

## **O papel da música nas atividades de trabalho / *The Role of Music in Work Activities***

Ana Raquel Motta\*

### RESUMO

O artigo discute o papel da música no trabalho, considerando a atividade musical como uma prática discursiva intersemiótica. Para ser capaz de examinar o tema tanto do ponto de vista da música quanto do trabalho, colocados juntos pelo discurso, a abordagem utilizada é interdisciplinar, composta por análise do discurso, etnomusicologia e ergologia. Primeiramente as fronteiras do conceito tradicional de *cantos de trabalho* são expandidas através da análise de dois exemplos pouco convencionais: uma peça publicitária e uma embalagem de produto. A partir desse viés expandido, o artigo explora cantos de duas comunidades brasileiras, da Bahia e do Maranhão, que cantam enquanto trabalham em atividades agrícolas e extrativistas. A conclusão ressalta que a relação entre música e trabalho ultrapassa em muito a abordagem estreita dos cantos de trabalho. Para compreendê-la, é preciso levar em conta as renormalizações postas em jogo e as comunidades discursivas implicadas por estas práticas discursivas complexas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem e trabalho; Música no trabalho; Cantos de trabalho; Práticas discursivas intersemióticas; Renormalização.

### ABSTRACT

*This article discusses the role of music in work activities by considering music an intersemiotic discursive practice. It uses an interdisciplinary approach composed of discourse analysis, ethnomusicology and ergology in order to be able to examine the topic including music and work factors, put together by discourse. Firstly, the boundaries of traditional work songs are expanded through two unconventional examples: one in an advertisement, and the other one in a product packaging. Then through that expanded framework, it explores examples of two Brazilian communities, one from Bahia and the other one from Maranhão (both in Brazilian Northeast) that sing while they work in extractivist and agricultural activities. The conclusion points out that the relationship between music and work far surpasses the traditional framing of work songs. To better understand the role of music in the discourse of work activities, scholars need to take into account the renormalization which is brought into play and the discursive communities concerned by those complex discursive practices.*

**KEYWORDS:** Language and work; Music at work; Work songs; Intersemiotic discursive practices; Renormalization.

---

\* Faculdade de Campinas – FACAMP, Campinas, São Paulo, Brasil; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; FAPESP, Proc. 2012/00509-8; anaraquelms@gmail.com

## 1 Primeiros passos

Este artigo, encarando a música e o trabalho como práticas discursivas, mostra a importância do papel da música em diferentes tipos de trabalho. A literatura atual sobre música e trabalho vem principalmente da antropologia, etnomusicologia e estudos do folclore. Estas disciplinas consideram o assunto em termos de repertório de *cantos de trabalho* - cantos que são cantados por comunidades tradicionais somente em formas tradicionais de trabalhar e cantar. Mesmo esse razoavelmente conhecido campo de estudo carece de pesquisas, se quisermos ir além da recolha folclórica. Encontra-se aqui uma das contribuições para diminuir a escassez de discussão sobre cantos de trabalho.

Mas o principal objetivo deste artigo é deslocar o enfoque estreito dos cantos de trabalho, comumente caracterizado pela busca de expressões musicais com autenticidade intocada, realizados por trabalhadores tradicionais, e investigar o papel do discurso musical em diferentes atividades de trabalho, procurando não prejudicar as maneiras como os trabalhadores usam a música em suas atividades do dia a dia, muitas vezes sem perceber. Para isso, primeiro expandirei as fronteiras dos cantos de trabalho através de contextos nada convencionais, e então explorarei alguns exemplos de cantos de trabalho brasileiros semitradicionais através do quadro expandido.

No campo da Linguística Aplicada, o estudo da relação entre linguagem e trabalho é um foco importante para investigar e compreender essas duas atividades humanas e suas implicações mútuas. Através de minha pesquisa de pós-doutorado e de participação no Grupo *Atelier: Linguagem e Trabalho*<sup>1</sup>, pretendo investigar a relação entre música e trabalho a partir do viés específico da linguagem musical como uma prática humana universal. Em todos os grupos humanos, em muitos tempos e lugares, a atividade musical (frequentemente, mas não sempre acompanhada de palavra cantada) ocorre durante as atividades de trabalho de algum modo. Podemos citar exemplos bem diferentes desse fenômeno, como os cantos marítimos dos Vikings, as Capinas de Roça de Minas Gerais, ou os cantos de trabalho dos africanos e afro-americanos escravizados nos Estados Unidos. Mas é possível também destacar o uso de fones de ouvido em escritórios

---

<sup>1</sup> No Brasil, o Grupo de Pesquisa *Atelier: Linguagem e Trabalho* estuda essa relação desde 1997, por meio de dois eixos principais: a) investigar as práticas discursivas nas situações de trabalho e b) estudar os discursos sobre trabalho em campos variados - por exemplo, na mídia, na publicidade, na política, nas leis, nos sindicatos (SOUZA-E-SILVA, 2005).

contemporâneos ou a música de imigrantes que frequentemente é ouvida nas cozinhas dos restaurantes ao redor do mundo, diferente da música que se ouve no ambiente das mesas.

