeminência dos processos materiais de 53% que configuraram uma alta ativação participativa dos atores sociais envolvidos nesses eventos discursivos. Há nos processos do sentir, como no gênero samba, um fator significativo no que concerne à agência ativa dos atores participantes, por meio de processos mentais cognitivos, traduzido pelos 27% representativos de uma conscientização processual ativa.

Isto significa dizer que as representações identitárias, dessa ordem de discurso, também convergem para um campo onde existe uma busca simbólica de diferenciação, bem como uma preocupação com a afirmação de uma identidade ativa e transformadora, mas como o diferencial da agregação.

AS LETRAS DA MÚSICA SERTANEJA

1. Meu primeiro amor_ Esse texto nos traz um discurso nostálgico onde os processos materiais (50%), os mentais (25%) os relacionais (25%) estão intercalados configurando fazeres internalizados numa relação finita entre dois atores sociais que participam de uma relação que não findou para um deles deixando as marcas da tristeza e da solidão.

A nostalgia, oriunda das circunstâncias de ocorrência do fenômeno experiencial da perda de um grande amor, é fruto da comparação do que poderia ter sido e não foi, ou seja, de projeções interiores que marcam o comportamento penoso do sujeito eu age em razão do apassivamento da agência sofrida no evento discursivo.

Esse efeito nostálgico também é marcado por vocábulos e lexicalizações que remetem a uma profunda tristeza como 'palavra triste', 'sem ter alegria', 'meus tristes ais', 'prantos de dor', entre outros.

O contexto cultural da música sertaneja remete à cultuamentos nostálgicos de uma maneira, muitas vezes, dolorosa onde não há lugar para a razão, ainda que cognitivamente se naturalizem.

2. Onde foi que eu errei_ Esse texto nos traz uma predominância de 45% de processos mentais, dos quais 30% são cognitivos e dão o tom da temática discursiva que é compreender o que está ocorrendo na situação apresentada no texto.

A tentativa dessa compreensão passa por comparações em dois (10%) processos relacionais intensivos: um identificativo dado numa oração declarativa afirmativa e outro atributivo que tem a oração iniciada por uma conjunção subordinativa condicional “se”. Apesar de serem apenas dois, esses processos relacionais dão à totalidade do texto um tom de racionalização das diferentes figuras do sentir que nele predominam.

O texto se compõe com um ator social (eu) como a primeira pessoa que tenta um diálogo, demonstrado pelo único processo verbal (5%), mas a tentativa é frustrada estabelecendo-se um monólogo humildemente declarativo e interrogativo no intento da compreensão do que acontece, o que fica claro no comportamento nostálgico do sujeito do discurso; sendo que 20% dos 30% dos processos materiais transformativos remetem à agência do interlocutor desse discurso e demonstram a consequência dessa agência numa relação de indiferença para com o outro.

O texto é finalizado com uma oração mental desiderativa que remete a internalização da condição da oração relacional, demonstrando que qualquer situação deve ser racionalizada.

Num contexto resignativo a razão é um alto atributo da conscientização dos sentires revelando a capacidade agentiva do ator beneficiário.

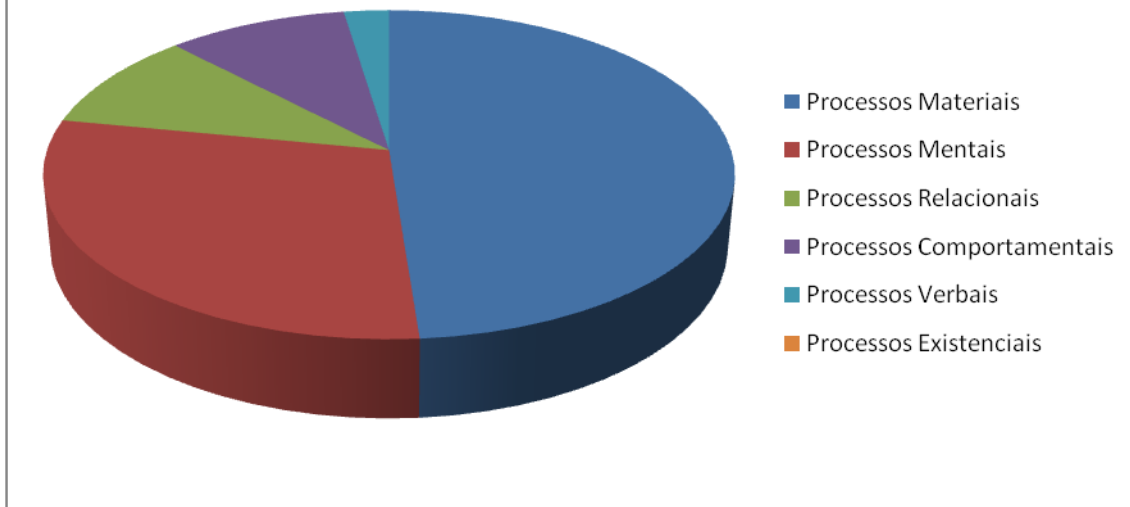
3. Jeito de mato_ Para retratar a vida que pulsa no peito do sertanejo, suas alegrias, tristezas e seus costumes, esse texto é, majoritariamente, composto por processos materiais que compõem 53% desse texto figurando em orações declarativas e interrogativas que transformam o estado e as características dos participantes dessas orações. Estas remetem à parte do que existe de alegre e de triste num discurso solitário de uma 'voz risonha' calçada por 20% de processos existenciais que remetem à existência conflitiva ao pedaço do ser que é personificado na figura do mato representado por expressões como 'flores', 'cachoeiras', 'lagoas', 'mel', brincadeiras' que surgem da terra.

