

3

Música e ‘assédio moral’ nas empresas: a pesquisa

3.1 A TEMÁTICA MUSICAL E O RESULTADO

A escolha dos temas tomou por base o detalhamento musical disponível nos acórdãos (i.e. o título, letra, estilo, ritmo ou mesmo o intérprete) e o contexto (i.e. as circunstâncias e o conjunto das práticas de ‘assédio moral’ descritas em cada acórdão e objeto do respectivo resumo). Os critérios e o referencial teórico que serviram de suporte para a escolha das temáticas e para a classificação das referências musicais encontram-se descritos nesta Seção, sem pretensão de exaurir a matéria, já que destinados a embasar tal procedimento e, portanto, delimitados aos objetivos da pesquisa. A consulta à Discografia e aos Vídeos também contribuiu neste processo.

Foram identificadas as seguintes temáticas associadas às músicas descritas nos acórdãos, presentes em meio a dinâmicas, brincadeiras, prendas ou tarefas, objeto de acusações de práticas que podem ser qualificadas de ‘assédio moral’:

- (i) **Erótico-Sensual:** sob esta rubrica foram enquadradas as referências musicais (e de contexto) explícitas desta natureza, incluindo-se aquelas com alusões de cunho sexual, geralmente acompanhadas de dança e outros movimentos corporais;
- (ii) **Marcial-Solene:** sob esta rubrica incluem-se as referências a hinos, marchas e gritos de guerra (ou ‘cantos motivacionais’);
- (iii) **Racista:** sob esta rubrica incluem-se as referências que denotam uma atitude discriminatória, especialmente com relação à ‘raça’ negra;
- (iv) **Brincadeiras:** sob esta rubrica foram enquadradas as referências associadas a brincadeiras e danças, geralmente de caráter infantil;
- (v) **Outras:** nesta rubrica encontram-se as demais referências musicais nos acórdãos a um ritmo, estilo, canção, cantor(a) ou letra específica, ainda que minimamente descritas, e que não se enquadram claramente nas categorias anteriores; e,
- (vi) **Não Identificadas:** sob esta rubrica foram incluídas as referências musicais sem qualquer especificação nos acórdãos quanto ao ritmo, gênero, autoria, intérprete ou estilo.

A pesquisa apurou os seguintes resultados que se encontram detalhados nos Apêndices B e C da Dissertação depositada e demonstrados de forma sintética nas **Tabelas 1 e 2**, a seguir:

Tabela 1 **Frequência de citação de cada 'temática musical' nos acórdãos**

| Temática Musical | f | % |
|--|-----|--------|
| Erótico-Sensual (vide Tabela 2) | 128 | 50,39 |
| Marcial – Solene (hinos, marchas e gritos de guerra) | 64 | 25,20 |
| Racista (e.g. tema da Novela Escrava Isaura) | 8 | 3,15 |
| Brincadeiras (e.g. dança da cadeira, da laranja, do pintinho, da tartaruga, do siri) | 11 | 4,33 |
| Outras | 20 | 7,87 |
| Não Identificadas | 23 | 9,06 |
| Total..... | 254 | 100,00 |

Onde:

f = frequências absolutas em que as Temáticas Musicais são citadas nos acórdãos, conforme respectivos resumos.

% = percentuais de cada Temática Musical em relação ao total das citações apuradas nos acórdãos, conforme respectivos resumos.

Total de Acórdãos = 223

Verifica-se da **Tabela 1** que a Temática Musical Erótico-Sensual, estreitamente associada a dança e expressões corporais, é a mais citada nos acórdãos. Seus principais estilos e resultados estão sintetizados na **Tabela 2**:

Tabela 2 Frequência de citação dos estilos musicais classificados sob a ‘temática musical’ erótico-sensual

| Temática Musical Erótico-Sensual: Estilos | f | % |
|--|------------|---------------|
| Gretchen | 10 | 6,21 |
| Pagode Baiano (É o Tchan e Na Boquinha da Garrafa) | 96 | 59,63 |
| Funk Erótico (e.g., Bonde do Tigrão, Eguinha Pocotó, Vai Lagraia, Atoladinha, Tapinha, Baba Baby, Tá Dominado, Danças da Motinha, da Cachorra, do Créu) | 34 | 21,12 |
| Outros (e.g., Dança do Ventre, Árabe, Lambada, Forró, Vanerão, I. Sangalo, G. Rouge) | 21 | 13,04 |
| Total..... | 161 | 100,00 |

Onde:

f = frequências absolutas em que os estilos musicais classificados sob a rubrica Temática Musical Erótico-Sensual são citados nos acórdãos, conforme respectivos resumos.

% = percentuais de cada estilo musical em relação ao total das citações da Temática Musical Erótico-Sensual apurada nos acórdãos, conforme respectivos resumos.

Total de Acórdãos = 128

3.1.1 Temática musical erótico-sensual

• *Gretchen*

Inicia-se este tópico com o ícone de um gênero considerado precursor de um estilo que se tornou popular com o grupo “*É o Tchan*”²²¹. Trata-se da cantora carioca Maria Odete Brito de Miranda, cujo nome

²²¹ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 212-213; e LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 25, 149.

artístico é Gretchen, conhecida também como a ‘Rainha do Rebolado’ ou a ‘Rainha do Bumbum’. Sua carreira teve início no final da década de 1970, prolongando-se pela década de 2000. Participou ativamente de programas de auditório como os do Chacrinha, Bolinha, Silvio Santos e Raul Gil e lançou diversos discos no gênero “*disco music*”. Suas músicas e, especialmente, coreografias têm caráter marcadamente sensual²²², definindo-se pioneira no setor ‘retrorebolativo’²²³. Dentre os seus conhecidos sucessos da década de 1980 estão: “*Conga Conga Conga*”, “*Hula Hula BA BA Yê*” e o “*Melô do PiriPiri*”, este último citado em diversos acórdãos²²⁴:

*“Piripiripiripiri ...
Je suis la femme
O-ooo
Oh, mon amour
Ah, mon chéri
Cést très jolie
Je suis la femme...”*

Foi noticiado na imprensa que, após 30 anos de carreira, Gretchen se aposentaria e passaria o bastão a Caroline Miranda, uma modelo, que seria também sua sobrinha, e que gravou em 2008 um ‘clipe’ com uma releitura em ritmo ‘funk’ do “*Melô do Piripipi*”²²⁵. Mas o ‘funk erótico’ é matéria de outro tópico.

²²² DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Gretchen*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Gretchen&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>. Acesso em: 25/12/2009.

²²³ CANTORA Gretchen. Rainha do Rebolado. Disponível em: <<http://www.gretchen.com.br/novo/index.asp>>. Acesso em: 25/12/2009.

²²⁴ Música Melô do PiriPiri. Composição e letra de Gretchen. Cf.: Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/gretchen/537588/>>. Acesso em: 27/12/2009.

²²⁵ REDAÇÃO. Assista ao ‘Funk do Piripipi’, com a sobrinha da Gretchen. 03 de junho de 2008. *BOL Notícias*. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/06/03/ult950u299.jhtm>>. Acesso em: 03/03/2010.

• “É o Tchan” e “Na Boquinha da Garrafa”

O professor em etnocenologia²²⁶, Armindo Bião, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) analisou os grupos Gera Samba (que depois adotou a designação ‘É o Tchan’)²²⁷ e Companhia do Pagode e suas ‘performances’ com “É o Tchan” e “Na Boquinha da Garrafa”, respectivamente, sucessos nacionais a partir do Carnaval de 1996, e cujas letras constam do final deste tópico. Em um texto originalmente elaborado naquele ano declara²²⁸:

“Exemplo de transculturação predominantemente afro-americana, que ocupa importante lugar na mídia de todo um país, e de espetacularização extracotidiana, as danças do ‘Tchan’ e da ‘Boquinha da Garrafa’ põem no prosclênio da cena brasileira um modo de ser identificado à singularidade cultural da Bahia, sua sensualidade, ritmo e permissividade, remetendo a outros espaços semelhantes de transculturação”

²²⁶ A etnocenologia é uma disciplina científica recente que se inscreve “na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer ‘extracotidianas’”. Ademais, “em nosso quadro cultural – dito ocidental, de matriz greco-romana (num contexto tanto de caráter profissional quanto de caráter amador), essas artes do espetáculo compreendem o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o ‘happening’, a performance e o folguedo popular, este último correspondente ao que Mário de Andrade denominou, no Brasil, de danças dramáticas”. (grifo nosso) Cf. BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009, p. 51-2, 95-6.

²²⁷ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *É o Tchan*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=%C9%9A%20Tchan&tabela=T_FORM_E&qdetalhe=his>. Acesso em: 24/11/2009.

²²⁸ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho *O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa*. Comunicação ao II Colóquio Internacional de Etnocenologia, apresentada em 15.06.96, em Cuernavaca, México. In: _____. (org.) *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009, p. 279-286.

turação afro-latino-americano (Rio de Janeiro e Cuba, por exemplo) e exacerbando as características da performance artística afro-americana” (Bião, 2009, p. 280, grifo nosso).

Referidas ‘performances’ reúnem música, dança, teatralidade e provocam a participação do público, em relação às quais Bião aponta três principais características em comum, quais sejam:

“- a origem – a cultura baiana tradicional, em sua consolidada transculturação de profunda base ibero-afro-nativa, que já produziu outros sucessos nacionais do mesmo tipo; - o ritmo/tipo de performance – o samba, em sua versão/denominação mais popular atualmente, o pagode; e - o tema – paradoxalmente alusivo e explícito, ao mesmo tempo, à sexualidade” (Bião, 2009, p. 279, grifo nosso).

Bião descreve a ‘performance’ do ‘Tchan’ realizada por nove instrumentistas e cantores e três dançarinos do Grupo Gera Samba que executam uma coreografia, invocando os seios, genitália, coito e gravidez. No caso da ‘performance’ da Companhia do Pagode da canção ‘Na Boquinha da Garrafa’, igualmente com nove músicos, um homem e uma mulher fazem requebros direcionando sua genitália à boca de uma garrafa (também tornou-se popular a coreografia da mesma música executada pelo grupo ‘É o Tchan’). Explica Bião que esse tipo de ‘performance’ faz parte das tradições de Salvador e do Recôncavo Baiano, referindo-se aos folguedos populares do gênero samba-de-roda, nos quais o canto e a dança dividem um espaço circular definido pelos participantes, enquanto no centro realizam-se as coreografias “*constituindo-se o desafio, a sedução e a provocação em elementos dramáticos da interação. Essa tradição do batuque africano está na origem do lundu*²²⁹ [...] e, mais remotamente, do emble-

²²⁹ “O *lundu* (*landum, lundum, londu*) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola. Da mesma forma que a modinha, há inúmeras controvérsias quanto à sua origem. Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma

ma musical da cultura portuguesa contemporânea, o fado” (Bião, 2009, p. 281).

Lembra Bião que constituem matrizes étnicas da cultura baiana a lusitana, a banto, a iorubana, assim como a indígena, a espanhola e a galega. Recorda, ademais, que a cidade de Salvador conheceu a prosperidade nos séculos XVI-XVIII, o que lhe garantiu uma “*proeminência simbólica na cultura nacional*” (2009, p. 281), não obstante a decadência e o isolamento que se seguiram durante o século XIX, com a mudança da capital para o Rio de Janeiro.

Tais circunstâncias, associadas à industrialização, à tecnologia e aos meios de comunicação, que tomaram conta da cidade a partir da década de 1950, abriram espaço para a indústria do turismo e da cultura, o que resultou em melhoria da qualidade de vida e valorização cultural. Porém, Bião não deixa de observar que as manifestações artísticas analisadas geraram reações contrárias de outras culturas e, já em 1996, indagava “*como esse produto de exportação afetará, a médio e longo prazos, os públicos importadores*” (2009, p. 285). Assim sintetiza:

“É nesse contexto, que posicionamos as performances que nos levaram a essa reflexão. Colocando o obscuro (o sexo privado) em cena (o espetáculo público, por excelência), o ‘Tchan’ e a ‘Boquinha da Garrafa’ interpelam a etnoceologia na medida em que novas tecnologias de mídia e de marketing parecem estar contribuindo para a valorização,

*dança africana do Brasil. Segundo Mozart de Araújo, é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos históricos. Até então, era dada a denominação de batuque aos folguedos dos negros. Enquanto dança, a coreografia do lundu foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana. Quando a umbigada passa a se disfarçar como simples mesura, o lundu ensaia sua entrada nos salões da sociedade colonial.” Cf. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Lundu*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>>. Acesso em: 02/04/2010.*

afirmação e difusão de uma tradição artística e cultural localizada, com efeitos na promoção da qualidade de vida e da cidadania de grupos sociais que a sustentam, a partir de uma explosão dionísica, que interessa à indústria cultural e do turismo e que não se identifica com a moral religiosa dominante, tanto no Ocidente quanto no Oriente” (Bião, 2009, p. 284).

O ‘pagode baiano’ constitui uma manifestação musical com características específicas, derivadas do samba do Recôncavo Baiano e de outras tradições regionais, às quais se acrescentaram as contribuições da tecnologia, consistindo em produto cultural voltado ao entretenimento, e²³⁰: *“Assim como em outras manifestações musicais que têm surgido na contemporaneidade, o pagode baiano possui uma relação estreita com o corpo, quase que indissociável”* (Nascimento, 2009, p. 6, grifo nosso).

O jornalista Silvio Essinger nota que o grupo Gera-Samba *“inaugurou a fase do axé que seria conhecida como ‘bunda music’, de ênfase nas coreografias libidinosas em detrimento à música (que ainda assim trazia uma sólida base de samba-de-roda) e as letras”* (Essinger, CliqueMusic), e que conheceu seu declínio a partir de 1999²³¹. A expressão ‘axé music’ é comumente utilizada para identificar comercialmente a música baiana de modo geral e não cons-

²³⁰ NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. *“Backlash” e Fragmentação do Corpo Feminino no Pagode do Grupo Baiano ‘Black Style’*. V ENECULT. Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador. Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19227.pdf>>. Acesso em: 24/11/2009.