O uso da música no trabalho faz parte das práticas discursivas das atividades laborais. Assim, é possível perguntar: o que a música no trabalho diz sobre a relação entre linguagem e trabalho? E ainda, por que e como as pessoas usam essa forma específica de discurso enquanto trabalham? Para responder a essas questões e superar a tendência de apenas coletar excentricidades folclóricas, este artigo mobilizará três bases teórico-metodológicas em uma triangulação interdisciplinar: a análise do discurso, a etnomusicologia e a ergologia.

A partir dessa triangulação e com a intenção de ampliar as fronteiras sobre o assunto, discutirei dois exemplos de música no trabalho de 2014, um deles em uma peça publicitária e outro em uma embalagem de produto. Ambos são criações da indústria publicitária e o discurso musical, nesses casos, tem como uma das funções vender produtos, não é algo que nasce organicamente de uma população de trabalhadores. Mesmo assim, considero importante analisar a circulação de discursos sobre música e trabalho neste campo diferente do usual e, ao mesmo tempo, tão relevante para a compreensão da contemporaneidade.

Finalmente, apresentarei e analisarei dois filmes que fazem parte do Projeto *Sons e Imagens da Terra - Cantos de Trabalho no Brasil*, gravados pelo Ministério Brasileiro de Desenvolvimento Agrário, os quais são parte do *corpus* mais amplo de meu projeto de pós-doutorado.

As considerações finais apontam que, mesmo neste material do Ministério do Desenvolvimento Agrário, orientado para os cantos de trabalho tradicionais, a presença da música nas atividades de trabalho é mais complexa do que um projeto de coleta folclórica poderia indicar.

## **2 Interdisciplinaridade: articulando análise do discurso, etnomusicologia e ergologia**

Korczynski, Pickering e Robertson afirmam que:

No estudo da música no trabalho, a abordagem conceitual tem que ser necessariamente interdisciplinar. Queremos ser capazes de analisar o tópico de um modo que nos permita uma melhor compreensão tanto da música quanto do trabalho (2013, p.9)<sup>2</sup>

Concordando com essa afirmação, uma investigação sobre música e trabalho necessita de uma perspectiva interdisciplinar, como, aliás, é procedimento comum nas pesquisas de Linguística Aplicada. Portanto, mobilizarei três lentes diferentes para ver meu objeto de estudo, articulando-as em um quadro teórico-metodológico.

Da análise do discurso vem uma forma de ver a linguagem como uma prática histórica e socialmente situada em que o sentido é considerado em sua ligação com as *comunidades discursivas* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002), entendidas como grupos sociais que produzem e fazem circular um certo tipo de discurso. Assim, o discurso não é um ponto de vista externo nem uma *pitada* ideológica que pode ser acrescentada à linguagem. É antes uma prática, constrangida pela linguagem e pelo posicionamento social e, portanto, um ponto de encontro entre língua e história. Quando conceitua as *práticas discursivas intersemióticas*, Maingueneau (1984) explicita que o discurso não se limita à vida verbal, mas engloba as instituições, formas de se mover no espaço, de se vestir, de viver, e, acrescento, as práticas musicais.

Um desafio da pesquisa interdisciplinar é ser rigorosa com os enquadramentos teóricos que formam a base de estudos. Neste sentido, uma análise que expanda o conceito de discurso para além da materialidade verbal incorporando os aspectos musicais requer a mobilização de teoria e métodos específicos. A abordagem musical em minha pesquisa vem da etnomusicologia, um campo que vê a música como cultura, algo que não apenas se localiza em um *contexto cultural*, mas também uma prática que forma e transforma tradições, valores e sistemas partilhados<sup>3</sup>. A etnomusicologia oferece uma maneira de entender a música no trabalho compatível com a concepção da música como uma prática discursiva, constrangida pela linguagem musical e também pelo posicionamento histórico e social. Portanto, as articulações entre análise do discurso e etnomusicologia partem dos princípios teóricos das duas disciplinas. Para o presente artigo, mobilizarei o trabalho de dois etnomusicólogos: John Blacking e Thomas Turino. Do primeiro, recorro ao princípio

---

<sup>2</sup> "In the study of music at work, the conceptual approach must necessarily be inter-disciplinary. We want to be able to examine the topic in a way that will allow us a better understanding of both music and work."

<sup>3</sup>Ver Netll (2005) para um bom panorama da história da disciplina.

de que a música é uma parte importante da experiência humana de viver, e de que "a maioria de nós vive muito abaixo de nosso potencial, por causa da natureza opressora da maior parte das sociedades"<sup>4</sup> (1974, p.116), que cria uma divisão entre poucos eleitos e muitos incapazes de tocar, cantar e dançar. De Thomas Turino, mobilizo a abordagem da "música como vida social"<sup>5</sup>, com seu alerta de que "a música não é uma forma de arte unitária, pelo contrário, este termo se refere a tipos de atividade fundamentalmente distintos que atendem a diferentes necessidades e maneiras de ser humano"<sup>6</sup> (2008, p.1). Esta afirmação leva o autor a propor uma distinção entre a música como evento participatório e apresentacional.