Um vocábulo como 'sereno' faz contraponto com 'sol' e com ele mesmo em 'dorme sereno'; em uma oração ele é substantivo e na outra caracteriza um estado qualitativo de um ser, demonstrando a existência natural e simultânea da dor e da alegria.

Assim a naturalização da personificação nostálgica da terra no discurso sertanejo caracteriza um estado racional do ser, identificando-o de norte a sul do país, pois a expansão da cultura sertaneja demonstra influências regionais diversificadas.

Resumindo

MÚSICA SERTANEJA



Partindo dessa análise parcial das letras que compõem o gênero da música sertaneja, percebemos na análise da transitividade que há uma proeminência dos processos materiais de 49% que configuraram uma alta ativação participativa dos atores sociais envolvidos nesses eventos discursivos. Os processos do sentir, configuram um texto nostálgico com o grande fator de participação ativa e não somente passiva dos atores que amargam uma perda; esses processos correspondem a 29% das representações mentais.

Isto significa dizer que as representações identitárias, dessa ordem de discurso, também convergem para um campo onde existe uma busca simbólica de diferenciação, bem como uma preocupação com a afirmação de uma identidade ativa e transformadora, mas com o diferencial da agregação, da mesma forma que o forró.

Assim, através dos diferentes textos e dos tipos de classificação das orações e do envolvimento agentivo, o propósito funcional da linguagem, que é significar, reflete os propósitos e interesses enunciativos que identificam um ator social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise crítica do discurso, segundo Fairclough (2003), deve-se ver o texto como parte da ciência social e direcionar a análise para uma visão prática dos efeitos sociais dos textos. Assim, textos como elementos dos eventos sociais são instrumentos de trocas e de conhecimentos experienciais de vida, de atitudes e de valores entre outros.

Neste trabalho buscou-se demonstrar se há uma identidade de brasileiro nos três gêneros propostos. Verificou-se que há uma hegemonia de discursos regionais que ao longo dos últimos cem anos vem sendo difundida em escala nacional e internacional como afirmação de uma identidade cultural. O resgate da tradição da música popular, constatado pela proeminência das marcas regionais em cada gênero, funciona como ressignificação simbólica do que é ser brasileiro frente ao processo de hibridização mais acentuado no mundo pós-moderno. Isso quer dizer que há uma identidade ideologizada na ressignificação da tradição, na busca constante de valorar os traços da cultura local mesmo sob o processo híbrido mais fortemente presente com a globalização. Assim, a afirmação de uma cultura brasileira, pela indústria cultural, é reproduzida na estrutura e nas condições de novos eventos discursivos a partir de eventos discursivos já existentes.

Nesse sentido, essa ideologia identitária pôde ser percebida na análise dos sentidos das palavras, das metáforas e metonímias utilizadas como forma de pressuposições regionais. Outro fator importante é que em todos os gêneros os atores sociais nunca são excluídos e tem a predominância do papel ativo-participativo o que ideologicamente remete a sujeitos prontos para qualquer circunstância.

Assim, temos na análise textual nas letras do samba uma tendência a processos relacionais e materiais o que significa uma representação de intersecção entre os modos de ser e de agir no mundo. As letras de forró apresentaram uma proeminência de processos mentais e materiais representando uma intersecção entre modos de sentir e de agir. Já as letras da vertente sertaneja apresentaram uma relação de certa equivalência entre processos mentais e existenciais, o que representa uma relação direta entre o existir e o sentir. A análise dos atores sociais apresentou uma proeminência inclusiva e ativamente participativa em todas as vertentes e uma classificação voltada à individualização, com exceção às letras do samba que mais generalizaram.

As experiências representadas, por cada vertente demonstraram em comum uma identidade em que a consciência pode transformar. E demonstraram também que há

sempre uma busca de referências às raízes: todos os gêneros em todos os períodos temporais com uma acepção de afirmação e de reafirmação identitária-cultural.

Dentro dessa perspectiva a cultura é identificada como uma espécie de reserva de tradição. E num contexto pós-moderno os agentes da indústria, compositores, intérpretes e produtores recorrem a essa fonte na busca de elementos que dão “autenticidade” à música produzida e consumida modernamente. Desse modo, pode-se afirmar que a música popular brasileira, em especial as três vertentes apresentadas aqui, ao mesmo tempo em que expressa certos processos identitários é constitutiva dessas identidades e tipifica, apesar da fragmentação identitária do sujeito pós-moderno, o brasileiro em escala nacional e internacional. .