²³¹ (a) O ‘pagode baiano’ deu sinais de ressurgimento no Carnaval de 2010, considerado agora ‘versão do funk carioca’. Vide: DÉCIMO, Thiago. Música. Pagode baiano sai do gueto no carnaval. Após anos relegado a áreas periféricas, ritmo contagia Salvador. *O Estado de São Paulo*, 7 de fevereiro de 2010. Cidades/Metrópole, p. C7; (b) PM investiga supostos policiais que fizeram jovens dançar o ‘Rebolation’ no PA. *Folha.com*. 01/06/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/743811-pm-investiga-supostos-policiais-que-fizeram-jovens-dancar-o-rebolation-no-pa.shtml>>. Acesso em: 01/06/2010.

titui um gênero ou estilo musical propriamente dito²³². A musicóloga Mônica Neves Leme afirma que o 'axé music' é um dos formatos musicais explorados pela indústria musical na década de 1990 que disputou espaço com a música 'sertanejo-romântica' e com o 'pagode romântico'. Trata-se de uma produção musical voltada à dança, ao entretenimento e ao carnaval que colocou a música baiana no mercado mundial da indústria cultural²³³.

Mônica Neves Leme tomou por base a música do Grupo 'É o Tchan' em sua Dissertação de Mestrado, concluída em 2002 pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), transformada em um livro. Apoiando-se em conceitos da área de estudos culturais, história, sociologia, etnomusicologia e da semiologia musical²³⁴ reconhece certas matrizes culturais na música do grupo, que contribuíram para o seu gigantesco sucesso: as vendas de discos teriam atingido a marca de 10 milhões durante a década de 1990²³⁵.

Conforme se depreende da leitura da obra de Leme, o grupo 'É o Tchan' articulou-se essencialmente sobre matrizes culturais, o que teria garantido sua inserção na indústria musical. Adotou um gênero ritmo-melódico repetitivo, conjugou elementos da tradição popular da música baiana (especialmente o lundu e o samba-de-roda tradicional do Recôncavo Baiano), elementos musicais e cênicos do carnaval e de outras matrizes culturais (como a música carnavalesca do Sudeste e o forró) e ainda elementos da música 'pop' internacional (os figurinos, a música eletrônica, os arranjos e a apresentação para assegurar

²³² ESSINGER, Silvio. *Axé Music*. O Carnaval de Salvador embala o País. *CliqueMusic*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/axe-music>>. Acesso em: 30/12/2009.

²³³ LEME, Mônica Neves. *Que 'Tchan' é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 19, 23, 53-55.

²³⁴ Dentre outros pensadores de expressão, Mônica Neves Leme utiliza-se das teorias de Nestor Garcia Canclini; de Jesús Martin-Barbero; e, de Mikhail Bakhtin. Vide: *Que 'Tchan' é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 17, 23, 27, 31-38, 41-45, 150.

²³⁵ LEME, Mônica Neves. *Que 'Tchan' é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 11, 13, 24-8, 105.

a visibilidade midiática). As coreografias com forte apelo sexual reforçaram os aspectos cênicos e as letras de suas músicas, de duplo sentido, traziam um conteúdo malicioso²³⁶.

A musicóloga aponta uma ‘vertente maliciosa’ na música popular brasileira, ao referir-se às músicas “*que articulam fórmulas ‘literárias’ cômicas, satíricas e maliciosas, associadas a gêneros populares (lundu, maxixe, xote, samba etc.)*” (Leme, 2003, p. 28). Certas formas musicais exploradas pela indústria cultural do País, como aquelas utilizadas pelo grupo ‘É o Tchan’, representam esta ‘vertente maliciosa’ nos anos 1990²³⁷:

“Vertente Maliciosa’: músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança; tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebrado principalmente) induzidos pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncope” (Leme, 2003, p. 29, grifo nosso).

Leme observa que a ‘vertente maliciosa’ vem se desenvolvendo historicamente baseada em matrizes culturais populares que derivam dos primeiros gêneros de música urbana no País: a modinha²³⁸ e espe-

²³⁶ LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 24-26, 54-55, 75, 105-6, 115, 136-8.

²³⁷ LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 28, 59-60.

²³⁸ *“Modinha: Gênero de canção surgida no Brasil entre brancos e mestiços no final do século XVII, assimilou fortes influências da música portuguesa, depois de ter sido lá introduzida em meados do século XVIII. Originalmente, era encontrada apenas em ‘compasso binário’; mas, por influência da ‘valsa’ vienense na Europa, também surgiu em ‘compasso ternário’. No Brasil, a modinha é bastante permeável a influências das mais diversas, adaptando-se facilmente às tradições regionais.”* Cf. DOURADO. Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 209.

cialmente o lundu (na forma de dança e canção), este último originário dos povos africanos. Conforme salientado inclusive pelo historiador Marcos Napolitano²³⁹, “na ‘história geral’ da música brasileira, estes ‘gêneros’ aparecem como matrizes de uma série de práticas musicais que marcarão a sociabilidade em torno da experiência musical” (Napolitano, 2005, p. 44, grifo nosso). O lundu, como demonstrado por Leme, utiliza-se de textos satíricos com crítica social e de costumes, bem como referências à sensualidade das mulatas. Quanto aos aspectos musicais, adota o compasso binário e a acentuação no contratempo ou contrametricidade (conhecida como síncope)²⁴⁰. As fórmulas melódicas dos lundus são simples nas versões populares, sendo acompanhadas da dança de negros e mestiços ao som de batusques e cantos coletivos (e da viola de arame e piano em sua forma canção). O ritmo no lundu, assim como no samba-de-roda, tem enorme importância, por fazer ‘quebrar o corpo’ e induzir à dança (ou à participação tocando um instrumento ou batendo palmas)²⁴¹:

“Diferente das danças cujos acentos rítmicos são cométricos, essas rítmicas provocam uma espécie de ‘conflito’ estésico auditivo, que se apazigua através do corpo. Para restaurar o equilíbrio de tal provocação nos sentidos ou o indivíduo se rebola, ‘quebra o corpo’, ou participa da ‘festa’ (da performance) tocando um instrumento ou batendo as palmas. Basta o indivíduo ouvir uma música com ritmos contramétricos para que o corpo tome a frente dos ouvidos. Essa é a essência da música produzida pelo grupo É o Tchan” (Leme, 2003, p. 71, grifo nosso).

²³⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Música & História – história cultural da música popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 44.

²⁴⁰ Sob o título “Os aspectos musicológicos do lundu: os ritmos quebrados que provocam o corpo”, Mônica Neves Leme analisa mais detalhadamente a síncope no lundu. LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 29 (nota 16), p. 68-71.

²⁴¹ LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 62-71, 133, 137-8, 149.

O linguista e músico, Luiz Tatit, relata que a vibração musical e física produzida por grupos como o Gera Samba compartilhou espaço com a música sertaneja na década de 1990. Nota que os empresários, protagonistas desta fase, cujo foco era a dança e o espetáculo televisivo “*tiveram que eliminar qualquer complexidade harmônica ou rítmica de seus produtos, bem como os sinais de elaboração menos linear do conteúdo das letras*” (Tatit, 2004, p. 108). E, embora lembre as críticas no sentido de que tais músicas ‘simplificadas’ ocupavam o espaço da música brasileira de qualidade, observa que estas, em realidade, tomaram o espaço da música de consumo norte-americana, expandiram o mercado musical e, no que diz respeito ao universo da canção, inauguraram um período de concomitância de gêneros e estilos²⁴².

A seguir, apresenta-se trecho da letra das canções:

‘Melô do Tchan’²⁴³:

*“Pau que nasce torto nunca se endireita
Menina que requebra, mãe, pega na cabeça
Pau que nasce torto nunca se endireita
Menina que requebra, mãe, pega na cabeça
Domingo ela não vai, vai, vai
Domingo ela não vai, não vai, vai, vai
Segure o tchan, amarre o tchan
Segure o tchan, tchan, tchan, tchan, tchan
Então segure o tchan, amarre o tchan
Segure o tchan, tchan, tchan, tchan, tchan...”
Tudo que é perfeito a gente pega pelo braço
Joga lá no meio, mete em cima e mete embaixo
Depois de nove meses você vê o resultado
Depois de nove meses você vê o resultado
Segure o tchan...”*

²⁴² TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 107-9, 235-6.

²⁴³ Música ‘Melô do Tchan’. (Cau Lima) (Bieco do Tchan/Cissinho). Bichinho Edições (Universal Publishing). Cf. catálogo ‘É o Tchan 10 anos’ (CD). Prod. Wesley Rangel. EMI, 2004.

‘Na Boquinha da Garrafa’²⁴⁴:

*“No samba ela me disse que rala
 No samba eu já vi ela quebrar
 No samba ela gosta do rala, rala
 Me trocou pela garrafa
 Não aguentou e foi ralar
 Vai ralando na boquinha da garrafa
 É na boca da garrafa
 Vai descendo na boquinha da garrafa
 É na boca da garrafa
 Desce mais, desce mais um pouquinho
 Desce mais, desce devagarinho
 Vai saindo da boquinha da garrafa
 É da boca da garrafa
 Vai subindo na boquinha da garrafa
 É da boca da garrafa...”*

O resultado da pesquisa indica que a música ‘Na Boquinha da Garrafa’ é uma das prediletas nas práticas de ‘assédio moral’, cujo sucesso nesta função estendeu-se bem além do ano 2000, conforme se pode depreender do acompanhamento de alguns julgados²⁴⁵. A ementa de um acórdão proferido recentemente refere-se especificamente a esta canção:

“RECURSO ORDINÁRIO. ASSÉDIO MORAL. A dignidade da pessoa humana é tutelada pela Carta Magna, de modo que o ordenamento jurídico e o aparelhamento judicial não podem permitir que o assediante seja premiado com a impunidade e inverta as posições de agente e vítima com sofismas, como a afirmação feita pela recorrente, no sentido

²⁴⁴ Música ‘Na boquinha da garrafa’ (Willys/Eleonora Sacramento). Bichinho Edições (Universal Publishing). Cf. catálogo ‘É o Tchan 10 anos’ (CD). Prod. Wesley Rangel. EMI, 2004.

²⁴⁵ Vide, por exemplo, o andamento nos sítios eletrônicos dos respectivos tribunais dos processos cujos acórdãos estão descritos nos itens 116, 146, 213 e 223 do Apêndice A.

de que a recorrida 'visa, com tal pedido, enriquecer-se ilicitamente'. Ter humilhado a reclamante pelo fato de não haver atingido metas diárias, obrigando-a a dançar 'na boquinha da garrafa', por exemplo, é que estava levando a empresa ao faturamento ilícito, porque obtido à custa da execração da dignidade humana. Recurso desprovido" (grifo nosso)²⁴⁶.

• **Funk erótico**

O jornalista Silvio Essinger publicou em 2005 o livro *"Batidão. Uma História do Funk"*, no qual analisa este fenômeno musical. Observa que a palavra, que hoje designa um tipo específico de música, provém de uma gíria dos negros norte-americanos para designar mau cheiro. Relata que a partir da década de 1960, o que passou a ser conhecido como 'funk', e cujo nome mais expressivo é James Brown (1933- 2006), teve sua origem nos Estados Unidos, na música dos lamentos dos negros, do 'blues', do 'rhythm'n'blues' (referindo-se ao período em que o 'blues' se introduz nos centros urbanos e adquire uma marcação rítmica mais forte), da evolução do 'blues' ao 'soul' (mais melódico e instrumental) e, finalmente, deste para o 'funk'. Descreve que o 'funk' é notadamente percussivo, com ênfase na bateria (que faz desenhos rítmicos sincopados de origem africana) e no baixo elétrico (responsável pelo delineamento melódico). Estes conjuntamente produzem o 'groove', ou o balanço, considerado *"a essência do negócio"* (Essinger, 2005, p.11), ao qual se acrescentam as guitarras, metais e vocais agressivos: *"Daí em diante, essas quatro letras nada mais representaram que a senha para a dança frenética, suada, sem compromissos"* (Essinger, 2005, p. 11, grifo nosso). O jornalista faz um bom retrato da ambientação dos controvertidos bailes no Rio de Janeiro e explica que, no chamado 'funk carioca', há uma combinação muito característica de roupa, música, dança, organização e atuação de DJs e de equipes de som²⁴⁷:

²⁴⁶ BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho da 2ª Região. 4ª Turma. Acórdão n. 20100269839. RO n. 02092-2007-018-02-00-4. Relatora: Wilma Nogueira de Araújo Vaz da Silva. São Paulo-SP, 06.04.2010. Diário Oficial Eletrônico – TRT 2ª Região, 16.04.2010.

²⁴⁷ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 10-12, 80.

“Nos bailes, porém, os MCs [– os mestres de cerimônia, também conhecidos como rappers ou rimadores–] e bondes são os reis, os donos do pedaço. Comandam a massa mais alegre e ordeira do que a de qualquer boate da cidade. A algumas quadras dos clubes já se ouvem os pancadões, com suas torrentes de frequências graves, letras gritadas, efeitos sonoros desnorteadores e vinhetas absurdas, com voz metálica. Lá dentro, no baile propriamente dito, o calor é inacreditável, a escuridão não deixa ver muita coisa e o som é tão alto – tão mais alto do que em qualquer espetáculo normal – que pode ser percebido de forma física: o bumbo eletrônico ressoa dentro do peito e altera a cadência dos batimentos cardíacos. [...] Cercado por paredes de alto-falantes (de onde sai um som poderoso, repetitivo e abafado, que nada ajuda na compreensão das letras) e por luzes que piscam sem parar, como as de um painel de controle de uma espaçonave, não resta outra opção senão entrar no embalo” (Essinger, 2005, p. 12, grifo nosso).