Em diálogo com a análise do discurso e a etnomusicologia, a especificidade do objeto também pede conhecimento sobre o trabalho. O Grupo de Pesquisa *Atelier: Linguagem e Trabalho*, em cujo âmbito desenvolvo esta pesquisa, compartilha a concepção de trabalho como atividade humana, em um sentido mais amplo que o de somente um serviço remunerado em uma sociedade mercantil (SCHWARTZ, 2011a). Segundo a ergologia, abordagem pluridisciplinar proposta principalmente pelo filósofo francês Yves Schwartz<sup>7</sup>, a atividade é vista como "um impulso de vida, de saúde, sem limite predefinido, que sintetiza, cruza e liga tudo o que se representa separadamente: o corpo e o espírito; o individual e o coletivo; o fazer e os valores; o privado e o profissional; o imposto e o desejado" (DURRIVE; SCHWARTZ, 2008, p.23).

A ergologia também postula que cada atividade de trabalho nunca é feita exatamente como fora pensada antes de acontecer. Às vezes a diferença entre o que foi pensado antes e o que é efetivamente realizado é grande, mas às vezes é microscópica. De todo modo, essa diferença está sempre presente e é chamada *renormalização* (SCHWARTZ, 2010, 2011b).

Com essas três lentes, procuro posicionar a música como parte das práticas discursivas do trabalho. Como se explicitará na última seção, a partir da comparação dos quatro exemplos analisados, a linguagem musical sempre participa de algum tipo de

---

<sup>4</sup> "the majority of us live far below our potential, because of the oppressive nature of most societies".

<sup>5</sup> "music as social life", como o próprio título da obra indica.

<sup>6</sup> "music is not an unitary art form, but rather that this term refers to fundamentally distinct types of activities that fulfill different needs and ways of being human".

<sup>7</sup> A ergologia não é uma disciplina, é sim uma abordagem pluridisciplinar da atividade humana em geral e da atividade de trabalho em particular, que nos faz voltar às nossas disciplinas de origem com olhar modificado.

renormalização nas diferentes práticas discursivas intersemióticas do trabalho. Estas renormalizações têm múltiplas funções na vida dos trabalhadores, uma delas, bastante importante, é a de criar, substituir ou reforçar comunidades discursivas. Uma vez que a música como vida social implica sempre discursos, identidades e pertenças, é preciso também analisar se o evento musical que ocorre é participatório ou apresentacional, nos termos de Thomas Turino (2008).

### 3 Uma expedição exploratória: dois exemplos

Quando iniciei minha pesquisa, pensava que estava procurando *cantos de trabalho*. Mas como explicar quando a música no trabalho não é cantada? E quando não é parte de uma sociedade tradicional e pré-industrial? Como compreender os dois exemplos seguintes?

#### 3.1 Fechando a porta do escritório

O anúncio a seguir (Fig. 1), da *BOSE headphones and headsets*, estava na revista de bordo da *Southwest Airlines (Spirit, Janeiro/2014, p.9)*. Aqui é possível ver alguma relação entre música e trabalho, mas ela não pode ser posta em termos de *cantos de trabalho*. Explorarei brevemente esta peça publicitária, obviamente não esgotando a análise em termos de persuasão e mobilização de elementos imagéticos e linguísticos, o que, apesar de interessante, fugiria do recorte proposto para este artigo, que pretende destacar e analisar o papel da música na atividade de trabalho que atravessa este exemplo selecionado.

A imagem mostra, em primeiro plano, um homem sentado em uma poltrona de avião. O avião está cheio; é possível ver pessoas ao seu lado e na fileira de trás. Elas estão conversando e olhando através da janela. A cena inteira poderia indicar um ambiente pouco propício para concentração, mas o homem está trabalhando em seu *notebook*, e sua expressão é serena. Ele está usando um fone de ouvido, e podemos concluir que é da marca *BOSE*. O texto do anúncio, em primeira pessoa do singular, compõe a cena visual, e é esperado que o leitor o compreenda como um pensamento ou uma explicação vinda do homem em primeiro plano. Ele *diz* que alguns de seus dias de trabalho acontecem em

aviões, o que pode tornar difícil trabalhar e aproveitar o tempo ("150 cadeiras de visitantes"<sup>8</sup>, "sempre ocupadas"<sup>9</sup>). "Mas com estes fones de ouvido"<sup>10</sup>, ele pode se concentrar, como se fechasse a porta de seu escritório.