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AGUIAR, Joaquim Alves. *Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos anos 80*. In: SOSNOWSK, Saúl; SCHWARTE, Jorge (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

DÂNGELO, Newton. **História e cultura popular saberes e linguagens**. Uberlândia: EDUFU, 2010.

FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse**. First published 2003 by Routledge 11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE

_____ **Discurso e mudança social**. Trad. organizada por Maria Izabel Magalhães, Ed. Universidade de Brasília, 2001.

FUZER, Cristina & CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à Gramática Sistêmico-Funcional em Língua Portuguesa**. Santa Maria: UFSM, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALLIDAY, M. A. K. & MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3ª edição, Hodder Arnold, 2004.

JB, 27 de Junho de 2000. **A Lição do Malandro**. Da entrevista com Bezerra da Silva. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0006/0229.html>

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga revisitado**. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ElbaRamalho.pdf>. Acesso em 15/06/2014.

VAN LEEUWEN, T. **Discourse and practice: new tools for Critical Discourse Analysis**. Oxford University Press, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

ANEXOS

LETRAS SAMBA

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Malandro é Malandro e Mané é Mané (Neguinho da Beija-flor)

E	Malandro	é	malandro
IL Intensif	Portador	P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo
Mané		é	mané
Portador		P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo
Podes <u>crer</u> (V. P)		(tu)	que é
P. Mental Cognitivo		Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)
Malandro		é	malandro
Portador		P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo
Mané		é	mané
Portador		P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo
Diz		(tu) aí!	(é)
P. Verbal (comando)		Dizente	Verbiagem
Podes <u>crer</u> (V. P)		(tu)	que é
P. Mental Cognitivo		Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)
Malandro		é	o cara / Que sabe das coisas
Identificado		P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador
Malandro		é	aquele / Que sabe o que quer
Identificado		P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador
Malandro		é	o cara / Que tá com dinheiro
Identificado		P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador

e	não	se compara	com um Zé Mané
IL aditivo	Polaridade	P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador
Malandro de fato	é	um cara maneiro / Que não se amarra em uma só mulher	
Atributo	P.Rel. Int./ Atributivo	Portador	
E Malandro	é	malandro	
Portador	P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo	
Mané	é	mané	
Portador	P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo	
Diz	(tu)	pra mim!	(é)
P. Verbal (comando)	Dizente	Receptor	Verbiagem
Podes crer (V. P)	(tu)	que é	
P. Mental Cognitivo	Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)	
Malandro	é	malandro	
Portador	P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo	
E	Mané	é	mané
Item Lexical	Portador	P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo
Olha	(tu)	aí!	
P. Mental Perceptivo	Experienciador	Fenômeno	
Podes crer (V. P)	(tu)	que é...	
P. Mental Cognitivo	Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)	
Já	o Mané ele	tem	sua meta
Item Lexical	Possuidor	P. Rel. Possessivo/ Identificativo	Possuído
(Mané)	Não	pode ver	nada

Experienciador	Polaridade	P. Mental Perceptivo	Fenômeno	
Que ele		cagueta	(nada: tudo que vê)	
Dizente		P. Verbal (indicação)	Verbiagem	
Mané		é	um homem / Que moral não tem	
Identificado		P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador	
(Mané)	Vai	pro samba,	paquera	
Ator	P. Material	Escopo-entidade	P. Material Criativo	
E	(ele - Mané)	não	ganha	ninguém
IL. aditivo	Ator	Polaridade	P. Mat. Criativo	Meta
(Mané)	Está	sempre	duro	
Portador	P. Rel. Circunstancial/Atributivo	Circunstância de extensão	Atributo	
(Mané)	é	um cara azarado		
Identificado		P. Rel. Intensivo Identificativo	Identificador	
E também	(ele - Mané)	puxa o saco	pra sobreviver	
IL. Aditivos	Ator	P. Material Transformativo	Circunstância (propósito)	
Mané		é	um homem / Desconsiderado	
Identificado		P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador	
E	da vida	ele	tem muito que aprender (V. P)	
IL. Aditivo	Fenômeno	Experienciador	P. Mental Cognitivo	
Malandro		é	malandro	
Portador		P. Rel. Intensivo/ Atributivo	Atributo	
E	Mané	é	mané	
IL. Aditivo	Portador	P. Rel. Intensivo/ Atributivo	Atributo	

Olha	(tu)	aí!
P. Mental Perceptivo	Experienciador	Circunstância de localização
Podes crer (V. P)	(tu)	que é / Sim!
P. Mental Cognitivo	Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. E (a)**Malandro** é malandro, (b)**Mané** é Mané. (c)Podes crer que é.

(a, b) Inclusão-Ativação: Portador; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação; (c) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação.

2. (a)**Malandro** é malandro e (b)**Mané** é mané; (c)diz aí! (d)Podes crer que é.

(a, b) Inclusão-Ativação: Portador; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação; (c) Inclusão-Beneficiação: Dizente; Participação; Personalização; (d) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação.