Essinger reporta que a primeira obra que chamou a atenção para esta manifestação musical no Brasil foi o livro do antropólogo Hermano Vianna intitulado “*O Mundo Funk Carioca*”, de 1988, que contou com o auxílio de importante personagem do mundo funk, o DJ Marlboro, ou Fernando Luis Mattos da Matta²⁴⁸. Até então, o ‘funk carioca’ era um fenômeno de massa com pouca divulgação, embora na Grande Rio, na segunda metade da década de 1980, acontecessem em média 700 bailes por fim de semana. Ao menos 100 destes bailes tinham público que excedia duas mil pessoas, alcançando, em conjunto, um milhão de pessoas por final de semana. O ‘funk’ foi apontado numa pesquisa realizada em 1992 como o maior movimento cultural de massa do País e chegou

²⁴⁸ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988; p. 11-14, 19-42.

à mídia ligado a uma variedade de situações, da festa às drogas e à violência²⁴⁹ que atingiram especialmente os bailes²⁵⁰.

Referindo-se à obra de Hermano Vianna, a antropóloga Jane Souto descreve o ‘funk carioca’ daquela época como um fenômeno de massa do subúrbio e da periferia do Rio de Janeiro ligado à população de baixa renda, no qual a música e a dança eram inseparáveis e o termo ‘funk’ significava baile. No entanto, observa que nos dez anos seguintes, com o seu ‘abrasileiramento’ (i.e., na década de 1980 ainda era em grande parte importado), o ‘funk’ extrapolou o baile, expandiu-se para outras classes sociais e ampliou o mercado de produção e consumo para além da dança²⁵¹: “*De uma ‘atividade econômica’ restrita à realização de bailes, o ‘funk’ acabou por ganhar contornos de uma indústria cultural, afirmando-se nos anos 90 como um mercado de proporções significativas*” (Souto, In: Vianna, 2003, p. 61, grifo nosso). Micael Herschmann, professor de Cultura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), observa que o ‘funk’ “*chama a atenção para uma indústria da cultura peculiar: ao mesmo tempo central e periférica*” (Herschmann, 2005, p. 275), e explicita²⁵²:

“Desenvolve-se uma indústria da cultura que, por um lado, é ‘alternativa/independente’ no que se refere à realização de alguns produtos – como eventos (bailes) e mídia impressa – e, por outro, na elaboração de alguns produtos

²⁴⁹ ZALUAR, Alba. Gangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência; e, CECHETTO, Fátima. As Galeras ‘Funk’ Cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, Hermano. (org.) *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p.17-57, 93-116.

²⁵⁰ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 11, 73-74, 117, 127, 134.

²⁵¹ SOUTO, Jane. Os Outros Lados do Funk Carioca. In: VIANNA, Hermano (org.) *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 58-92.

²⁵² HERSCHMANN, Micael. Circuitos marginais e alternativos de produção/consumo. In: _____. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p.247-280.

culturais – como no caso da indústria fonográfica –, está articulada ao capitalismo transnacional” (Herschmann, 2005, p. 275-6).

O fenômeno musical do ‘funk’ apresenta variações, conforme aponta o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Assim, a vertente conhecida como ‘funk carioca’ (e chamada pelos paulistas de ‘bundalelé’) seria voltada a temas mais amenos do que o ‘funk’ de São Paulo, embora ambos se utilizem da mesma batida melódica. Ademais, existem semelhanças e diferenças entre o ‘funk’ das décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos e no Brasil e o da década de 1990. A primeira geração do ‘funk’ no Brasil teve discurso mais engajado e ritmo mais próximo ao ‘soul music’. Por outro lado, a segunda geração (que tem como expoentes Tati Quebra-Barraco, Bonde do Tigrão, Bonde do Faz Gostoso, As Tchutchucas e Vanessinha Pikatchu) e que tem relação com o tema desta Dissertação, apresenta²⁵³:

“valores ideológicos mais dispersos, quase sempre ligados a posicionamentos da relação entre mulher e homem, além do ritmo estar mais para o charm²⁵⁴, discoteque e outros subgêneros derivados do soul music. Também foram percebidos aspectos da marchinha em vários raps ou funks-melody, principalmente nas composições da dupla Cláudio & Bochecha. Quanto à questão do escracho e do erotismo no funk, há quem defenda que ele veio para amenizar a violência dos bailes-funk” (Albin, Funk, grifo nosso).

Silvio Essinger observa que, como moda, o ‘funk’ vem e vai e, de uma maneira ou de outra, todos acabam por ouvi-lo, em suas diversas variações, classificadas como: neurótico, ‘melody’, ‘new-funk’, comé-

²⁵³ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Funk*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Funk>. Acesso em: 22/12/2009.

²⁵⁴ “*charme – termo carioca para definir os funks mais lentos e românticos, para se dançar juntinho, que tocam em determinadas horas do baile-*“. Cf. ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 45-46.

dia, ‘proibidão’ ou erótico²⁵⁵. Os principais desdobramentos do ‘funk’ também aparecem categorizados pelo Dicionário Cravo Albin, quais sejam, o ‘funk-melody’, o ‘funk-Miami’ (com influência do ‘funk’ produzido naquela cidade, e conhecido como ‘Batidão’, muito difundido na periferia do Rio de Janeiro), o ‘proibidão’ e o ‘funk-erótico’ (também conhecido por ‘funk-sensual’, com temas de cunho sexual), que tem interesse específico ao presente tópico:

“...de produção fácil, tendo em vista que os funkeiros cantam em uma bass rítmica basicamente em cima do techno, fez com que fosse muito difundido, principalmente nas camadas mais pobres. Qualquer estúdio barato reunia condições tecnológicas de produzir um disco de funk, bastando samplear algumas batidas e colocar a voz em cima, mantendo um discurso mais popular, usando o erótico como base e chamariz, fazendo com que artistas da comunidade passassem a gravar com muito mais facilidade e frequência. Criou-se então uma geração eletrônica, pois em cima de uma base rítmica o artista falava o que queria. Mais tarde foram incorporados outros grooves internacionais, aproveitando os loops das canções e ainda ritmos regionais como o maracatu, macumba, candomblé, marchinha e samba, entre outros” (Albin, Funk, grifo nosso).

Herschmann observou também que as coreografias dos bailarinos desta vertente do ‘funk’²⁵⁶: *“lembram mais a evolução dos dançarinos mais ‘ousados’ da música baiana. O apelo erótico é evidente, seja pela coreografia provocativa e/ou pelo uso frequente de roupas transparentes”* (2005, p. 159, grifo nosso).

No começo da década de 90 o ‘funk’ se tornou um sucesso de mídia e foi o período iniciado no ano 2000 que produziu os ‘funks’ citados nos acórdãos pesquisados, que serão objeto dos comentários a seguir. Cabe observar, no entanto, que as referências genéricas nos

²⁵⁵ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 10-12.

²⁵⁶ HERSCHMANN, Micael. No ritmo de funk. In: _____. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 127-184.

acórdãos ao 'funk' (e mesmo à música baiana), sem qualquer outra indicação explícita quanto à natureza ou ao contexto erótico-sensual, foram classificadas na Temática Musical sob a rubrica 'Outras'.

O 'funk' conquistou espaço na televisão em 1994 no programa Xuxa Park (no quadro 'Xuxa Park Hits') e com a equipe Furacão 2000 (sob o comando do conhecido ex-casal do 'funk', Verônica e Rômulo Costa) em um programa na CNT, que em 2004 ainda comandava um programa na TV Bandeirantes. Conforme apontado pelo Dicionário Cravo Albin, para alguns tratava-se de um ritmo escolhido pela indústria fonográfica para ocupar o espaço do mercado em queda da música sertaneja, do pagode e do axé-music, sendo que²⁵⁷: “*No final da mesma década, o funk da moda era o que tinha um forte apelo sexual com letras fáceis e refrão repetitivo*” (Albin, Funk, grifo nosso).

Essinger reporta uma batida pesada surgida em 2001, “*um miami bass à carioca, sem muitos artifícios*” (2005, p.199), acompanhado de uma rima maliciosa (letras com duplo sentido) com um breque ao som de um tigre em ataque. Surgia o 'Bonde do Tigrão' (originalmente conhecido como 'Putões da Loura'), formado pelos artistas Leandrino, Tiaguinho, Gustavinho e Waguinho, todos da Cidade de Deus (Rio de Janeiro). Conjuntamente denominavam-se de bonde, espelhados nos grupos 'pop' internacionais formados por garotos (conhecidos por 'boy bands'). Os bondes na explicação de Essinger são grupos de 'funk' constituídos por um ou mais MCs e dançarinos, cujas letras (com duplo sentido) têm por temática prevalente o sexo e a festa. O primeiro grande sucesso do Bonde do Tigrão foi “*Cerrol na Mão*”²⁵⁸, alçado à fama com o auxílio do Furacão 2000. Outros 'hits' incluem “*Tchutchuca*”, “*O Baile Todo*” (“*só as cachorras/uh, uh, uh, uh, uh/as preparadas/uh, uh, uh, uh, uh*”, baseada no sucesso

²⁵⁷ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 121, 135-138; DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Funk*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbeta.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Funk>. Acesso em: 22/12/2009.

²⁵⁸ “*Eu vou cortar você na mão/ vou mostrar que sou tigrão/ vou te dar muita pressão/ então martela, martela/ martela o martelão/ levante a mãozinha, na palma da mão/ é o Bonde do Tigrão*”, composição de Marcos Cordeiro Alves (o Marcão). Cf. ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 200.

‘*Who let the dogs out*’ do grupo *Baha Men*) e ‘*Entra e sai*’” (Essinger, 2005, p. 200, grifo nosso). O grupo fez parte do CD “*Tornado muito nervoso 2*”, lançado pela Furacão 2000, com vendas em 2000-2001 comparáveis às do cantor Roberto Carlos, e alcançou notoriedade nacional, símbolo daquela fase do ‘funk’, merecendo inclusive citação em uma reportagem do jornal “*The New York Times*”. No mesmo CD “*Tornado muito nervoso 2*” a MC Beth (Elisabeth Ribeiro Raiol): “*entrou com o ‘Tapinha’ (‘dói, um tapinha não dói, um tapinha não dói’), em parceria com o MC Naldinho, e a ‘Dança da Motinha’ (‘dança da motinha/as popozudas perde [sic] a linha’)*” (Essinger, 2005, p. 202). A repercussão do ‘funk’ erótico até levou o grupo ‘É o Tchan’ a fazer uma incursão neste gênero musical²⁵⁹.

Essinger reporta outro grande sucesso do ‘funk’ surgido em 2002 com o refrão “*Vai Serginho*”:

“Nele, um sujeito pede: ‘Bate as pernas, faz beicinho, eu vou morder seu umbiguinho.’ E uma mulher, entusiasmada, responde: ‘vai Serginho, vai Serginho!’ Ele volta à carga: ‘Eu vou beijar a sua boca, vou morder o seu queixinho.’ E novamente a resposta, ainda mais gemida: ‘Vai Serginhooooo, vai Serginhooooo!’ O cara aproveita para pôr mais lenha na fogueira: ‘Eu vou lamber a sua orelha, vou morder seu pescocinho’. E a chapa esquentar: ‘Vai Serginhoooooooooo, vai Serginhoooooooooo!’ Chega então a hora do golpe final: ‘eu vou descer mais um pouquinho, vou morder o seu...huuuum! [...]’. E ela: ‘Vaaaaaaaii Serginhoooooooooo!’” (Essinger, 2005, p. 245).

Sergio Braga Manhães, o Serginho, um ex-DJ e ex-frentista do Morro do Jacarezinho (Rio de Janeiro), projetou-se acompanhado do dançarino Marcos Aurélio Silva da Rocha, o Marquinho, ou, como ficou conhecido, ‘Lacraia’ (homossexual assumido, com cabelo curto tingido de louro, hábil nas coreografias com rebolado). A dupla apresentava “*Músicas lubrificadas, explícitas ou de duplo sentido, mas sempre espertas e bem-humoradas, com apelo para vastas porções*

²⁵⁹ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 199-214.

do público” (Essinger, 2005, p. 246), servindo como exemplos: “*não é a Luana Piovani/ e não é Cláudia Raia/ de quem eu tô falando? eu tô falando é da Lacraia! Assim é o ‘Vai Lacraia’*” (Essinger, 2005, p. 246) e também o “*‘Vila Mimosa’ (‘você tá no sofrimento/ você quer ficar maneiro/ vamos formar nosso bonde/ vamos invadir o puteiro’)*” (Essinger, 2005, p. 246) e, ainda, um grande sucesso de 2003, a “*Eguinha Pocotó*” que, na opinião de MC Serginho, além de canção de duplo sentido, também é uma canção infantil²⁶⁰:

“Não tem mistério na música. O primeiro verso diz: ‘vou mandando um beijinho/ pra filhinha e pra vovó/ só não posso esquecer a minha eguinha pocotó’. O segundo: ‘o jumento e o cavalinho/ eles nunca andam sós/ quando saem pra passear/ levam a eguinha pocotó’. O refrão é ‘pocotó, pocotó, pocotó, pocotó/ minha eguinha pocotó’. E mais nada, o resto fica por conta da safadeza do Serginho e da coreografia ‘cavalgada’ de Lacraia.[...] A cantora Fernanda Abreu foi uma das fãs de primeira hora da música. ‘Ela tem um negócio que parece uma criança falando, ao mesmo tempo que é uma coisa mais pesada’, diz. ‘Você pode fazer uma leitura de sexo, de loucura, e uma criança pode gostar da ‘Eguinha Pocotó’. Isso é revelador da alma do brasileiro” (Essinger, 2005, p. 248-249, grifo nosso).

Outro expoente do ‘funk’ citado por Essinger é o compositor, cantor e pagodeiro originário de Jacarepaguá (Rio de Janeiro), Andinho (Anderson Pedro Alexandre), que se destacou com uma linha mais ‘pop’ e romântica. Criou conhecidas canções para a cantora Kelly Key (que foi casada com o também popular cantor Latino), dentre as quais, uma lançada em 2001, que fez muito sucesso naquele ano e em 2002²⁶¹:

“a controvertida (e divertida) ‘Baba’ (essa em parceria com a cantora), que fala do amor não correspondido de uma

²⁶⁰ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 245-253.