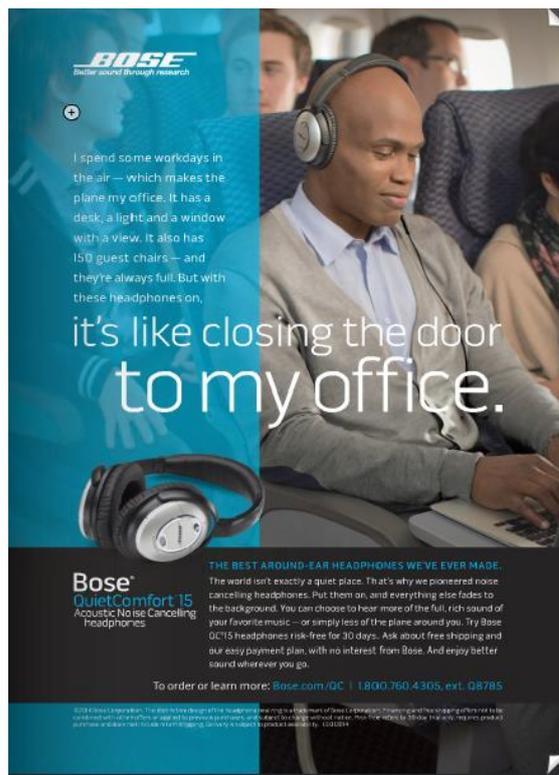


Fig. 1: Anúncio da *BOSE headphones and headsets* na revista de bordo da *Southwest Airlines (Spirit, Janeiro/2014, p.9)*.

Em outra seção do anúncio na parte de baixo da página (delimitada por uma faixa preta), há um tipo diferente de texto, em primeira pessoa do plural, mas o enunciador não inclui o homem com fone do texto mais acima na página. *Nós*, nessa parte do anúncio, é a empresa *BOSE*, que apresenta o produto como "o melhor fone de ouvido supra auricular que nós já fizemos"<sup>11</sup>. A afirmação atribui uma qualidade superior ao fone de ouvido e provê para a empresa um *ethos* (MAINGUENEAU, 2008) tecnológico, porque o enunciador se coloca como estando acostumado a fazer produtos de alta tecnologia. A

<sup>8</sup> "150 guest chairs", esta e todas as passagens do anúncio que serão citadas podem ser lidas no original em Inglês na Fig. 1.

<sup>9</sup> "always full".

<sup>10</sup> "But with these headphones on".

<sup>11</sup> "The best around-ear headphones we've ever made".

mensagem do anúncio é reforçada pelo slogan que vem abaixo do nome da empresa, no canto esquerdo superior da página: "*BOSE* - o melhor som através de pesquisa"<sup>12</sup>.

Há dois tons discursivos diferentes nesse anúncio: um, em primeira pessoa do singular, pessoal e informal, com um homem de negócios dando seu *testemunho* como um usuário regular do produto; outro, em primeira pessoa do plural, *assinado* pela empresa, com informação técnica sobre o fone de ouvido. No segundo, o leitor é informado de que este fone de ouvido é especial, porque é um "cancelador de ruído acústico"<sup>13</sup>. Com esse recurso, o usuário pode escolher ouvir a "sua música favorita"<sup>14</sup> ou criar uma atmosfera silenciosa. Portanto, no discurso desta peça publicitária, a paisagem sonora é responsável por mudar o ambiente do avião e prover um espaço adequado de trabalho.

### 3.2 Cantando e simplesmente brilhando



A embalagem desta escova de lavar louças, da marca *EVRIHOLDER Products* (Fig. 2), apresenta uma jovem mulher cantando, usando a escova como microfone, enquanto lava a louça (o que podemos notar pelo prato em sua mão). As bolhas de sabão espalhadas pela cena enchem o lugar como um índice<sup>15</sup> de liberdade e diversão e também nos lembram de que o material de trabalho neste caso é sabão e água. A mulher está, ao mesmo tempo, vestida para realizar sua tarefa e para sair e se divertir: ela veste calças confortáveis, camiseta e um lenço na cabeça, mas ao mesmo tempo uma bonita camisa xadrez amarrada com um nó sexy, brincos de pérola, unhas vermelhas e maquiagem.

Fig. 2: Embalagem de escova de lavar louças da *EVRIHOLDER Products*. Foto tirada no supermercado HEB em Austin, Texas, E.U.A., em março de 2014.

<sup>12</sup> "*BOSE* - better sound through research".

<sup>13</sup> "acoustic noise canceling".

<sup>14</sup> "your favorite music".

<sup>15</sup>Seguindo o uso de Turino da semiótica peirceana, índices são "signos da experiência e emoção [...], são signos das nossas vidas, não signos sobre nossas vidas". (TURINO, 1999, p.234-5). Trecho original: "signs of experience and emotion [...], they are signs of our lives, not signs about them".

O estilo e as cores das roupas, maquiagem e lenço, e também sua atitude, ecoam um ícone<sup>16</sup> famoso de mulher trabalhadora que circula no imaginário estadunidense desde 1943, e se tornou uma imagem importante de empoderamento e liberação femininos desde a década de 1980, conhecida como "Rosie, a rebitadora"<sup>17</sup> com seu famoso slogan "Nós podemos fazer isso!"<sup>18</sup>(Fig. 3).



Fig. 3: Poster produzido por Howard Miller em 1943 como uma propaganda para encorajar o trabalho feminino nas fábricas durante a Segunda Guerra Mundial.

E o que é este *isso* que o discurso da embalagem está dizendo que a mulher da escova de lavar louças *EVRI* pode fazer, e por extensão todas as mulheres que veem essa embalagem e que incorporam este *ethos* em suas vidas? Nós podemos cantar enquanto trabalhamos! Nós podemos ser eficientes lavando louças e ao mesmo tempo nós podemos nos divertir e nos sentir bonitas fazendo isso.