3. (a)**Malandro** é o cara que sabe das coisas, **Malandro** é aquele que sabe o que quer, **Malandro** é o cara que tá com dinheiro e não se compara com um (b) **Zé Mané**. Malandro de fato é um cara maneiro que não se amarra em uma só mulher.

(a, b) Inclusão-Ativação: Identificado; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação.

5. E (a)**Malandro** é malandro, (b)**Mané** é mané; (c)diz prá (d)**mim!** (e)Podes crer que é.

(a, b) Inclusão-Ativação: Portador; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação; (c) Inclusão-Ativação: Dizente; Participação; (d) Inclusão-Beneficiação: Recebedor; (e) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação.

6. (a)**Malandro** é malandro e (b)**Mané** é mané; (c)olha aí! (d)Podes crer que é.

(a, b) Inclusão-Ativação: Portador; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação; (c) Inclusão-Beneficiação: Experienciador; Participação; Personalização: Indeterminação. (d) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação.

7. Já o **Mané**, ele tem sua meta, não pode ver nada que ele cagueta. **Mané** é um homem que moral não tem, vai pro samba, paquera e não ganha ninguém. Está sempre duro, é um cara azarado e também puxa o saco prá sobreviver. **Mané** é um homem desconsiderado e da vida ele tem muito que aprender.

Inclusão-Ativação: Ator/Portador; Participação, Personalização: Especificação, Determinação, Categorização: Identificação, Classificação.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Você Abusou (José Carlos Figueiredo, António Carlos Marques Pinto/José Ubaldo Avila Brito)

Você	abusou		(de mim)	
Ator	P. Material Transformativo		Beneficiário (Recebedor)	
Tirou partido	de mim,		Abusou	Mas não faz mal
P. Material Transformativo	Beneficiário (Recebedor)		P. Mat. Transform.	Cir. (Concessão)
É	tão normal		ter desamor	
P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo		Portador	
É	tão cafona		sofrer dor	
P. Rel. Intensivo/Atributivo	Atributo		Portador	
Que eu	já nem		sei	
Experienciador	Polaridade		P. Mental Cognitivo	
Se é meninice ou cafonice o meu amor				
Fato (Or. Metafenomenal)				
Se o quadradismo dos meus versos / Vai de encontro aos intelectos / Que não usam o coração como expressão				
Fato (Or. Metafenomenal)				
Você	abusou		(de mim)	
Ator	P. Material Transformativo		Beneficiário (Recebedor)	
Que me	perdoem	(vocês)		se eu insisto neste tema
Fenômeno	P. Mental Desiderativo	Experienciador	Ato (Or. macrofenomenal)	
Mas	(eu)	não	sei	fazer poema /
IL	Experienciador	Polaridade	P. Mental Cognitivo	Ato
Ou canção que fale de outra coisa que não seja o amor				
Ato (Or. Macrofenomenal)				
Se o quadradismo dos meus versos / Vai de encontro aos intelectos / Que não usam o coração como expressão				
Fato (Or. Metafenomenal)				

Você	abusou	(de mim)
Ator	P. Material Transformativo	Beneficiário (Recebedor)

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) **Você** abusou, tirou partido de (b) **mim**, abusou (...) que (c) **eu** já nem sei se é meninice ou cafonice o meu amor (...) Que (d) **me** (e) **perdoem** se (f) **eu** insisto neste tema...

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização; (b, d) Inclusão-Passivação: Beneficiário (recebedor); Participação, Personalização, Individualização; (c, f) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Personalização, Individualização; (e) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Personalização, Genericização.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Não Deixe O Samba Morrer (*Edson Conceição e Aloísio*)

Não	deixe	(você)	o samba morrer		
Polaridade	P. Material Transformativo	Ator	Meta		
Não	deixe	(você)	o samba acabar		
Polaridade	P. Material Transformativo	Ator	Meta		
O morro	foi feito	de samba	de samba pra gente sambar		
Meta	P. Material Criativo	Circ. de Modo (meio)	Circ. Causa (propósito)		
Quando	eu	não	puder pisar	mais	na avenida
Circ. Loc. (tempo)	Ator	Polaridade	P. Material	Polaridade	Escopo-entidade
Quando	as minhas pernas	não	poderem aguentar		
Circ. Loc. (tempo)	Ator	Polaridade	P. Material Transformativo		
Levar meu corpo junto com meu samba					
Meta					
O meu anel de bamba	(eu)	entrego	a quem mereça usar		
Meta	Ator	P. Material Transformativo	Beneficiário (recebedor)		
Eu	vou ficar	no meio do povo	(vou ficar) espiando		
Comportante	-	Circ. Loc. (lugar)	P. Comportamental		
Minha escola perdendo ou ganhando mais um carnaval					
Circ. Causa (propósito)					
Antes de me despedir	(eu)	deixo	ao sambista mais novo	o meu pedido final	
Circ. Loc. (tempo)	Ator	P. Mat. Transformativo	Beneficiário (recebedor)	Meta	

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) Não deixe o samba morrer, não deixe o samba acabar (b) o **morro** foi feito de samba pra (c) **gente** sambar.