²⁶¹ ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 171, 275.

menina pequena por um homem feito. A menina vira mulher e... 'baby, baba/ olha o que perdeu/ baba, criança cresceu/ bem feito pra você, é/ agora eu sou mais eu/ isso é pra você aprender a nunca mais me esnobar'" (Essinger, 2005, p. 275, grifo nosso).

Também o sucesso 'funk' de 2001 dos Sd Boys, ficou conhecido por seu bordão 'Tá Dominado', transformado em grito das torcidas de futebol carioca, e integrou vários CDs:²⁶²

'Tá Dominado'²⁶³:

*"Rebola, rebola
Levantando o dedinho
Rebola, rebola
Dominando esse corpinho
Então
Ah
Eu quero ver tu dominar é
Ah o dj já vai soltar
Porque
Tá dominado
Tá tudo dominado
(quero ouvir geral)
Tá dominado
Tá tudo dominado..."*

E, por fim, Bruno Oliveira de Lucena, o MC Bola de Fogo (do grupo Bola de Fogo e as Foguentas), funkeiro conhecido por seus temas sexuais, foi responsável pelo sucesso "*Funk Atoladinha*"

²⁶² ARAUJO, Luis Edmundo. Música. Tá tudo dominado. ISTOÉ Gente. *ISTOÉ ONLINE*. 5 de fevereiro de 2001. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/79/reportagem/rep_ta_tudo_dominado.htm>. Acesso em: 26/02/2010. Reporta autoria do tema da canção – MC Mazinho (Itamar Felix Torres).

²⁶³ Música 'Tá Dominado'. Composição e letra de Sd Boys. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/sd-boys/500529/>>. Acesso em 26/02/2010.

famoso por seu refrão e pela expressão que se repete “*Piririn, piririn, piririn*”²⁶⁴:

“Alô?
 Qual é foguenta?
 Quem tá falando?
 Sou eu Bola De Fogo...e aê tá de bobeira hoje?
 Tô...
 Vamu dá um rolé na praia, mó solzão praia da Barra...
 Já é..
 Então vou ai ti buscar, valeu?
 Valeu...
 Então...Fui!!!

Piririn, piririn, piririn
 Alguém ligou pra mim
Piririn, piririn, piririn
 Alguém ligou pra mim
 Quem é?
 Sou eu Bola de Fogo
 E o calor ta de matar
 Vai ser na praia da Barra
 Que uma moda eu vou lançar
 Vai me enterrar na areia?
 Não, não vou atolar
 Vai me enterrar na areia?
 Não, não vou atolar
 To ficando atoladinha
 To ficando atoladinha
 To ficando atoladinha
 calma, calma foguentinha ...”

²⁶⁴ Música “Atoladinha”. Composição MC Sandrinho e letra de Bola de Fogo. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/bola-de-fogo/359049/>>. Acesso em 29/12/2009.

Este sucesso também foi interpretado pela consagrada funqueira Tati Quebra-Barraco e mereceu as seguintes considerações de Tom Zé quanto ao seu refrão, que considera genial²⁶⁵:

“microtonal (as notas vão subindo em intervalos menores que um tom), meta-refrão (pois trata da própria arte de fazer refrão na música popular ao longo da história) e pluri-semiótico (pois nos chega por outros sentidos além da audição)” (O Globo, 2008).

Em tempo, cabe um registro à ‘Dança do Créu’, criação do DJ Sérgio Costa (inspirada em seu filho pequeno), que o transformou em MC Créu com a popularidade alcançada em 2008. Nas festas que comandava fazia-se acompanhar de dançarinas com medidas generosas, a mais conhecida delas Andressa Soares, a ‘Garota Melancia’ (e outras ‘mulheres fruta’ como ficaram conhecidas), ao som da canção: *“Pra dançar créu tem que ter disposição/ Pra dançar créu tem que ter habilidade/ Pois essa dança ela não é mole não/ Eu venho te falar são cinco velocidades”* (G1. Globo, 2008, grifo nosso)²⁶⁶.

• **Erótico-sensual – outras**

Neste tópico serão apresentadas considerações sobre outras temáticas musicais de natureza erótico-sensual contidas nos acórdãos e que não se enquadram de maneira explícita nos tópicos citados.

A pesquisa identificou referências esparsas a diversas músicas associadas a danças de caráter marcadamente sensual. Uma delas é a ‘dança do ventre’, originária de rituais do Egito, que surgiu presumivelmente entre 7.000 e 5.000 a.C., tendo posteriormente migrado

²⁶⁵ LICHOTE, Leonardo. Tom Zé disseca ‘Atoladinha’. Leia letra inédita – MPB Player. *O Globo*. 5 de novembro de 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/post.asp?t=tom-ze-disseca-atoladinha-leia-letra-inedita&cod_Post=138207&a=475>. Acesso em 27/12/2009.

²⁶⁶ ‘DANÇA do Créu’ vira febre na Internet. *G1*. Edição Rio de Janeiro. Notícias. 09.01.2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL251606-5606,00-DANCA+DO+CREU+VIRA+FEBRE+NA+INTERNET.html>>. Acesso em: 01.06.2010.

para outros países árabes. No Ocidente acabou por assumir feições bastante sensuais²⁶⁷. É possível que as referências nos acórdãos à ‘dança do ventre’ ou à ‘dança árabe’ estejam relacionadas à outra música também do grupo ‘É o Tchan’: “*Ralando o Tchan (A dança do ventre)*”. A musicóloga e doutora em História, Mônica Neves Leme, reconhece a presença de diversos elementos nesta música, como a escala modal árabe, o samba-de-roda (e seus recursos rítmicos, inclusive com o chamado à dança e ao canto coletivo), aspectos da música espanhola e das ‘big-bands’, além das letras maliciosas. Observa que a ligação entre a música de carnaval e a música árabe vem sendo explorada de forma insistente pelo carnaval de Salvador, do Rio de Janeiro e de São Paulo, e lembra que escravos e imigrantes da religião islâmica também influenciaram costumes em Salvador²⁶⁸:

Ralando o Tchan²⁶⁹:

*“Essa é a mistura do Brasil com
o Egito
Tem que ter charme pra dançar bonito(2x)
Quem vem de fora, vem chegando
agora
Mexe a barriguinha sem vergonha e entre
Balance o corpo, meu bem, não demora
Que chegou a hora da dança do ventre(2x)
Ali Babá
O califa tá de olho no decote dela
Tá de olho no biquinho do peitinho dela
Tá de olho na marquinha da calcinha dela
Tá de olho na quebrança das cadeiras dela
Rala, ralando o Tchan, aê
Rala, ralando o Tchan...”*

²⁶⁷ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 103.

²⁶⁸ LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 128-135.

²⁶⁹ Música ‘Ralando o Tchan’. Composição: Dito/Beto Jamaica/W. Ranger/ Paulinho Levi. Todas as letras do ‘É o Tchan’. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/e-o-tchan/162871/>>. Acesso em: 04/01/2010.

É possível ainda que a referência encontrada em um acórdão a uma certa canção do ‘Ula Ula’ também esteja associada a outro sucesso do grupo ‘É o Tchan’, no estilo pagode baiano, que remete à sensualidade da dança havaiana:

‘É o Tchan No Havai’²⁷⁰:

*“Ula, ula de lá, Tchan
Quebra, quebra daqui, Tchan
Ô Bahia iaiá
É o Tchan no Havai
[...]
Guitarra havaiana
O Tchan é a mistura tropical
Ula, lá
Ula, ula daqui pra lá
Ula lá
Ula, ula de lá pra aqui
A baiana desce que desce...”*

Dentre as demais danças mencionadas nos acórdãos, uma é a lambada, sucesso na década de 1980 e início da década de 1990, que teve sua origem na metade da década de 1970 no Pará²⁷¹. É considerada uma “*dança sensual, veloz e suada que tomou de assalto Norte e Nordeste do Brasil*” (Damaso, 2009). A música, em compasso binário²⁷²: “*acompanhava dança de corpos colados e movimentos eróticos, em voga no Brasil no início dos anos 1990. De ritmo ‘sincopado’ e influenciada por ritmos caribenhos, foi modismo amplamente cortejado pela mídia, mas teve vida efêmera*” (Dou-

²⁷⁰ Música ‘É o Tchan No Havai’. Composição: Ewerton Matos/ Dito/ Cal Adan/ Morton Stevens. Todas as letras do ‘É o Tchan’. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/e-o-tchan/98523/>>. Acesso em 27/02/2010.

²⁷¹ DAMASO, Marcelo. Norte: Caldeirão de Misturas. In: Sotaques Musicais. Música do Oiapoque ao Chuí. Especial. *Revista da Cultura*. São Paulo, ed. 18, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc18/index2.asp?page=especial>>. Acesso em: 01/01/2010.

²⁷² DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 180.

rado, 2008, p. 180). Outra dança é o forró, ligado ao baile nordestino (cujos ritmos incluem o xaxado, o chamego, o xote e o baião), que rumou para Brasília e para o Sudeste a partir da década de 1950 e que, na segunda parte da década de 1990, incorporou novos instrumentos eletrônicos. No forró, as pessoas ‘dançam agarradinhas’ e em sua versão atual é alegre, sensual e associada à diversão²⁷³. Também é citada a vaneira ou vanerão, uma dança típica da região Sul (que se realiza em pares, conhecida como o forró do Sul²⁷⁴), que migrou para o Mato Grosso. Sua origem é assim descrita²⁷⁵:

“A *contradanse francesa* acabou se misturando aos ritmos espanhóis, migrou para a cidade de Santiago de Cuba (colônia espanhola) e virou *contradanza*. Quando o ritmo chegou a Havana, ninguém mais sabia de onde tinha saído. Acabaram achando que era de lá mesmo e batizaram de *habanera*. Isso já era final do século 19 e o ritmo era tão bacana que se espalhou pelo mundo virando hit nas pistas de dança de Cuba, México e Espanha. Chega a Porto Alegre na década de 1880. De lá, ruma para o interior, onde tem seu nome *aportuguesado* já nas primeiras décadas do século 20 para *vaneira*. Quando resolveu *encrespar* mesmo e

²⁷³ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Forró*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/forro>>. Acesso em: 13/04/2010; e, BRASIL. Ministério da Cultura. O Dia Nacional do Forró. 9 de dezembro de 2005. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2005/12/09/dia-nacional-do-forro/>>. Acesso em: 17/04/2010.

²⁷⁴ VANERÃO. Danças e Músicas Tradicionais de Mato Grosso. *Portal Secretaria de Estado de Cultura*. Disponível em: <<http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/imprime.php?cid=2649&sid=112>>. Acesso em: 01/01/2010; e, VANERÃO. Dança de Salão. Danças Populares Brasileiras. História da Dança de Salão. *Projeto Afinidade*. Disponível em: <<http://www.projetoafinidade.com.br/Cultura/Cultura.htm>>. Acesso em 01/01/2010.

²⁷⁵ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 351; e JORGE, Frank. Sul: Música Cosmopolita. In: Sotaques Musicais. Música do Oiapoque ao Chuí. Especial. *Revista da Cultura*. São Paulo, ed. 18, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc18/index2.asp?page=especial>>. Acesso em: 01/01/2010.

virar um ritmo furioso, o aumentativo puxou o nome para vanerão, já pela década de 1950” (Faria, apud Jorge, 2009, grifo nosso).

Um dos acórdãos pesquisados menciona a música da cantora e compositora baiana, Ivete Sangalo, uma das grandes expoentes da chamada ‘axé music’, com influência do ‘pop’, fenômeno de mídia que se tornou conhecida em todo o Brasil quando ainda integrava a Banda Eva²⁷⁶: “Os seis discos da Banda Eva venderam quatro milhões e meio de cópias. Alçada a musa e símbolo sexual, Ivete partiu para uma carreira solo e lançou o primeiro disco, que leva seu nome, em 1999.” (Cliquemusic: Artista:Ivete Sangalo)

E, vale mencionar ainda a referência em um acórdão ao Grupo Rouge, uma banda formada em 2002, composta por cinco garotas (Aline Silva, Fantine Thó, Karin Pereira, Luciana Andrade e Patrícia Lissa), resultado do concurso ‘Popstar’ promovido pelo SBT – ‘Sistema Brasileiro de Televisão’. A banda, de gênero ‘pop’, teve muita divulgação na mídia, realizou diversos ‘shows’ e chegou a ser comparada com a banda ‘pop’ britânica “*Spice Girls*”. O nome da banda, que significa vermelho em francês, também foi escolhido em um concurso. O vermelho é cor associada à sensualidade, conforme declarou uma de suas integrantes. A banda gozou de gigantesco sucesso de mídia e de venda de CDs até 2005 quando se dissolveu²⁷⁷.

²⁷⁶ IVETE Sangalo * 27/05/1972. *Cliquemusic: Artista: Ivete Sangalo*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/ivete-sangalo>>. Acesso em: 02/04/2010; DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Ivete Sangalo*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/ivete-sangalo/biografia>>. Acesso em: 02/04/2010; ESSINGER, Silvio. Axé Music. O Carnaval de Salvador embala o país. *Cliquemusic*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/axe-music>>. Acesso em: 02/04/2010.

²⁷⁷ ROUGE lança CD e clipe na esperança de manter o sucesso. Popstars Especial Exclusivo. *Terra*. 19 de agosto de 2002. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/exclusivo/popstars/2002/08/19/001.htm>>. Acesso em: 31/12/2009; e, MENINAS do Rouge vão se separar no ano que vem. *UOL News*. 3 de outubro de 2005. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/uolnews/celebridades/ooops/2005/10/03/ult2548u122.jhtm>>. Acesso em: 01/01/2010.