O trocadilho do slogan, como uma boa aforização (MAINGUENEAU, 2010a), resume o discurso, "Simplesmente brilhando"<sup>19</sup>: qualquer um que use a escova de lavar louças da *EVRI* pode deixar as louças simplesmente brilhando de tão limpas, ao mesmo tempo em que pode se divertir brincando de ser uma estrela da música, simplesmente brilhando enquanto canta uma canção e cumpre seu trabalho.

---

<sup>16</sup>Seguindo o uso de Turino da semiótica peirceana, ícones são "um signo relacionado ao seu objeto através de algum tipo de semelhança entre eles" (TURINO, 1999, p.226). Trecho original: "a sign that is related to its object through some type of resemblance between them".

<sup>17</sup>"Rosie, the riveter", no original em Inglês.

<sup>18</sup>"We can do it!", conforme pode ser visto na Fig. 3.

<sup>19</sup>"Simply sparkling", conforme pode ser lido na Fig. 2.

### 3.3 Refletindo sobre a expedição

Certamente esses dois exemplos têm ligação com trabalho e com música, mas como podemos conectá-los aos *cantos de trabalho*? Todos os estudos sobre cantos de trabalho dizem que a prática de cantá-los é um fenômeno das sociedades tradicionais, e que eles estão morrendo, ou já morreram. A maioria da pesquisa acerca do tema procura gravar e preservar *manifestações autênticas*.

O primeiro questionamento claro a respeito da estreiteza do rótulo *cantos de trabalho* veio de Korczynski, Pickering e Robertson, em seu esforço para compreender as causas da enorme ausência de estudos a respeito do relacionamento entre a música e o trabalho, prejudicial tanto para os estudos sobre a música quanto para os estudos sobre o trabalho. Os autores dizem que "se rompermos a camisa de força conceitual dos 'cantos de trabalho' para nos focar em cantar no trabalho, estaremos aptos a ouvir muito mais, e muito mais claramente"<sup>20</sup> (2013, p.14).

Indo ainda mais longe, penso que não precisamos nem ficar presos a "cantar no trabalho", porque às vezes o que acontece são os trabalhadores tocando um instrumento, cantarolando, murmurando uma melodia, assobiando, ouvindo ou dançando no trabalho. Na expedição exploratória que acabamos de empreender, a "camisa de força [...] dos 'cantos de trabalho'" não poderia estar mais longe. Agora, através desse panorama expandido, analisarei dois exemplos de comunidades brasileiras dos estados da Bahia e do Maranhão. Na parte final, o artigo delinearé alguns pontos em comum entre os quatro exemplos analisados que envolvem música e trabalho de algum modo e integrará algumas noções de análise do discurso, etnomusicologia e ergologia para chegar a conclusões mais gerais.

O Projeto *Sons e Imagens da Terra - Cantos de Trabalho no Brasil*, do Ministério do Desenvolvimento Agrário, fonte dos dois vídeos que analisarei, é orientado para *cantos de trabalho*, conforme o próprio subtítulo atesta. Por essa razão, é possível notar no material não editado a que tive acesso que muitas vezes, nesses filmes, há uma reconstrução cenográfica cujo objetivo parece ser orientado para chegar a um resultado fílmico pós-edição que pareça o máximo possível com *cantos tradicionais autênticos*.

---

<sup>20</sup> "if we break free of the conceptual straitjacket of 'work song' to focus on singing at work, we are able to hear a great deal more, and a great deal more clearly".

Para dar apenas dois breves exemplos, mencionarei um episódio ocorrido na filmagem da comunidade de Jequitibá, Minas Gerais, e outro ocorrido na comunidade de Propriá, Sergipe. No primeiro, um membro da equipe de filmagem pede ao lavrador que será filmado realizando uma Capina de Roça para vestir um chapéu de palha mais velho e furado, substituindo o que ele estava usando, também de palha. Essa atitude parece revelar a busca por registrar um trabalhador estereotipadamente pobre e humilde. No segundo exemplo, um membro do Projeto pede a um grupo de mulheres para cantar cantos no meio da plantação de arroz, fingindo que estavam colhendo arroz, mas na verdade apenas movendo os braços no ar. Aqui há apenas a imitação de uma atividade de trabalho que não estava sendo realizada, para que o canto parecesse mais inserido na *realidade*.

No material, há muitos outros exemplos do esforço de obter gravado aquilo que pareçam os mais *autênticos* cantos de trabalho das pessoas mais *autênticas*. O que estou chamando aqui de *busca da autenticidade* são cenas, formas de trabalhar, pessoas e comportamentos que se encaixem no imaginário de simplicidade, pureza e intocabilidade que muitas vezes acompanha as ideias de recolha folclórica. Não estou dizendo que esses esforços não podem ser interessantes e válidos. Acredito que belas canções estão agora gravadas e também acredito que o público geral no Brasil não sabe quase nada sobre essas canções. Assim, é importante promovê-las dentro e fora das comunidades. De todo modo, quero problematizar a abordagem orientada para coleta de cantos de trabalho tradicionais que em muitos casos esconde - ou apaga - o que não se encaixa no imaginário idealizado.