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização; (b) Inclusão-Passivação: Meta; Participação, Impersonalização, Objetivação (metonímia = lugar/comunidade); (c) Inclusão-Ativação: Ator; personalização/assimilação (coletivização).

2. (a) Quando **eu** não puder pisar mais na avenida (...) o meu anel de bamba entrego a (b) **quem** mereça usar.

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização; (b) Inclusão-Ativação: Experienciador; Personalização, Indeterminação.

3. (a) **Eu** vou ficar no meio do (b) **povo**, espiando minha Escola perdendo ou ganhando mais um carnaval. Antes de (c) **me** despedir, deixo ao (d) **sambista** mais novo o meu pedido final.

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização; (b) Inclusão-Passivação: Meta; Circunstancialização; (c) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização; (d) Inclusão: Ativação: Beneficiário (recebedor); Personalização, Indeterminação.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Cebola Cortada (Petruccio Maia)

O orvalho da noite	Brinca	na luz do luar	
Comportante	P. Comportamental	Circunstância de localização	
Quem	acredita	em sereias	
Experienciador	P. Mental Cognitivo	Fenômeno	
Sabe	os segredos do mar		
P. Mental Cognitivo	Fenômeno		
A cachoeira cantando	é	a canção natural	
Identificado	P. Rel. Intensivo/ Identificativo	Identificador	
(A cachoeira cantando)	Sempre lembrando	pra gente	Que amar nunca faz mal
Circ. Localização (tempo)	P. Mental Cognitivo	Experienciador	Fato (Or. Metafenomenal)
Teu amor	é	cebola cortada, meu bem / Que logo me faz chorar	
Portador	P. Relacional Intensivo/Atributivo	Atributo	
Teu amor	é	espinho de mandacaru / Que gosta de me arranhar	
Portador	P. Relacional Intensivo/Atributivo	Atributo	

Teu amor	é	cacimba barrenta, meu bem	
Portador	P. Relacional Intensivo/Atributivo	Atributo	
Que eu	gosto	de espia	
Experienciador	P. Mental Afetivo	Ato (Or. Macrofenomenal)	

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) **Quem** acredita em sereias sabe os segredos do mar. A cachoeira cantando é a canção natural, sempre lembrando pra (b) **gente** que amar nunca faz mal.

(a) Inclusão-Ativação: Experienciador; Personalização, Indeterminação; (b) Inclusão-Passivação: Experienciador; personalização: a gente = eu (inclusão) + meu bem e/ou todos que amam = indeterminação.

2. Teu amor é cebola cortada, (a) **meu bem**, que logo (b) **me** faz chorar. Teu amor é espinho de mandacaru que gosta de (b) **me** arranhar, é cacimba barrenta que (d) **eu** gosto de espia.

(a) Inclusão-Possessivação: Ator; Participação, Personalização; Especificação, Individualização (b, c) Inclusão-Passivação: Beneficiário (recebedor), Participação, Personalização; (d) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Individualização.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Você Não Vale Nada (*Binho Marques*)

Você	não	vale	nada
Portador	Polaridade	P. Relacional Inten. Atributivo	Atributivo
Mas	eu	gosto	de você
IL	Experienciador	P. Mental Afetivo	Fenômeno
Tudo que	eu	queria	era saber por quê?!
Fenômeno	Experienciador	P. Mental desiderativo	Ato (Or. macrofenomenal)
Você	brincou		comigo
Comportante	P. comportamental		Circ. de assunto
(Você)	bagunçou		a minha vida
Ator	P. Material Transformativo		Meta
E	esse sofrimento	não	tem explicação
IL Aditivo	Circ. de assunto	Polaridade	P. Existencial Existente
(Eu)	Já fiz	e	faço tudo tentando te esquecer

Ator	IL	P. Material Criativo	IL Aditivo	P. Material Criativo	Meta	Circ. Propósito
Vendo a hora de morrer						
Circ. Localização (tempo)						
(Eu)	Não posso		me acabar			na mão
Ator	Polaridade		P. Material transformativo			Circ. Modo
Seu sangue		é			de barata	
Identificado		P. Relacional Intensivo /Identificativo			Identificador	
Sua boca		é			de vampiro	
Identificado		P. Relacional Intensivo /Identificativo			Identificador	
Um dia		eu	lhe	tiro	de vez	do meu coração
Circ. Loc. (tempo)	Ator	Meta	P. Material Transformativo		Circ. Ext.(duração)	Circ. Loc. (lugar)
Aí	(eu)	já	não	lhe	quero	
I.T	Experienciador	I.L	Polaridade	Fenômeno	P. Mental Desiderativo	
Amor		me			dê ouvidos	
Experienciador		Fenômeno			P. Mental Perceptivo	
Por favor		me		perdoa	(Amor)	
I.L		Fenômeno		P. Mental Desiderativo	Experienciador	
(eu)			Tô morrendo		de paixão	
Comportante			P. Comportamental		Circ. Causa (razão)	
Eu		quero		ver você sofrer		Só pra deixar de ser ruim
Experienciador		P. Mental Desiderativo		Ato (Or. Macrofenomenal)		Circ. Causa (propósito)
Eu		vou fazer		você		chorar, se humilhar, ficar correndo atrás de mim
Ator	P. Material Criativo		Beneficiário (Cliente)		Meta	
Você		não		vale		nada
Experienciador		Polaridade		P. Mental cognitivo		Fenômeno
Mas		eu		gosto		de você
IL		Experienciador		P. Mental Afetivo		Fenômeno
Tudo que		eu		queria		era saber por quê?!
Fenômeno		Experienciador		P. Mental desiderativo		Ato (Or. Macrofenomenal)