3.1.2 Temática musical marcial – solene

Em segundo lugar, conforme apurado na Tabela 1, encontra-se a temática Marcial-Solene. São diversas as menções nos acórdãos a ‘gritos de guerra’ e hinos da empresa empregadora e mesmo ao Hino Nacional. Em alguns casos, os ‘gritos de guerra’ e hinos são dirigidos contra a concorrência.

Constatou-se na pesquisa que as empresas recorrem em suas atividades a estilos musicais empregados de longa data em cultos religiosos e em combate, por tribos e povos da Antiguidade, entidades políticas, militares, policiais e outros grupos organizados (como é o caso das torcidas). Trata-se dos hinos, marchas e cantos ou ‘gritos de guerra’ (também designados ‘cantos motivacionais’). Alguns acórdãos reportam que os cantos são acompanhados de reboladas, adicionando, assim, conotação erótica à temática Marcial-Solene.

Os hinos serviram no passado para honrar deuses e heróis, na religião cristã fazem parte das cerimônias²⁷⁸ e integram uma variedade de eventos envolvendo homenagens e louvor²⁷⁹:

“Hino – Palavra de amplo significado tanto no sentido religioso, quando se refere à música para louvação de deuses e entidades divinas, quanto à homenagem a heróis e grandes vultos históricos, símbolos pátrios e de clubes, estados, times e associações diversas” (Dourado, 2008, p. 161, grifo nosso).

Os hinos nacionais constituem símbolos de natureza oficial, cujas letras, em geral, têm conteúdo patriótico e as músicas, muitas

²⁷⁸ Hino: “Termo usado nos tempos antigos para canções em honra de deuses, heróis ou homens notáveis, e no culto cristão para canções estróficas em louvor a Deus [...]”. Cf. DICIONÁRIO Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 432.

²⁷⁹ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 161.

vezes, adotam a forma marcial²⁸⁰. As marchas, ou música para marchar²⁸¹, por sua vez, constituem²⁸²:

“Peça instrumental em ‘compasso binário’ ou ‘quaternário’ fortemente acentuado, em andamento compatível com o passo militar, cujo acompanhamento rítmico é feito por instrumentos de percussão como tambores, ‘bombos’ e ‘caixas’” (Dourado, 2008, p. 194).

Uma conhecida empresa do setor varejista, o Magazine Luiza, adota o procedimento de cantar semanalmente o Hino Nacional juntamente com o seu próprio hino nos encontros chamados de ‘Rito de Comunhão’. Uma parte do hino da empresa é disponibilizada no seu sítio eletrônico: *“O prazer de fazer é tão grande, que o medo de errar se esvanece, e a cada conquista se cresce um pouco mais”*²⁸³.

²⁸⁰ Hinos Nacionais: *“Hinos, marchas, ‘anthems’ ou fanfarras usados como símbolos patrióticos oficiais. A expressão que os identifica tornou-se corrente no início do sec. XIX [...]. Essas peças são executadas em ocasiões cerimoniais e em vários tipos de eventos teatrais ou esportivos. O mais antigo é o britânico, [...] mas foi somente em meados do sec. XX que países orientais passaram a seguir o costume. Os textos dos hinos nacionais costumam expressar fervor patriótico; a música às vezes tem caráter efetivo de hino, ou ‘anthem’, em sentido estrito; é frequentemente marcial, ocasionalmente operística, e às vezes baseia-se em tradições da música folclórica local”*. Cf. DICIONÁRIO Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 432-433, grifo nosso.

²⁸¹ Marcha: *“A música para marchar é essencialmente uma ornamentação de um ritmo regular e repetido de tambor [...]”*. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 574.

²⁸² DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 194.

²⁸³ MAGAZINE Luiza. Uma história que se traduz em conquistas, vitórias e, acima de tudo, respeito e admiração pelo ser humano. Disponível em: <http://www.magazineluiza.com.br/estaticas/imprensa_09.asp>. Acesso em: 30/03/2010; e, DARCIO, Oliveira. As conquistas de dona Luiza. Rainha dos Magazines rompe barreira do R\$ 1 bilhão e chega a São Paulo. *ISTOÉ Dinheiro*. ed. 380. 15 de dezembro de 2004. Atualizado 03.03.2010. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/8631_AS+CONQUISTAS+DE+DONA+LUIZA>. Acesso em 30/03/2010.

A Revista IstoÉ Dinheiro aponta que durante as reuniões semanais motivacionais são cantados os hinos, avaliadas as metas, colhidas as reclamações e sugestões dos funcionários, e reproduz ainda a principal estrofe do hino: “...*nossa casa é o trabalho, um só mundo, um só lugar... ML quer dizer minha luta e também o meu lar...*” (ISTOÉ Dinheiro, 2004).

A ‘música militar’ desempenhou importantes funções no passado como comunicar, estimular as tropas, distrair e atormentar o inimigo e regular a marcha. Prevaecem na ‘música militar’ os instrumentos de sopro e de percussão, mas acredita-se que cantos eram utilizados no acompanhamento das marchas do exército Romano. A ‘música militar’ primitiva contava igualmente com o uso de instrumentos, bem como do canto e da dança. Com a modernização das técnicas de guerra, algumas das finalidades da ‘música militar’, como é o caso do acompanhamento para a marcha, perderam importância. Todavia, a ‘música militar’ em tempos recentes foi por vezes empregada para projetar uma imagem positiva das forças militares e estimular o recrutamento em épocas de guerra, sendo ainda utilizada em cerimônias ou com fins patrióticos²⁸⁴.

Os gritos ou cantos de guerra, conforme já indicado anteriormente neste trabalho, constituem, possivelmente, o mais antigo e explícito uso de sonoridades a serviço do combate e da violência. Subsistem ainda hoje em uma variedade de situações e são utilizados no ambiente empresarial em meio a ‘práticas motivacionais’. O ‘grito de guerra’ da empresa norte-americana ‘Wal-Mart’, considerado um de seus emblemas, é dos mais conhecidos, e deve ser entoado por todos seus funcionários, conforme reportagem da Revista Portal EXAME²⁸⁵. Sua letra,

²⁸⁴ RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. 4ª ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 511; e, MONTAGU, Jeremy Montagu, et al. “Military music.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/44139>>. Acesso em: 10/03/2010.

²⁸⁵ GUROVITZ, Helio. O Poderoso Wal Mart. *Revista Exame*. Edição Imprensa. Negócios. 29 de julho de 2005. Disponível em: <<http://portalexame.abril.com.br/revista/exame/edicoes/0848/negocios/m0056902.html>>. Acesso em: 17/03/2010.

em vários idiomas, consta do sítio eletrônico do ‘Wal-Mart’, valendo notar que em um dos acórdãos pesquisados reconheceu-se inclusive a importação pela empresa brasileira demandada²⁸⁶ de um componente sociocultural norte-americano na prática de gritos de guerra:

‘Walmart Cheer’²⁸⁷ :

*“Me dá um W!
Um A!
Um L!
Me dá um rebolado!
Um M!
Um A!
Um R!
Um T!
O que n’utes formamos?
Walmart!
de quem é o Walmart?
é o meu Walmart.
Quem é número um?
O Cliente!”*

Conforme reportado na Introdução, é possível estabelecer paralelos entre o mundo político e o das empresas, assim como também há discursos que procuram assemelhar a vida empresarial à vida militar²⁸⁸ (e.g.: cursos de estratégias militares fazem parte do ensino voltado ao mundo dos negócios²⁸⁹). Na Série de Televisão ‘Aprendiz 6 –

²⁸⁶ BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho da 6ª Região. RO 01412-2007-023-06-00-2. Relator: Des. Eneida Melo Correia de Araujo. Data: 03/12/2008. DOE 31/01/2009.

²⁸⁷ Walmart Cheer. Disponível em: <<http://walmartstores.com/AboutUs/320.aspx>>. Acesso em: 08/02/2010.

²⁸⁸ SIGOLLO, Rafael. “O executivo tem muito o que aprender com a vida militar”. Consultor britânico, ex-oficial da elite da marinha britânica, traça paralelo entre as missões de líderes empresariais e as dos generais. *Valor*. São Paulo, 21 de dezembro de 2009, p. D10.

²⁸⁹ Vide: O Curso de Estratégia Militar para Gestores de Negócios. Disponível em: <<http://www.faap.br/cemgn/agenda.html>>. Acesso em: 05/04/2010.

Universitário' (15º episódio), veiculada pela Rede Record em 2009, o empresário, publicitário e apresentador, Roberto Justus, submeteu os aprendizes universitários a atividades análogas àquelas promovidas pelo Exército Brasileiro (já tinha realizado atividades semelhantes em uma outra edição do programa). Os aprendizes participaram, dentre outros, de treinamentos sob comando, cantaram gritos de guerra e fizeram provas de tiro. No entender de Justus, estas tarefas são similares àquelas do mundo dos negócios²⁹⁰: *“o empresário pensa que a batalha na prova com o Exército Brasileiro assemelha-se também com o mercado competitivo e difícil que os aprendizes enfrentarão do lado de fora do reality show”* (Aprendiz 6, RedeRecord, 2009).

Algumas dinâmicas presentes no 'assédio moral' mencionadas nos acórdãos examinados lembram mesmo as rotinas de treinamento de policiais militares brasileiros aplicadas durante o regime instaurado em 1964 e no período de redemocratização, conforme relatado pela socióloga norte-americana Martha K. Huggins. É o caso de certas atividades chamadas de 'trotés', como, por exemplo, substituir o nome de batismo por 'nome de guerra' (de cunho depreciativo), bem como xingamentos e impor ao funcionário fazer flexões, treinos, exercícios físicos e passar pelo 'corredor polonês'. Para Huggins, o efeito mais importante do 'trote' nos treinos preparatórios é promover a 'aceitação da violência'²⁹¹:

“De um modo geral, o trote envolve os membros de uma organização pelo emprego de dor física e/ou psicológica para ‘iniciar’ os futuros membros na consciência e na ‘cultura’ corrente do grupo. Seu objetivo mais específico é criar obediência à autoridade organizacional e apoio irrefletido a ela. No caso do treinamento de policiais militares, isso significava obedecer a uma autoridade que promovia e legitimava

²⁹⁰ APRENDIZ 6. Universitário. Integrantes da equipe Best deixam competição. 15 de abril de 2009. RedeRecord. Disponível em: <http://aprendiz6.rederecord.com.br/imprimir.asp?episodio_id=15&T=2>. Acesso em: 02/05/2009.

²⁹¹ HUGGINS, Marta K. *Operários da violência: policiais torturadores e assassinos reconstróem as atrocidades brasileiras*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2006, p. 257-298.

a violência. O trote tinha por objetivo desindividualizar o treinando, um processo que separa a pessoa dela própria mediante a punição de todo e qualquer comportamento que não se relacione ou provenha de uma identidade coletiva controlada pela organização” (Huggins, 2006, p. 278, grifo nosso).

O emprego de certas ‘práticas motivacionais’ nas empresas, inspiradas em rotinas militares, é visto com restrição e cautela pelos nossos tribunais, conforme se depreende da Ementa de um dos acórdãos analisados:

“EMENTA: DANO MORAL. ‘TREINAMENTO MILITAR’. MÉTODO DE MOTIVAÇÃO. Não há dúvidas de que os militares sintam orgulho do seu desempenho quando realizam treinamento e manobras no exército. Contudo, não se pode presumir que trabalhadores contratados para realizar serviços de vendas e logística de uma empresa distribuidora de bebidas tenham a mesma reação psicológica, pois neste caso não há nenhum dever ou orgulho cívico embutido, mas apenas a intenção de expor as fraquezas físicas e psicológicas de forma constrangedora e humilhante, passível de indenização por dano moral, por violar o princípio da dignidade da pessoa humana (art. 1º, inciso III, da CF), ainda mais quanto existem outros métodos motivacionais que não geram constrangimento. Recurso do reclamante provido para condenar a reclamada ao pagamento de indenização por dano moral.”²⁹²

3.1.3 Temática musical racista

A pesquisa identificou, ainda que em proporções tímidas, a presença da música em situações com conotação racista, especialmente com relação à ‘raça’ negra.

²⁹² BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região. 3ª. Turma. RO 00734-2006-531-04-00-0. Relator: Luiz Alberto de Vargas. Porto Alegre – RS. Data: 29/08/2007. DJE/RS, 19.11.2007.

O antropólogo e escritor Darcy Ribeiro (1922-1997), em sua análise sobre “*O povo brasileiro*”, alerta que à distância social que separa ricos e pobres deve ser acrescentada a discriminação em relação aos mulatos, índios e especialmente negros. Estes últimos, conforme referido anteriormente neste trabalho, foram vítimas da ‘extrema humilhação’, sujeitos ao desterro e imersos na violência durante a escravidão que perdurou no País por mais de três séculos²⁹³. Darcy Ribeiro afirma que a grande luta do negro e de seus descendentes tem sido pela conquista por uma posição legítima na sociedade. Porém, observa uma forma peculiar de discriminação no Brasil que não recai sobre a origem racial, mas sobre a cor da pele, fato que incentivaria a miscigenação ou a ‘branquização progressiva’²⁹⁴:

“O aspecto mais perverso do racismo assimilacionista é que ele dá de si uma imagem de maior sociabilidade, quando, de fato, desarma o negro para lutar contra a pobreza que lhe é imposta, e dissimula as condições de terrível violência a que é submetido” (Ribeiro, 2006, p. 208, grifo nosso).

A antropóloga Lilia Moritz Schwarcz observa, ademais, que no Brasil coexistem a mestiçagem e um racismo invisível que se manifesta na esfera do privado²⁹⁵:

“...um racismo sem cara, que se esconde por trás de uma suposta garantia da universalidade das leis e que lança para o terreno do privado o jogo da discriminação.

Numa sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pelo clientelismo e pelo paternalismo das relações, o racismo se afirma basicamente de forma privada. No entanto, depende da esfera pública para sua explicitação, numa complicada demonstração de etiqueta que mistura raça

²⁹³ LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

²⁹⁴ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 202-216.