A seguir, descreverei uma parte da problemática do trabalho rural no Brasil para melhor explicar os filmes das duas comunidades.

#### **4 Trabalho rural no Brasil**

Chegarei a algumas generalizações na conclusão deste artigo, mas aqui focarei duas comunidades brasileiras que cantam enquanto trabalham, de diferentes formas. Como já dito, os dois filmes escolhidos são parte de um Projeto do Ministério Brasileiro do Desenvolvimento Agrário. Para possibilitar uma compreensão mais ampla, explicarei de onde vem o material que será analisado. Ainda que uma análise mais específica do Ministério esteja fora do escopo do presente texto (para isso, ver SALGADO; MOTTA,

2014), uma caracterização geral do contexto é importante para traçar os aspectos principais das comunidades tematizadas.

O Brasil é um país em que diferentes culturas e meios de vida vivem juntos, algumas vezes em harmonia e muitas vezes em algum tipo de oposição com variados níveis de violência. Por exemplo, em termos de trabalho rural, o Brasil tem ao mesmo tempo fazendas colossais que são empresas com processos altamente automatizados e também pequenas fazendas que utilizam técnicas tradicionais para agricultura e pecuária.

A heterogeneidade de mundos e consequente luta de forças são também representadas no nível mais alto da organização governamental brasileira: os Ministérios Federais. Para lidar com as necessidades e desenvolvimento rural, o Brasil tem dois Ministérios: O Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento que é "responsável pela gestão das políticas públicas de estímulo à agropecuária, pelo fomento do agronegócio e pela regulação e normatização de serviços vinculados ao setor"<sup>21</sup>, e também o Ministério do Desenvolvimento Agrário, que tem como:

área de competência os seguintes assuntos:

I. reforma agrária;

II. promoção do desenvolvimento sustentável do segmento rural constituído pelos agricultores familiares; e

III. identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas pelos remanescentes das comunidades dos quilombos.

Parágrafo único: O Ministério do Desenvolvimento Agrário exercerá, em caráter extraordinário, as competências relativas à regularização fundiária na Amazônia Legal de que trata o art. 35 da Medida Provisória nº 458, de 10 de fevereiro de 2009<sup>22</sup>.

Se compararmos as descrições dos Ministérios, veremos que elas dão acesso a dois mundos diferentes: o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento lida com fazendas enormes, grandes quantidades de grãos e animais para consumo nacional e internacional. De acordo com sua própria definição no website citada anteriormente, é responsável por regular o que é conhecido como "agronegócio". De outro lado, o Ministério do Desenvolvimento Agrário é responsável por promover a Reforma Agrária, o desenvolvimento sustentável, a agricultura familiar e assuntos quilombolas.

---

<sup>21</sup> <http://www.agricultura.gov.br/ministerio>

<sup>22</sup> <http://www.mda.gov.br/portalmda/institucional>

Entre 2004 e 2005, o Ministério do Desenvolvimento Agrário conduziu o Projeto *Sons e Imagens da Terra - Cantos de Trabalho no Brasil*, que, nas palavras do Ministério, tinha como objetivo "registrar a expressão musical dos trabalhadores brasileiros"<sup>23</sup>. No Projeto, uma equipe foi a diferentes Estados e gravou algumas comunidades que habitualmente cantam enquanto trabalham em atividades agrárias. Em 2012, um membro da equipe, a musicista e pesquisadora de música tradicional Renata Mattar, me cedeu o material sem edição. É importante deixar claro que todas as comunidades gravadas no Projeto *Sons e Imagens da Terra* trabalham em esquema de mutirão, o que significa que o relacionamento entre os envolvidos não é entre patrão e empregados e tampouco há empresas implicadas. Esse tipo de regime de trabalho às vezes se assemelha a uma cooperativa, mas às vezes é mais informal e funciona como uma força-tarefa de um grupo que faz algo coletivamente para benefício de um dos membros ou da comunidade em geral. Considerando o discurso de forma global, é possível ver o cantar junto, nesses casos, como parte de uma prática discursiva em que há associação igualitária entre os membros da comunidade.

## 5 O manual e o industrializado

O primeiro filme foi feito na comunidade de Barreiras, município de Barrocas, Estado da Bahia, nordeste brasileiro. O plantio, colheita e processamento da mandioca nessa comunidade é em parte artesanal e em parte mecanizado. Depois da colheita manual, a mandioca é levada para uma Casa de Farinha, onde é descascada à mão com o auxílio de facas. Então, é colocada em uma moedeira elétrica, e a massa resultante é prensada até ficar seca. Em seguida é peneirada manualmente e levada para um forno à lenha. O nível de mecanização desse processo varia de comunidade para comunidade. No caso de Barreiras, apenas a moagem é mecanizada.