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) **Você** não vale nada, mas (b) **eu** gosto de você. Tudo que (c) **eu** queria era saber por que. (d) **Você** brincou comigo, bagunçou a minha vida. Já (e) **fiz** e **faço** tudo tentando (f) **te** esquecer (...) não posso (g) **me** acabar na mão (...) Um dia (h) **eu** (i) **lhe**

tiro de vez do meu coração. Aí já não (j) **lhe** (l) quero, (m) **amor**, (n) **me** dê ouvido, por favor (o) **me** perdoa, (p) **to** morrendo de paixão.

(a) Inclusão-Ativação: Portador; Participação, Personalização, Determinação; (b, c, l, n, o) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Personalização; Individualização; (d, e, h, m) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Individualização; (f, g, i, j, p) Inclusão-Passivação: Participação; Personalização, Individualização.

2. (a) **Eu** quero ver (b) **você** sofrer, só pra deixar de ser ruim, (c) **eu** vou fazer (d) **você** chorar, se humilhar, ficar correndo atrás de (e) **mim**.

(a, c) Inclusão-Ativação: Experienciador/Ator; Participação, Personalização; Especificação, Individualização (b, d, e) Inclusão-Passivação: Beneficiário (recebedor), Participação, Personalização; Especificação, Individualização.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Morena da Angola (*Chico Buarque de Holanda*)

Morena de Angola	que leva		o chocalho		amarrado		na canela	
Ator	P. Material transformativo		Meta		Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)	
Será que	ela	mexe			o chocalho			
	Ator	P. Material Transformativo			Meta			
ou	o chocalho	é que mexe			com ela			
	Ator	P. Material Transformativo			Meta			
Será que	a morena	cochila		escutando o cochicho do chocalho				
	Comportante	P. Comportamental		Circ. Modo (meio)				
Será que	(ela)	desperta	gingando	e já	(ela)	sai	chocalhando	pro trabalho
	Comportante	P. Comport.	Circ. Modo	I.L Adit.	Ator	P. Mat. Transf.	Circ. Modo	Escopo-Entidade
Morena de Angola	que leva		o chocalho		amarrado		na canela	
Ator	P. Material transformativo		Meta		Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)	
Será que	ela	mexe			o chocalho			
	Ator	P. Material Transformativo			Meta			
ou	o chocalho	é que mexe			com ela			
	Ator	P. Material Transformativo			Meta			
Será que	(ela)	está na cozinha		guisando		a galinha à cabidela		
	Ator	Circ. Loc. (lugar)		P. Material Transf.		Meta		

Será que	(ela)	esqueceu	da galinha	e	(ela)	ficou batucando	na panela
	Experenciado r	P. Mental Cognitivo	Fenômeno	I.L Ad.	Ator	P. Material Transformativo	Circ. Loc. (lugar)
Será que	no meio da mata	na moita		a morena		'inda	chocalha
	Circ. Loc. (lugar)	Circ. Loc. (lugar)		Ator		Circ. Contingência (concessão)	P. Material Transformativo
Será que	ela	não	fica afoita			pra dançar na chama da batalha	
	Comportante	Polaridade	P. Comportamental			Circ. Causa (propósito)	
Morena de Angola	que leva			o chocalho	amarrado		na canela
Ator		P. Material transformativo		Meta	Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)
Passando pelo regimento	ela		faz requebrar			a sentinela	
	Circ. Loc. (lugar)	Ator		P. Mat. Transf.		Meta	
Morena de Angola	que leva			o chocalho	amarrado		na canela
Ator		P. Material transformativo		Meta	Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)
Será que	ela	mexe				o chocalho	
	Ator					P. Material Transformativo	Meta
ou	o chocalho	é que mexe				com ela	
	Ator					P. Material Transformativo	Meta
Será que	ela	está caprichando		no peixe		que eu trouxe de Benguela	
	Ator			P. Material Transformativo	Meta		Circ. Loc. (lugar)
Será que	ela	tá no remelexo	e	(ela)	abandonou	meu peixe	na tigela
	Comportante	P. Comport.	I.L.Ad.	Ator	P. Mat. Transf.	Meta	Circ. Loc.
Será que	quando fica choca	(ela)	põe		de quarentena		o seu chocalho
	Circ. Loc. (tempo)	Ator		P. Mat. Transf.		Circ. Modo (qualidade)	Meta
Será que	depois	ela	bota		a canela		no pirralho
	Circ. Loc. (tempo)	Ator		P. Mat. Transf.		Meta	Circ. Loc. (lugar)
Morena de Angola	que leva			o chocalho	amarrado		na canela
Ator		P. Material transformativo		Meta	Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)
Eu	acho		que deixei um cacho do meu coração			na catumbela	
Experenciador		P. Mental Cognitivo		Fato (Or. Metafenomenal)			Circ. Loc. (lugar)
Morena de Angola	que leva			o chocalho	amarrado		na canela
Ator		P. Material transformativo		Meta	Circ. Modo		Circ. Loc. (lugar)
Morena	(é)			bichincha danada,		minha camarada do MPLA	
Portador		P. Relacional Intensivo / Atributivo		Atributo		Atributo	