²⁹⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 35-8,76-82.

com educação, posição social e econômica” (Schwarcz, 2001, p. 78, grifo nosso).

Em alguns acórdãos pesquisados, encontramos referências ao tema da novela *Escrava Isaura*, como é o caso do acórdão cuja ementa é transcrita a seguir:

“EMENTA: DANOS MORAIS. VENDEDOR. DANÇA DA MÚSICA TEMA DA NOVELA ESCRAVA ISAURA. PELO NÃO CUMPRIMENTO DAS METAS DE VENDA. VIOLAÇÃO DOS BENS PROTEGIDOS PELO ARTIGO 5º, X, DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL. Perpetra atentado contra a honra do empregado o empregador que o faz dançar a música tema da novela Escrava Isaura, em cima de uma mesa colocada no centro da loja, na presença dos demais funcionários, caso não atingidas as metas de venda, pois tal conduta expõe o indivíduo ao ridículo, atingindo-lhe o amor-próprio e a boa reputação. Violação dos bens protegidos pelo artigo 5º, X, da Constituição Federal. Indenização por dano moral que se mantém, [...]” (grifo nosso)²⁹⁶.

A novela *Escrava Isaura*, de autoria de Gilberto Braga e direção de Herval Rossano (1935-2007), foi veiculada em 1976-1977 pela TV Globo e reprisada por diversas vezes. Inspirada na obra de Bernardo Guimarães e ambientada no século XIX, em meio à trama romântica, descreve a escravidão e a luta pela libertação no Brasil. Em sua abertura, apresenta gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) ao som da música ‘Retirantes’, de autoria de Dorival Caymmi (1914-2008) e Jorge Amado (1912-2001), que se inicia com o refrão ‘le rê, le rê...’ (também citado em alguns acórdãos). Foram escolhidas para a trilha sonora da novela músicas que remetem a melodias antigas ligadas ao tema da escravidão, conforme reporta a ‘Memória Globo’²⁹⁷.

²⁹⁶ BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho da 2ª. Região. 3ª Turma. Acórdão n. 20050627036. RO n. 02738-2002-261-02-00-7. Relatora: Mércia Tomazinho. São Paulo-SP, 13.09.2005. Diário Oficial do Poder Judiciário TRT 2ª Região, 27.09.2005.

²⁹⁷ ESCRAVA Isaura. Memória Globo – Rede Globo. *Globo.com*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-224258,00.html>>. Acesso em: 31/12/2009.

‘Retirantes’²⁹⁸:

“Vida de negro é difícil

É difícil como quê

Eu quero morrer de noite

Na tocaia me matar

Eu quero morrer de açoite

Se tu nega me deixar

Vida de negro é difícil

É difícil como quê...”

3.1.4 Temática musical – ‘brincadeiras’ e ‘outras’

As demais músicas identificadas nos acórdãos, ora reportam-se a intérpretes, ora a canções ou letras ligadas a situações específicas surgidas nas empresas, cujos trechos são transcritos mais adiante. Tratam-se, por exemplo, das referências possivelmente às canções: ‘Renata’ (do compositor e cantor Latino, em estilo ‘pop’ romântico, parte do álbum ‘Ao Vivo: 10 Anos’ de 2005); ‘Tá Nervoso? vai Pescá!’ (da dupla Ataíde & Alexandre, em estilo sertanejo, parte do álbum da dupla de 2003); ‘Tcha Tcha’ (do Grupo Excesso de Bagagem, criado em 2001, que declara transportar sucessos da MPB para o axé²⁹⁹) e que também poderia ser uma alusão a outras antigas canções interpretadas por Gretchen – ‘Como me gusta el cha-cha-cha’ ou mesmo “Cha cha cha boom boom”; ‘É Hoje’ (samba de Mestrinho e Didi popularizado por Caetano Veloso, que fez parte do seu álbum ‘Uns’ de 1983); ‘O Portão’ (de Roberto e Erasmo Carlos, em estilo romântico, parte do álbum ‘Despedida’ de 1974). Também são citadas as canções ‘Os Alquimistas estão chegando’ (samba de Jorge Ben Jor, parte do álbum ‘A Tábua de Esmeralda’ de 1973); ‘O meu País’ (em ritmo de forró, parte do álbum ‘Nordestino Lutador’ de Flávio José de 1994); e

²⁹⁸ Música Retirantes. Composição de Jorge Amado e Dorival Caymmi. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/687543/>>. Acesso em: 31/12/2009.

²⁹⁹ Vide histórico no sítio eletrônico do grupo: <www.excessodebagagem.com.br>. Acesso em: 28/02/2010.

a música (sem especificação) do pagodeiro romântico Rodriguinho (Rodrigo Fernando Amaral Silva, que se notabilizou inclusive por seu cabelo tingido de loiro).

‘Renata’³⁰⁰:

“...
Renata, ingrata
Trocou o meu amor
Por uma ilusão
Renata, ingrata
Quem planta sacanagem
Colhe solidão...”

‘Tá Nervoso? vai Pescá!’³⁰¹:

“*Tá nervoso?*
Vai pescá!
Fica frio
Não adianta esquentar
Tá nervoso?
Vai pescá!
Cabeça fria bota
As coisas no lugar...”

‘Tcha Tcha’³⁰²:

“...
Tá com conversa?... Tá de comédia?
E sabe que quando passa...o povo todo faz assim

³⁰⁰ Música ‘Renata’. Composição de Latino e Totonho. Letra de Latino. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/latino/127999/>>. Acesso em 31/01/2010.

³⁰¹ Música ‘Tá Nervoso? vai Pescá!’ de Ataíde e Alexandre. Composição de Alexandre/Rick. Letras de Ataíde e Alexandre. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/athaide-e-alexandre/68637/>>. Acesso em 16/01/2010.

³⁰² Música ‘Tcha Tcha’. Composição de Artuzinho/Chuchu e Letras de Excesso de Bagagem. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/excesso-de-bagagem/1190476/>>. Acesso em 24/02/2010.

Tcha tcha, tcha tcha, tcha tcha
Tcha tcha, tcha tcha, tcha tcha e todo mundo faz assim...

‘Me gusta el cha cha cha’³⁰³:

“Cha-cha-cha, cha-cha-cha, cha-cha-cha
Me gusta el cha-cha-cha
Quando en la noche
Mi siento muy sola...”

‘É Hoje’³⁰⁴:

*“...
 Acredito ser o mais valente, nessa luta
 do rochedo com o mar
 E com o ar!
 É hoje o dia da alegria
 E a tristeza, nem pode pensar em chegar
 Diga espelho meu!
 Diga espelho meu
 Se há na avenida alguém mais feliz que eu
 ...”*

‘O Portão’³⁰⁵:

*“...
 Eu voltei!
 Agora prá ficar
 Porque aqui!”*

³⁰³ Música ‘Me Gusta El Cha- Cha- Cha’. Composição de Santiago Sam Malnati. Letra de Gretchen. Cf. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/gretchen/me-gusta-el-cha-cha-cha.html>>. Acesso em: 19/04/2010.

³⁰⁴ Música ‘É Hoje’. Composição de Didi e Maestrinho e Letra de Caetano Veloso. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44721/>>. Acesso em 28/02/2010.

³⁰⁵ Música ‘O Portão’. Composição de Roberto e Erasmo Carlos. Letra de Roberto Carlos. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/roberto-carlos/48648/>>. Acesso em: 31/01/2010.

*Aqui é meu lugar
Eu voltei pr'as coisas
Que eu deixei
Eu voltei!..."*

‘Os Alquimistas Estão Chegando’³⁰⁶:

*“...
Os Alquimistas
Estão chegando
Estão chegando
Os Alquimistas...(2x)
...
Evitam qualquer relação
Com pessoas
De temperamento sórdido
De temperamento sórdido
De temperamento sórdido
De temperamento sórdido..”*

‘O meu País’³⁰⁷:

*“Tô vendo tudo, tô vendo tudo
Mas, bico calado, faz de conta que sou mudo...”*

Outras temáticas musicais nos acórdãos são de caráter infantil, por vezes associadas a brincadeiras. Assim, há menção a músicas para crianças, como é o caso do ‘Ursinho Pimpão’, parte do álbum da ‘Turma

³⁰⁶ Música ‘Os Alquimistas Estão Chegando’. Composição e letra de Jorge Ben Jor. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/jorge-ben-jor/86418/>>. Acesso em 26/02/2010.

³⁰⁷ Música ‘O Meu País’. Composição: Orlando Tejo, Gilvan Chaves, Livardo Alves. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/flavio-jose/1297310/>>. Acesso em: 13/04/2010.

do Balão Mágico', de 1983, que possuía um programa infantil na TV Globo exibido entre 1983 e 1986³⁰⁸:

'Ursinho Pimpão'³⁰⁹

"Vem meu ursinho querido

Meu companheirinho

Ursinho Pimpão

Vamos sonhar aventuras

Voar nas alturas

Da imaginação

[...]

Ah! Meu ursinho palhaço

Seu circo é um pedaço

Do meu coração

Dança também (Pimpão)

Pelo salão (Pimpão)

É tão bonita nossa canção

Manhã já vem (Pimpão)

Dorme Pimpão (Pimpão)

Urso folgado, não tem lição."

Também é citada a música da dupla Sandy e Junior (Sandy Leah Lima e Durval de Lima Junior), filhos do cantor sertanejo Xororó, que iniciaram suas carreiras em 1989 quando tinham 6 e 5 anos, e cujo repertório até 1993 foi dirigido principalmente ao público infantil³¹⁰. E, ainda, encontramos referência à música da apresentadora Xuxa (Maria da Graça Meneguel), conhecida como a 'Rainha dos Baixinhos'.

³⁰⁸ BALÃO Mágico. Memória Globo. Infanto-Juvenil. *Globo.com*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249937,00.html>>. Acesso em: 17/04/2010.

³⁰⁹ Música 'Ursinho Pimpão'. Composição de T. Landa, T. Cruz e Edgard Poças. Letras de A Turma do Balão Mágico. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/a-turma-do-balao-magico/68343/>>. Acesso em: 17/04/2010.

³¹⁰ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Sandy e Junior*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sandy-e-junior/dados-artisticos>>. Acesso em: 10/04/2010.

Originalmente uma modelo, transformou-se em apresentadora de televisão, artista de cinema e cantora. Em 1983, passou a comandar programas infantis, lançando diversos filmes e discos voltados ao público infantil, estes últimos premiados e recordistas de vendas. A canção ‘Parabéns da Xuxa’, que faz parte do CD *Xuxa Festa*, de 2005 (Som Livre), foi a segunda música mais executada em eventos no País, conforme apurou em 2010 o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), responsável, dentre outras atribuições, pela fiscalização e arrecadação de direitos autorais³¹¹.

Quanto às brincadeiras mencionadas nos acórdãos, algumas foram popularizadas em canções da Xuxa, em estilo ‘pop’ infantil, parte do álbum ‘Só Para Baixinhos 7’, de 2007, como a ‘Dança da Laranja’ e a ‘Dança da Cadeira’, mas cujo caráter lúdico no ambiente de trabalho talvez fique prejudicado pelo seu previsível desfecho, conforme se depreende da coreografia exigida pelo comando das letras:

‘Dança da Laranja’³¹²:

*“Vai começar
A dança da laranja
Vai começar
A dança da laranja
Sem a ajuda das mãos, hein?!
Escolha o seu par
Pra brincadeira começar
Testa com laranja
Você vai ter que dançar
Refrão:
E bate o pé, bate o pé, bate o pé
E bate a mão, bate a mão, bate a mão*

³¹¹ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Xuxa*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/xuxa/dados-artisticos>>. Acesso em: 10/04/2010; e, NEY, Thiago. Xuxa e Michael Jackson são hits de festas no país. *Folha de São Paulo*. 9 de abril de 2010. Ilustrada. E7.

³¹² Música ‘Dança da Laranja’. Composição: Leandro Barros/Fred Pereira/Vanessa Alves. Letra de Xuxa. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xuxa/1038448/>>. Acesso em: 18/01/2010.

*Na dança da laranja
Ninguém pode parar, não
Faz um 'shake shake'
Quem puder, quem conseguir
Rebola até o chão
Sem deixar ela cair..."*

'Dança da Cadeira'³¹³:

*"Vamos lá, galera
Correndo em volta da cadeira
As mãos para trás, sem ajudar, hein?!
Parou a música, parou, sentou
Não sentou, dançou..."*

Uma das canções citadas nos acórdãos é associada a uma coreografia com jeito de brincadeira. Trata-se da 'Dança da Tartaruga', sucesso do grupo 'Asa de Águia'³¹⁴, que afirma misturar rock com axé, e que integrou seus álbuns 'Kryptonita' de 1996 e 'Na Veia' de 1998. Esta mesma canção também fez parte de um CD Infantil de Carla Perez, 'Eletro Kids' de 2007.

'Dança da Tartaruga'³¹⁵:

*"A dança da tartaruga
A dança da tartaruga
A dança da tartaruga
Da tartaruga meu amor
A dança da tartaruga*

³¹³ Música 'Dança da Cadeira'. Composição de Vanessa Alves/Maurício Gaetani. Letra de Xuxa. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xuxa/1038424/>>. Acesso em: 18/01/2010.

³¹⁴ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Asa de Águia*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/asa-de-aguia/dados-artisticos>>. Acesso em: 13/05/2010.

³¹⁵ Música 'Dança da Tartaruga'. Composição Durval Lelys. Disponível em: <<http://www.asadeaguia.net/discografia.asp?disco=11>>. Acesso em: 13/05/2010.