No meio do filme, há um trecho de 1 minuto e 50 segundos mostrando um canto responsorial específico, que chamarei de *Semente de mandioca*. O trabalho nessa Casa de Farinha é feito no esquema de mutirão através de um dos dois sistemas: ou a mandioca que será processada foi trazida por diferentes membros da comunidade e a farinha será

---

<sup>23</sup><http://www.mda.gov.br/portalmda/noticias>

dividida ao final do processo ou a mandioca é a colheita de um dos membros da comunidade e será processada por todos, em outro dia será processada a colheita de outro membro, e assim por diante. Assim, não há, nessa organização do trabalho, propriamente um chefe; no máximo um dos membros é o dono da mandioca naquele dia.

Neste excerto de filme, duas atividades principais estão acontecendo. Há um círculo com mulheres sentadas descascando a mandioca com facas, tendo a pilha de mandiocas descascadas no centro da roda (Fig. 4). E há também três homens em pé trabalhando no forno, mexendo a mandioca moída para secá-la (Fig. 5). Assim, no trabalho em que o canto "Semente de Mandioca" é cantado, as mulheres e os homens trabalham em etapas diferentes e não consecutivas do processamento da mandioca.



Fig. 4: Mulheres trabalhando no descasque da mandioca na comunidade de Barreiras, Município de Barrocas, Estado da Bahia, Brasil, em 2004.



Fig. 5: Homens trabalhando na secagem de mandioca na comunidade de Barreiras, município de Barrocas, Estado da Bahia, Brasil, em 2004.

Há uma divisão do trabalho por gênero, o que inclui uma divisão dos papéis na música. Entre as mulheres, o trabalho é feito em duplas. A primeira da dupla pega a mandioca e a descasca até a metade, e a segunda termina o trabalho. Dessa forma, elas evitam que a mandioca descascada fique suja com terra. Quanto aos cantos, os papéis de voz condutora, segunda voz e coro são alternados a depender de quem sabe mais cantos ou tem a habilidade de criar pela improvisação. Por essa razão, um iniciante no mutirão pode começar como parte do coro, porque esse evento participatório possibilita a inclusão de pessoas com diferentes competências e conhecimentos a respeito dos cantos. Aqui podemos claramente perceber o que Turino aponta como as principais características do campo musical participatório:

(1) funcionam para inspirar ou apoiar a participação; (2) funcionam para aumentar os laços sociais, um objetivo que frequentemente subjaz a tradições participatórias; e/ou (3) dialeticamente cresceram a partir de ou foram resultado de valores e práticas participatórias (TURINO, 2008, p.36)<sup>24</sup>.

Já o trabalho dos homens inclui cantar no coro, tocar os instrumentos e lidar com o forno. Um dos instrumentos musicais utilizados consiste em uma faca raspando em uma enxada (como é comum em muitas práticas musicais ao redor do mundo, o instrumento de trabalho pode ser usado como um instrumento musical). O outro instrumento musical utilizado é um pandeiro industrializado.

O gênero musical de *Semente de Mandioca* é um baião, em forma responsorial. O ritmo e o andamento da música não estão diretamente relacionados à velocidade do descasque da mandioca, mas parecem influenciar a velocidade da mexida da mandioca no forno. Vejamos uma transcrição do canto:

**Semente de Mandioca**

Tem u ma se men te de man dio ca que a qui nin guém tem del' é  
6 vá cai fo ra na mi nha bo la man dio ca não re la  
10 Eu vou re lar eu vou re lar  
14 eu vou re lar man dioc' eu vou re lar

Fig. 6: Transcrição da voz principal e coro do canto "Semente de Mandioca", comunidade de Barreiras, município de Barrocas, Estado da Bahia, Brasil, em 2004.

A letra descreve o processo manual da ralagem da mandioca, *relando na bola de relar*. Assim, podemos ver um exemplo do que Schwartz descreve como "os fios de uma

<sup>24</sup> "(1) functioned to inspire or support participation; (2) functioned to enhance social bonding, a goal that often underlies participatory traditions; and/or (3) dialectically grew out of or were the result of participatory values and practices".

memória patrimonial, inscrita em nossos corpos vivos e operantes” (SCHWARTZ, 2011a, p.21), pois uma prática que esta comunidade não realiza mais – a ralagem manual da mandioca - reaparece nessas pessoas que cantam enquanto trabalham em outros estágios manuais de sua atividade.

Considerando trabalho e canto como parte do mesmo conjunto de práticas discursivas intersemióticas, é possível dizer que esta comunidade está *realizando* dois diferentes processos para transformar a mandioca inteira em massa: por um lado, eles estão usando um moedor elétrico, e, por outro, eles estão mantendo a ralagem artesanal na letra do canto. A música no trabalho, neste caso, materializa uma tensão entre as formas industrializadas e as formas artesanais de lidar com as atividades do campo.

## **6 A organização trabalhista**

O segundo filme foi feito na cidade de Imperatriz, município do Maranhão, também no nordeste brasileiro. Esta comunidade de mulheres vive com suas famílias em assentamentos e é parte do *Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu*, um grupo que organiza essas trabalhadoras extrativistas para lutar por seus direitos de trabalhar e viver em suas terras tradicionais. O apoio do Ministério do Desenvolvimento Agrário a este movimento é um exemplo de que, em alguns casos, este Ministério age conjuntamente com comunidades e organizações sociais e contra outros interesses do Governo (por exemplo, contra os defensores do agronegócio).