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) **Morena de angola** que leva o chocalho amarrado na canela. (...) Passando pelo regimento (b) **ela** faz requebrar a (c) **sentinela**. (...) (d) **Eu** acho que deixei um cacho do meu coração na catumbela (...) (e) **Morena** é bichincha danada, minha (f) **camarada do MPLA**.

(a, b) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Impersonalização, Categorização: identificação, classificação; (c) Inclusão-Passivação: Participação, Impersonalização; Categorização: funcionalização; (d) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Personalização, Individualização; (e, f) Inclusão-Ativação: Portador; Personalização, Individualização, Categorização: identificação relacional.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Jeito de Mato (Maurício Santini / Paula Fernandes)

De onde é que	vem	esses olhos	tão tristes?
C. Localização (lugar)	P. Material Transformativo	Ator	Atributo
Vem	da campina onde o sol se deita		
P. Material Transformativo	C. localização (lugar)		
Do regalo de terra que o teu dorso ajeita			
C. Localização (lugar)			
E (teu dorso)	dorme sereno	no sereno	sonha
Comportante	P. Comportamental	C. Localização	P. Comportamental
De onde é que	salta	essa voz	tão tristonha?
C. Localização (lugar)	P. Material Transformativo	Ator	Atributo
Da chuva que teima, mas o céu rejeita			
C. Localização (lugar)			
Do mato	do medo	da perda tristonha	
C. Localização (lugar)	C. Localização (lugar)	C. Localização (lugar)	
Mas que o sol	resgata	arde	e deleita (essa voz tão risonha)
Ator	P. Material T.	P. Material T.	P. Material T. Meta
Há	uma estrada de pedra	que passa na fazenda	
P. Existencial	Existente	C. Localização	
(Mato)	É	teu destino, tua senda	onde nascem tuas canções
Possuidor	P. R. Possessivo/Atributivo	Possuído	C. Localização (lugar)
As tempestades do tempo que marcam tua história	(é)	fogo que queima na memória e acende os corações	

Portador		P. Rel. Intensivo/ Atributivo		Atributo	
Sim,	dos teus pés na terra		nascem		flores
Polaridade	C. Localização (lugar)		P. Existencial		Existente
A tua voz macia		aplaca		as dores	
Ator		P. Material Transformativo		Meta	
E espalha		cores vivas		pelo ar	
P. Material Transformativo		Meta		C. Modo (meio)	
Sim,	dos teus olhos		saem		cachoeiras
Polaridade	Circ. Loc. (lugar)		P. Existencial		Existente
sete lagoas	mel	e brincadeiras	espumas	ondas	águas do teu mar
Existente	Existente	Existente	Existente	Existente	Existente

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. Personificação do mato. Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Impersonalização, Categorização: identificação, classificação.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Onde Foi Que Eu Errei (Leandro & Leonardo)

(Eu)		Fiquei te esperando				sem poder dormir		
Comportante		P. Comportamental				Circ. Modo (meio)		
Só pensando		em quando e por que ficou tudo assim, ficou tudo assim.						
P. Comportamental		Circ. Causa (razão)						
(Eu)	Pergunto	(quando/ por quê?)	(você)	e	você	não	quer	me responder
Dizente	P. Verbal	Verbiagem	Receptor	I.L Ad.	Experienciador	Polaridade	P. Mental Desiderativo	Fenômeno
Pra evitar meu abraço		você	vira			as costas	pra mim	
Circ. Causa (propósito)		Ator	P. Material Transformativo		Meta	Beneficiário (Recebedor)		
Se a rotina da vida		fez				o sonho acabar		
Ator		P. Material Transformativo		Meta				
Eu		me sinto		perdido, sem entender nada				
Experienciador		P. Mental Perceptivo		Fenômeno				
Vem (você)		me				ajudar		

Ator		Meta		P. Material Transformativo	
O silêncio	é			uma faca cortando o coração / De quem vê o seu amor dissolvendo na mão	
Identificado	P. Rel. Intensivo Identificativo		Identificador		
Me		salve		(você)	
Meta		P. Material Transformativo		Ator	
Eu	não	posso aceitar		te perder sem saber a razão	
Experienciador	Polaridade	P. Mental Cognitivo		Fato (Or. Metafenomenal)	
Onde foi que		eu		errei	
Circ. Localização		Experienciador		P. Mental Cognitivo	
O que foi que		(eu)		fiz	
Meta		Ator		P. Material Transformativo	
Eu		preciso saber		(o quê, onde?)	
Experienciador		P. Mental Cognitivo		Fenômeno	
(Eu)	Não	deixei		de te amar	
Ator	Polaridade	P. Mat. Transformativo		((te) Beneficiário (Recb.)) Meta	
(Eu)	Não	traí		não	fingi
Experienciador	Polaridade	P. Mental Cognitivo		Polaridade	P. Mental Cognitivo
Não		menti		pra você	
Polaridade		P. Mental Cognitivo		Fenômeno	
Se amar		é		perder	
Portador		P. Relacional Intensivo /Atributivo		Atributo	
Eu	não	quero	te amar	e	ficar sem você
Experienciador	Polarid.	P. Mental Desiderativo	Fenômeno	IL Ad.	Fato(Or. Metafenomenal)