*A dança da tartaruga
 A dança da tartaruga
 Me balançou
 [...]*

*Xuca você foi meu grande amor
 Sempre que eu me lembro de você
 Bate forte uma saudade
 Pois a gente ainda se ama*

*Quero amar você e ser feliz
 Viva nosso jeito de viver
 Só uma tartaruga fica esperando
 O seu bem querer ...”*

Outra conhecida brincadeira é a ‘Dança do Siri’, popularizada pelo programa ‘Pânico na TV’ (RedeTV!) em 2007, que seria uma criação da dupla conhecida por Vesgo e Ceará. Ao assediarem celebridades, a dupla as convidava a repetirem a coreografia. A autoria da dança e da sua trilha sonora é motivo de controvérsia, sendo atribuída, dentre outras conjecturas, a um personagem do desenho animado da série ‘Futurama’ (o crustáceo Dr. Zoidberg), criado por Matt Groening, o mesmo produtor dos ‘Simpsons’³¹⁶. A dança é executada praticamente toda de cócoras, com os joelhos afastados um do outro, enquanto as mãos imitam as pinças de um siri. A sua utilização no ambiente de trabalho parece invocar uma ‘expressão popular’ que logo vem à mente, especialmente considerando-se o contexto em que a dança é realizada³¹⁷.

Uma canção presente em alguns dos acórdãos pesquisados chama especial atenção. Trata-se da música Pintinho Amarelinho, inter-

³¹⁶ MARTHE, Marcelo. O Siri e o Mico. Como uma dança criada pela turma do ‘Pânico’ virou uma chateação para o Globo. *Revista Veja*. 8 de agosto de 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/080807/p_131.shtml>. Acesso em: 18/01/2010; e, CARTAS. A Verdadeira Dança do Siri. *Revista Veja*. 22 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/220807/cartas.shtml>>. Acesso em: 30/01/2010.

³¹⁷ “Abrir as pernas” – ‘Bras. Chulo’ 1. *Entregar-se fisicamente (a mulher)*. 2 ‘Bras. P. ext’ *Ceder, transigir, sob pressão; capitular, acovardar-se*”. Cf. NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3ª ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 1543.

pretada pelo apresentador e cantor Gugu Liberato (Antonio Augusto de Moraes Liberato), cuja letra está transcrita abaixo e que é associada também a uma dança de caráter infantil:

‘Pintinho Amarelinho’³¹⁸:

*“Meu pintinho amarelinho
Cabe aqui na minha mão (na minha mão)
Quando quer comer bichinhos
com seus pezinhos ele cisca o chão
Ele bate as asas, ele faz “piu-piu!”
Mas tem muito medo é do gavião.”*

Seria uma canção infantil? Ou seria mais uma canção de duplo sentido, com referências de cunho sexual? Seja lá como for, a base musical remete a uma conhecida cantiga de roda, que tem a seguinte letra:

‘Pai Francisco’³¹⁹:

*“Pai Francisco entrou na roda
tocando seu violão
vem de lá seu delegado,
Pai Francisco foi pra prisão.
Como ele vem, todo requebrado,
parece um boneco desengonçado.
Como ele vem, todo requebrado,
parece um boneco desengonçado.”*

Coincidência ou obra de outras associações simbólicas, esta é uma canção carregada de alusão à violência oficial³²⁰:

³¹⁸ Música ‘Pintinho Amarelinho’. Composição de Hilton Júnior. Letra de Gugu Liberato. Cf. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/gugu/171530/>>. Acesso em: 31/12/2009.

³¹⁹ MUTARELLI, Zezinho. *Músicas daqui, ritmos do mundo: uma aventura de Felícia, Joel e Zeca*. São Paulo: Fábrica de Livros e Brinquedos, 2001, p. 28

³²⁰ SILVA, Adriano. Cantigas de roda e o que elas dizem sobre nós. *Portal Exame*. 16 de dezembro de 2009. Disponível em: <<http://portalexame.com>>.

“As tintas são todas de um Brasil antidemocrático, de abuso da força policial, de prisões sumárias, de tortura nos órgãos de segurança e de grande complacência da sociedade em relação a tudo isso. O Brasil expresso nessa cantiga é um grande fim de mundo agreste onde quem tem um distintivo e carrega um cassetete faz e desfaz de qualquer um, onde não há democracia, nem cidadania, nem direitos individuais. É possível dizer que o valor dessa cantiga reside exatamente no registro que faz desse momento histórico. É possível até imaginar que haveria ali, nas entrelinhas, uma denúncia. O fato é que Pai Francisco, o protagonista da canção, apanhou muito na cadeia porque tomou a singela decisão de entrar na roda tocando seu violão” (Silva, Portal Exame, 2009, grifo nosso).

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O RESULTADO

3.2.1 A ‘temática musical’ e a ‘indústria cultural’

Conforme se pode constatar do resultado da pesquisa, a expressiva maioria dos acórdãos que trataram de indenização em razão de ‘assédio moral’ forneceu dados que permitem, ainda que de forma incipiente, identificar a temática musical utilizada em meio a tais práticas, denotando sua relevância no conjunto dos fatos narrados. Apenas 9,06% do total das referências nos acórdãos pesquisados envolvendo música e outras sonoridades, tal qual demonstrado na **Tabela 1** (Não Identificadas), omite qualquer tipo de informação acerca destas.

A Temática Musical apurada não é muito diversificada e apresentou-se de forma recorrente em diversas regiões do País. Ademais, prevaleceram a temática ‘Erótico-Sensual’ em primeiro lugar (50,39%) e a temática ‘Marcial-Solene’ em segundo lugar (25,20%), as quais representam conjuntamente 75,59% do resultado total, conforme a **Tabela 1**. Vale observar que em alguns casos a temática ‘Marcial-Solene’ e mesmo a temática ‘Brincadeiras’ são acompanhadas de ‘reboladas’ e movimentos semelhantes, gerando uma conotação erótica.

abril.com.br/blogs/manualdoexecutivo/20091216_listar_dia.shtml>. Acesso em: 01/01/2010.

À exclusão da Temática Marcial-Solene, apurou-se que, de modo geral, sobressaem as músicas populares brasileiras³²¹. Foi encontrada apenas uma única referência expressa à música estrangeira e mesmo esta é uma paródia para o português da canção “*Have You Ever Seen the Rain*”, da banda de rock norte-americana ‘Creedence Clearwater Revival’, parte de seu álbum ‘Pendulum’ de 1970³²².

A grande maioria das músicas identificadas possui formas simples e repetitivas, inclusive com relação aos seus padrões rítmicos e melódicos, às letras e refrões. E, não obstante muitas delas conttenham temas que poderiam ser considerados impróprios para menores, têm forte aproximação com o mundo infantil³²³. São, ademais,

³²¹ “*Música Popular: Expressão que abrange todos os tipos de música tradicional ou ‘folclórica’ que, originalmente criada por pessoas iletradas, não era escrita. As formas de música popular destinadas ao entretenimento de um grande número de pessoas surgiram particularmente com o crescimento das comunidades urbanas, resultado do processo de industrialização. A expressão ‘música popular’ foi pela primeira vez aplicada à música produzida em torno de 1880 nos EUA, na chamada era da ‘Tin Pan Alley’ (‘Alameda das Panelas’), sendo logo depois empregada na Europa, e no Brasil, nos primeiros anos do sec. XX. [...] No Brasil, a música popular beneficiou-se de um cruzamento entre matrizes diversas: lirismo português (produzindo a ‘modinha’), um forte elemento rítmico de origem africana (de que uma das manifestações é o samba urbano do Rio de Janeiro, com sua síncope característica), o manancial folclórico que vinha sobretudo do Nordeste e, finalmente, sofisticações harmônicas que resultaram no movimento da bossa-nova. Da fusão dessas correntes, a música popular brasileira (MPB) partiu para a conquista de uma audiência mundial, apoiada na obra de compositores como Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento.*” Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 636, grifo nosso.

³²² BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho. 12ª Região. 1ª Turma. Acórdão n. 10055/06. RO-V-A n. 04543-2005-001-12-00-0. Relator: Edson Mendes de Oliveira. Florianópolis-SC, 24.07.2006. DJ/SC, 31.07.2006.

³²³ O sítio eletrônico da cantora Gretchen (‘carreira’) reporta seu enorme carisma entre o público infantil. Disponível em: <<http://www.gretchen.com.br/novo/index.asp>>. Acesso em: 23/02/2010. A musicóloga Mônica Neves Leme, por sua vez, relata que os CDs do grupo ‘É o Tchan’ foram

produtos diretos ou estão fortemente integrados a fenômenos de massa absorvidos pela ‘Indústria Cultural’.

Estas constatações, inevitavelmente, nos remetem ao pensamento do filósofo e músico Theodor W. Adorno (1903-1969), a quem se atribui, inclusive, a paternidade, em coautoria com o filósofo e sociólogo, Max Horkheimer (1895-1973), da expressão ‘Indústria Cultural’. A presença da ‘Indústria Cultural’ no contexto das práticas de ‘assédio moral’ nas empresas, tal qual identificado nesta pesquisa, invoca os ensinamentos de Adorno, especialmente quanto às suas críticas com relação à ‘música popular’, abordadas a seguir.

Adorno analisou a transformação da música em mercadoria, as alterações provocadas em sua estrutura interna e o impacto em seus fundamentos na relação entre arte e sociedade. A produção em série da obra de arte sacrificaria “*aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social*” (Horkheimer; Adorno, In: Lima, 2000, p. 170).

A música, na qualidade de produto (por vezes ligada à dança), teria por finalidade o entretenimento e o lazer, sem esforço, daqueles que têm suas forças de trabalho exauridas e precisam repor suas energias. Esta espécie de música permite sua audição e reconhecimento de forma desconcentrada (o que prejudicaria a apreensão do seu todo), sendo o foco maior no ‘estilo’: “*a única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial*” (Adorno, In: Os Pensadores, 1980, p. 182).

Enquanto mercadoria, a música tem por característica a ‘standardização’ que, por sua vez, também produz reações ‘standardizadas’. É oferecida através de mecanismos de ‘repetição’ destinados a torná-la reconhecível e valorizá-la. No entanto, o que se pretende é que o consumidor tenha a percepção de uma diferenciação dos produtos (que em sua essência não se diferenciam) e de liberdade de escolha, provocando uma ‘pseudoindividação’ (o que ocorreria, no

sucesso em festas familiares na década de 90. LEME, Mônica Neves. *Que ‘Tchan’ é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 39. Veja também as referências neste trabalho ao funk ‘Eguinha Pocotó’.

entanto, é uma perda de autonomia e identidade)³²⁴. Entende Adorno que³²⁵: “*Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto*” (Adorno, 1996, grifo nosso).

Em decorrência, observa Adorno que a audição moderna regrediu. Reconhece na música popular características de uma linguagem infantil e que impõe aos seus ouvintes dificuldades de abandono de uma situação infantil geral, causada, dentre outros motivos, pela privação da liberdade³²⁶.

Para Adorno, a música no contexto da Indústria Cultural deixa de ser uma linguagem autônoma para assumir uma função ‘sociopsicológica’. Faz com que os indivíduos se sintam integrados e a designa de ‘cimento social’. Identifica dois tipos sociopsicológicos de comportamento de massa na música popular, quais sejam: o ‘emocional’ (mais introspectivo, no qual a música provoca a liberação de sentimentos e

³²⁴ ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-6, 170-5, 180, 182, 188; ADORNO, T.W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 118-122, 123-125, 136-7, 143; e, HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W. A Indústria Cultural. O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 184.

³²⁵ ADORNO, Theodor W. *Textos. Escola de Frankfurt – Theodor W. Adorno. A Arte é alegre? (“Ist die Kunst heiter?”)* integra os ensaios de *Noten zur Literatur*. *Gesammelte Schriften* 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996: 599-606. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira e revisão pela Equipe do Potencial Pedagógico da Teoria Crítica (Antonio Álvaro Zuin, Bruno Pucci e o tradutor). Cf. Disponível em: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_06.htm>. Acesso em: 04/02/2009.

³²⁶ ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 180-184; ADORNO, T.W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 128-129.

tem função catártica) e o ‘ritmicamente obediente’ (em geral jovem, e cuja experiência musical é baseada na unidade rítmica, a ‘batida’)³²⁷. Adorno atesta a força do ritmo ao observar que “...o compasso padronizado da música para dança e marcha sugere os batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica...” (Adorno, In: Cohn, 1986, p. 139). Porém, em ambos os tipos seria clara a dependência social. Afirma, neste tocante, que: “*Quem chora não resiste mais do que quem marcha*” (Adorno, In: Cohn, 1986, p. 141).

Horkeheimer e Adorno ressaltam que no capitalismo tardio todos são constrangidos a cada momento a comprovar o seu pertencimento moral à sociedade, em um permanente rito de iniciação:

“Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos. Isso se encontra na base da síncope do ‘jazz’ que escarnece dos tropeços e, ao mesmo tempo, os eleva à condição de norma” (Horkeheimer; Adorno, In: Lima, 2000, p. 201).

Adorno considera que a função disciplinadora da música, presente no pensamento grego e considerada ‘bem supremo’, ainda se mantinha em seus dias, vez que “*todos tendem a obedecer cegamente à moda musical*” (Adorno, In: Os Pensadores, 1980, p. 165). Afirma também que: “*A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências*” (Adorno, In: Os Pensadores, 1980, p. 166).

Na visão de Horkheimer e Adorno, se de um lado a ‘Indústria Cultural’ constantemente se adapta aos desejos de momento evocados e tem sua força calcada na resposta às necessidades criadas, também priva os consumidores daquilo que promete e, ao contrário de oferecer a sublimação estética, reprime e sufoca.

A pressão para a aceitação de certos gostos e a consequente ilusão e submissão, que faz parte do processo da ‘Indústria Cultural’,

³²⁷ ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 138-141.

presente na música de massa, não seria integralmente passiva: embutiria despeito e ódio que, conforme alerta Adorno, pode resvalar na ridicularização ou destruição do que antes enfeitiçava³²⁸. Caberia indagar, portanto, se as constatações desta pesquisa não descreveriam reações desta natureza aos produtos musicais da Indústria Cultural.

3.2.2 O 'contexto' e a 'violência'

Os acórdãos selecionados demonstram que a música está presente, de maneira geral, em meio a dinâmicas, brincadeiras, práticas motivacionais, prendas e tarefas (os chamados 'micos') aplicadas a funcionários novos e antigos, durante reuniões ou treinamentos, em virtude de atrasos ou do não cumprimento de metas (especialmente de vendas). As decisões judiciais retratam estas práticas em empresas do mais variado porte e ramo de atividade e em várias localidades do território nacional.

Verifica-se dos acórdãos que os empregados são compelidos a ouvir, cantar e a dançar no ambiente de trabalho. Nessas ocasiões, os empregadores utilizam de regra um repertório que, embora seja familiar e fortemente enraizado nas práticas culturais dos empregados, não é, de modo geral, objeto da livre escolha dos mesmos, caracterizando-se, assim, como 'música forçada' ou 'música sob coerção'. O repertório classificado sob as Temáticas Erótico-Sensual, Marcial-Solene e Brincadeiras (cujos resultados correspondem ao total de 79,92%, conforme a **Tabela 1**) envolve ritmos, letras e mesmo 'performances' que provocam um chamado ao coletivo e induzem ao movimento, estimulando, em grande parte dos casos analisados, manifestações de caráter Erótico-Sensual, e mesmo sexual, atingindo o

³²⁸ ADORNO, T.W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 141-5. ADORNO, T.W.; O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer; Habermas. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 180, 188; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W. A Indústria Cultural. O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 182, 185, 187-8.

‘privado’, e ainda outras esferas pessoais de ordem estética e moral. Vale transcrever o seguinte trecho de um dos acórdãos analisados:

*“Dispensar ao empregado tratamento humilhante, por meio de uma ‘prática musical’ desagradável e de mau-gosto constitui atitude reprovável que atenta contra a dignidade da pessoa humana, ainda que sob o manto de uma relação de emprego” (grifo nosso)*³²⁹.

Constata-se ainda da leitura dos acórdãos que a música no contexto das práticas analisadas vai além das propostas de divertir, congregar e motivar trabalhadores, não obstante o tom de ‘brincadeira’. Surge em circunstâncias que visam disciplinar, condicionar, determinar comportamento e até mesmo como expediente de punição. Mas, conforme demonstrado anteriormente neste trabalho, a música também comparece em cenários de extrema violência patrocinados pelo Estado, por vezes associada à humilhação sexual.

Nesse tocante, a disseminação e o sucesso de certas músicas analisadas sob a Temática Erótico-Sensual são vistos com cautela e crítica por alguns jornalistas, educadores e acadêmicos. Por ocasião da explosão do ‘funk’ erótico, a Revista Veja publicou duas reportagens em 2001, nas quais relata a ascensão do fenômeno, que surgiu após o declínio do pagode e do axé³³⁰. Na matéria de março de 2001, lembra que a sensualidade é um traço rico e marcante da cultura brasileira e reproduz o seguinte paralelo apontado pelo antropólogo Roberto da Matta: *“Nos Estados Unidos, você liga a televisão e o que se vê é violência. No Brasil, é sensualidade”* (Veja, Março 2001, p. 85). A Revista Veja afirma que:

“Dança da cadeira – A associação entre danças de alto conteúdo erótico (a rigor; todas, desde o mais sublime pas

³²⁹ BRASIL. Tribunal Regional do Trabalho. 18ª Região. 2ª Turma. RO n. 01200-2008-008-18-00-8. Relator: Daniel Viana Júnior. Goiânia-GO, 13.08.2009. Diário da Justiça Eletrônico, 18.08.2009.

³³⁰ MARTHE, Marcelo. Funqueira – objeto. *Revista Veja*. 7 de fevereiro de 2001, p. 118-119; e, CAMACHO, Marcelo; CARNEIRO, Marcelo. “Engravi-dei do Trenzinho”. *Revista Veja*. 28 de março de 2001, p. 83-86.

de deus do balé clássico) e respostas escandalizadas tem um longo histórico. No Brasil, já envolveu praticamente de tudo – gafieira, samba, forró, xote, umbigada, lambada, modalidades que posteriormente avançaram para o terreno mais explícito ainda da dança da garrafa, do tchan e congêneres” (Veja, Março de 2001, p. 84, grifo nosso).

A Revista Veja aponta que, da mesma maneira que os grupos de axé usaram o ‘tchan’ das loiras e morenas, o ‘funk’ valeu-se das ‘popozudas’, também chamadas ‘tchutchucas’ ou ‘cachorras’, dependendo do comportamento menos ou mais atirado. Em verdade, o tema das ‘cachorras’ serviu de inspiração às letras e danças do ‘funk’, como demonstram alguns sucessos do Bonde do Tigrão (‘Só as Cachorras’ e ‘Deixa a Cachorra Passar’) e da ‘Gaiola das Popozudas’ (‘Cachorrone na Vida’ e ‘Passinho de Cachorrone’). Embora a Revista Veja revele que certos intelectuais identificam nas ‘funkeiras’ um comportamento sexual revolucionário, observa que “*Não é preciso ir longe para perceber que as novas vedetes do pop nacional nada mais fazem do que reciclar os velhos estereótipos da mulher-objeto*” (Veja, Fevereiro 2001, p. 119).

A antropóloga Alba Zaluar em entrevista para o Jornal do Brasil em 2001 expressou-se de forma veemente³³¹:

“O funk provoca uma separação brutal entre os sexos e acentua a hipertrofia da sexualidade como forma de afirmação masculina. Além disso, não é uma cultura enraizada na população brasileira’, critica, deixando claro que não aposta na longevidade do movimento. ‘Não deve continuar por várias gerações, como aconteceu com o samba, a não ser que se transforme. Hoje ainda é culturalmente devedor ao que foi e continua sendo nos Estados Unidos’, acrescenta” (Alves, Jornal do Brasil, 2001, grifo nosso).

³³¹ ALVES, Rodrigo. Funk é cultura? *Jornal do Brasil*. Caderno Ideias. 24 de março de 2001. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/03/23/joride20010323001.html>>. Acesso em 03/03/2010.

A preocupação quanto à forma de tratamento da mulher no ‘funk’ está presente também em estudos acadêmicos, como na dissertação de mestrado de Edinéia Aparecida Chaves de Oliveira em Ciências da Linguagem³³². Sua pesquisa teve por fim investigar “*as representações depreciativas da mulher no Funk através do estudo textual das letras das músicas*” (Oliveira, 2007, p. 29), concluindo de modo geral que “*as músicas ‘funk’, na qualidade de gêneros textuais, conseguem legitimar estruturas de poder patriarcal, uma vez que constroem e reforçam uma determinada visão que é naturalizada e distribuída nesse grupo*” (Oliveira, 2007, p. 39, grifo nosso). Através da análise textual das músicas constatou que a mulher no ‘funk’ é representada, de maneira geral, de forma depreciativa, como objeto sexual à disposição do homem, produto de venda do ‘funk’. Indaga se “*o fenômeno de violência contra a mulher não ganhou novas formas de naturalização nos discursos de massa*” (Oliveira, 2007, p. 91).

Clebemilton Gomes do Nascimento, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), educador e especialista em línguas e práticas de gênero³³³, analisa as letras do pagode baiano, ‘produto cultural’ hibridizado que inclui aspectos do local e do global, ligado ao espetáculo, à dança e à diversão, e que associa recursos tecnológicos e práticas mercadológicas. Assinala que as letras estão impregnadas de “*discurso tradicional dominante*” e envolvem “*questões geracionais e principalmente representações de gênero, tornando-se assim um meio de permear e reiterar determinados processos discursivos que ajudam*

³³² OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. *A Expressão da Identidade Feminina na Música Funk: Uma Análise do Gênero Letras de Canções da Fase Erótica do Movimento Funk Brasileiro*. Tubarão, 2007, 114 p. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem. Universidade do Sul de Santa Catarina, p. 6, 29, 39, 48, 81, 91.

³³³ NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. “Piriguetes e Putões”: representações de gênero nas letras do pagode baiano. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 25 a 28 de agosto de 2008. Simpósio Temático (ST 55) – *Música popular brasileira & relações de gênero*, p. 1-7. Disponível em: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf>. Acesso em: 02/02/2010.

na manutenção dos estereótipos e assimetrias de gênero” (Nascimento, 2008, p. 1-2, grifo nosso). Reconhece, no entanto, que o ‘pagode baiano’ está inserido em um movimento cultural mais amplo, cujo discurso se move em outros gêneros musicais massivos, como o forró e o ‘funk carioca’, “*que tem usado e abusado do corpo feminino como objeto de consumo, transformando as mulheres em frutas, algo consumível, comível e descartável*” (Nascimento, 2008, p. 6).

Da análise de certas formações discursivas do ‘pagode baiano’, Nascimento conclui que se, de um lado, reforçam a masculinidade e a virilidade, de outro, referem-se à mulher com termos pejorativos³³⁴, ‘objetificam’ o corpo feminino, transformando-o em produto para consumo. Detém-se no exame das letras da música da banda baiana ‘Black Style’³³⁵ (criada em 2006 e que mistura pagode e ‘funk’), as quais, conforme aponta, possuem refrões que se repetem à exaustão, e que:

“podem ser agrupadas em dois tipos: as performativas, que são aquelas que requerem coreografias sincronizadas com as letras. Nesse grupo as letras orientam os movimentos corporais da dança, um exemplo para esse padrão é a letra de ‘Rala a tcheca no chão’ do grupo Black style. No outro grupo encontram-se as letras com características mais descritivas e narrativas a exemplo da letra da música ‘vaza canhão’ também do grupo Black Style” (Nascimento, 2008, p. 5, grifo nosso).

³³⁴ “No vocabulário das letras de pagode encontramos os seguintes termos para ‘qualificar’ os sujeitos masculinos: *putão, miseravão, espada, cachorrão. Para as mulheres, todas denominadas de piriguetes são sinônimos: pidona, galinha, fuleira, canhão, fruta, cachorra, cachorrone e até o seu correspondente em Inglês (dog)*”. Cf. NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. “Piriguetes e Putões”: representações de gênero nas letras do pagode baiano. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 25 a 28 de agosto de 2008. Simpósio Temático (ST 55) – *Música popular brasileira & relações de gênero*. p. 1-7. Disponível em: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf>. Acesso em: 02/02/2010.

³³⁵ Vide sítio eletrônico oficial do grupo <www.bandablackstyle.com.br/banda>. Acesso em: 23/04/2010.

Em um livro produzido pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná, em 2006, sobre atividades físicas (esporte, jogos, ginástica, lutas e dança)³³⁶, foi registrado que em algumas danças, como é o caso do axé, ‘rap’ e do ‘funk’, as pessoas se envolvem na coreografia (que leva à integração com o grupo e o prazer na realização dos gestos) mas não se detêm nas letras das músicas e nos movimentos corporais. O livro recomenda que se discuta na escola o “*significado daquilo que é imposto pela cultura de massa, objetivando padronizar atitudes, condutas e pensamentos*” (Educação Física, 2006, p. 197):

“As danças da Cultura de Massa surgem em decorrência da música, sendo elas mais ritmadas, já que suas letras apresentam pouco significado e, em muitos casos, denegrindo a imagem da mulher. Vejamos alguns exemplos no país: dança da tartaruga, dança da manivela, dança do pega-pega, dança das cachorras, dança da garrafa, dança do cavalo manco, dança da tomada, dança da motinha, dança do maxixi (não confundir com o maxixe, dança urbana que surgiu no Brasil por volta de 1875), e outras. Esses modismos vão e vêm de acordo com interesses de gravadoras e dos meios de comunicação” (Secretaria do Estado da Educação – PR, 2006, p. 224, grifo nosso).

Diante de tais considerações, é de se indagar: de que maneira manifestações culturais fortemente integradas ao lazer e à diversão transitam em espaços impregnados de violência, como é o caso do ‘assédio moral’? Ao que tudo indica esta exploração para propósitos antagônicos é viável em decorrência de uma peculiaridade da música ligada à sua forma de ‘escuta’ e ‘interpretação’, que enseja um processo de re-significação, conforme melhor explicitado pelo professor Arnaldo Daraya Contier³³⁷:

³³⁶ BRASIL. Secretaria de Estado da Educação. Educação Física/vários autores. Paraná, Curitiba: SEED-PR, 2006, p. 197; 223-224. Disponível em: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/...e...fisica/livro_edfisica.pdf>. Acesso em 04/01/2010.

³³⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1980). In: *História em Debate*.

“Os sentidos enigmáticos e polissêmico dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de ‘escutas’ ou ‘interpretações’ – verbalizadas, ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas ‘escutas’ (conflitantes, ou não) nos decodificadores de sua mensagem, pertencentes às mais diversas sociedades, de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico.

Constata-se, portanto, a exteriorização da música no momento de sua execução pelo(s) intérprete(s) nas sociedades capitalistas, ou não, possibilitando, dessa maneira, a criação de novas relações sociais ou estéticas. As possíveis conexões entre compositor + obra/intérprete(s)/“público(s)” estabelecem-se no âmbito de uma teia de significantes a significados de colorações literárias, religiosas, antropológicas, ideológicas, políticas, econômicas, psicanalíticas, semióticas, biológicas, históricas” (Contier, 1991, p. 151, grifo nosso).

Dessa maneira, as variáveis presentes na ‘recepção’ da música podem resultar na total alteração do sentido proposto por seus criadores, conforme observa o historiador Marcos Napolitano³³⁸:

“o contexto da ‘recepção’ implica na forma de apropriação, pelos grupos sociais, dos artefatos culturais, a qual pode mudar completamente o sentido inicial, intencionado pelo artista-criador e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação” (Napolitano, 2005, p. 102, grifo nosso).

Problemas, Temas e Perspectivas. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História – Rio de Janeiro, 22 a 26 de julho de 1991. CNPq/InFour. São Bernardo do Campo: Gráfica e Ed. FCA, 1991, p. 151-189.

³³⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 100-103.