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. (a) Fiquei (b) **te** esperando (...) (c) Pergunto e (d) **você** não quer (e) **me** responder, pra evitar meu abraço (f) **você** vira as costas pra (g) **mim** (...) (h) **eu** me sinto perdido sem entender nada, (i) **vem** (j) **me** ajudar (...) (l) **me** salve (m) **eu** não posso aceitar (n) **te** perder sem saber a razão.

(a, c, d, f, i, n) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Especificação, Individualização; (b, e, g, j, l, m) Inclusão-Passivação: Meta, Sujeição, Personalização; Especificação, Individualização; (h) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Personalização, Individualização.

2. Onde foi que (a) **eu** errei, o que foi que (b) **fiz**, (c) **eu** preciso saber. Não (d) deixei de (e) **te** amar, não traí, não fingi, não menti pra (f) **você**. Se amar é perder, (g) **eu** não quero (h) **te** amar e ficar sem (i) **você**.

(a, b, d,) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Especificação, Individualização, (c, g,) Inclusão-Ativação: Experienciador; Participação, Especificação, Individualização; (e, f, h, i) Inclusão-Passivação: Meta, Sujeição, Personalização, Especificação, Individualização.

DESCRIÇÃO TRANSITIVIDADE

Meu Primeiro Amor (José Fortuna - Paulo Júnior)

Saudade	(é)	palavra triste		quando se perde um grande amor		
Portador	P. Rel. Intensivo/ Atributivo		Atributo		Circ. Loc. (tempo)	
Na estrada longa da vida	eu		vou chorando		a minha dor	
Circ. Loc. (lugar)	Comportante		P. Comportamental		Comportamento	
Igual a uma borboleta vagando triste por sobre a flor	seu nome	sempre	em meus lábios	(eu)	Irei chamando	por onde for
Circ. Modo (comparação)	Meta	Polaridade	Circ. Loc. (lugar)	Ator	P. Material Transformativo	Circ. Loc. (lugar)
Você	nem se quer		se lembra		de ouvir a voz desse sofredor /	
Experienciador	Polaridade		P. Mental Cognitivo		Ato (Or. Macrofenomenal)	
Que implora por seu carinho, só um pouquinho do seu amor.						
(Or. Metafenomenal)						
Meu primeiro amor	tão cedo	acabou	(Meu primeiro amor)	só a dor	deixou	neste peito meu
Ator	Circ. Loc. (tempo)	P. Material Transf.	Ator	Meta	P. Material Transformativo	Circ. Loc. (lugar)
Nesta solidão	sem ter alegria		o que me	alivia		são meus tristes ais
Circ. Loc. (lugar)	Circ. Modo (qualidade)		Meta	P. Material Transformativo		Ator
(Meus tristes ais)		são		prantos de dor que dos olhos caem		
Portador		P. Rel. Intensivo/ Atributivo		Atributo		
É porque	bem	(eu)	sei		quem eu tanto amei não verei jamais	
	Polaridade	Experienciado r	P. Mental Cognitivo		Fato (Or. Metafenomenal)	

DESCRIÇÃO ATORES SOCIAIS

1. Saudade, palavra triste (a) **quando se perde** um grande amor. Na estrada longa da vida (b) **eu** vou chorando a minha dor (...) (c) **seu nome** sempre em meus lábios (d) **irei** chamando por onde for. (e) **Você** nem se quer se lembra de ouvir a voz (f) **desse sofredor** que implora (...)

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Generificação, Indeterminação; (b, d, e) Inclusão-Ativação: Ator/Experienciador, Personalização; Especificação, Individualização; (c) Inclusão-Ativação: Ator; Participação/Possessivação, Personalização, Categorização, Identificação; (f) Inclusão-Ativação/Passivação, Personalização, Categorização, Identificação.

2. (a) **Meu primeiro amor** (...) só a dor deixou (b) **nesse peito meu** (...) é porque bem (c) **sei**, (d) **quem** (e) **eu** tanto amei não verei jamais.

(a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação/Possessivação, Personalização, Categorização, Identificação; (b) Inclusão-Passivação: Experienciador; Participação, Impersonalização, objetivação (metonímia= indivíduo/eu); (c, e) Inclusão-Ativação: Experienciador, Personalização, Especificação, Individualização; (d) (a) Inclusão-Ativação: Ator; Participação, Personalização, Generificação, Indeterminação.