Estas mulheres trabalham em uma cooperativa para colher e quebrar coco babaçu e também manufaturam alguns produtos, como farinha, óleo e sabão. No filme, por vezes as mulheres cantam cantos de trabalho tradicionais, por vezes cantam canções de cunho mais político, relativas à conscientização trabalhista.

O filme se inicia com seis mulheres sentadas em uma varanda (Fig. 7) ensaiando a canção *Eu sou feliz é quebrando coco* por 1 minuto e 30 segundos. Elas estão cantando enquanto trabalham? Uma resposta rápida poderia ser *não*. Elas não estão colhendo ou quebrando coco; ao invés disso estão sentadas em uma varanda, têm nas mãos folhas de papel com as letras impressas e não estão criando a canção *espontaneamente*. O ensaio e o teor da letra poderiam parecer artificiais para um folclorista. O gênero musical é o *coco do Maranhão*, um ritmo binário típico da região. Para ensaiar, algumas das mulheres

marcam o ritmo batendo nas pernas ou nas cadeiras (Fig. 8). Quando um *coco do Maranhão* é cantado durante a quebra do coco babaçu, o ritmo é dado pelo movimento das mãos quebrando o coco.



Fig. 7: Duas das seis mulheres cantando e seguindo a letra impressa de *Eu sou feliz é quebrando coco* em uma varanda na cidade de Imperatriz, Estado do Maranhão, Brasil, em 2004.



Fig. 8: Mulheres batendo a mão na perna (no primeiro plano) e na cadeira (no plano de fundo), enquanto ensaiam *Eu sou feliz é quebrando coco* em uma varanda na cidade de Imperatriz, Estado do Maranhão, Brasil, em 2004.

A letra discorre sobre a necessidade de organização, resistência e união. A interpelação do coenunciador está presente desde o primeiro verso, através do vocativo "Mulher", e também no apelo "Vamos se unir" e "Nessa luta prosseguir". Do terceiro verso em diante na primeira estrofe e também em toda a segunda e terceira estrofes, há um tom didático baseado em uma lógica de causa e efeito, enfatizando a necessidade de ação, e seguindo a estrutura *se isso - então aquilo*. Vejamos a letra completa:

***Eu sou feliz é quebrando coco***

(Movimento Interestadual das Quebradeiras de  
Coco Babaçu)

[primeira estrofe]

Mulher, vamos se unir  
Nessa luta prosseguir  
Se ficar aqui parada  
Nada vamos conseguir

[refrão]

Eu sou feliz é quebrando coco  
É quebrando coco eu sou feliz  
Eu sou feliz é quebrando coco  
É quebrando coco eu sou feliz

[segunda estrofe]

Se fizer plano de roça  
E na roça não plantar  
Não vamos ter a colheita  
Para nos alimentar

[refrão]

Sou feliz é quebrando coco  
É quebrando coco eu sou feliz  
Sou feliz é quebrando coco  
É quebrando coco eu sou feliz

[terceira estrofe]

Se não une nossas força  
E começa a trabalhar  
Não vai ter a fabriqueta  
De sabão para lavar

O terceiro e o quarto versos da primeira estrofe estabelecem a condicionalidade de uma forma geral, o que pode ser parafraseado por: *se não fizermos nada, nada acontecerá*. A generalidade cede espaço na segunda e na terceira estrofes, mas a estrutura condicional continua. Assim, a segunda estrofe foca a necessidade de planejar e seguir o planejamento nas atividades de trabalho, argumentando que não é suficiente fazer o "plano de roça", é necessário também plantar para obter a colheita. A terceira estrofe segue a mesma lógica, mas aqui a condição é aplicada ao tema da manufatura do sabão de coco babaçu. Esta estrofe relembra a união de forças evocada nos dois primeiros versos da canção e a coloca como condição para construir a fabriqueta de sabão, e, conseqüentemente, ter sabão para lavar.

A canção tem um tom de organização trabalhista, união e luta, e também tem uma dupla função nessa comunidade: como evento participatório quando cantada nas atividades de trabalho, relembra as trabalhadoras sobre seus compromissos com as necessidades e direitos do coletivo; como evento apresentacional quando cantada para o público externo, mostra o lema e propaga a imagem dessas mulheres como fortes e organizadas.

O refrão tem um tom diferente, mais festivo. A mensagem do verso é repetida quatro vezes, duas delas com troca de ordem das palavras. O sentido do refrão "Eu sou feliz é quebrando coco" poderia ser visto como apenas uma afirmação de contentamento e assim estaria em contradição com o sentido das estrofes que descrevem a vida da quebradeira de coco como um caminho de lutas e dificuldades, em que nada vem fácil.

Mas no refrão estas mulheres não estão apenas afirmando que são felizes no trabalho; mais do que isso, elas estão defendendo seu direito de trabalhar de forma tradicional. Estas mulheres estão dizendo que são felizes "é quebrando coco", o que implica que não seriam felizes de nenhum outro modo.

No filme, as mulheres têm letras impressas nas mãos, o que indica uma organização da atividade implementada pelo *Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu*. Mas a natureza oficial da letra impressa não impede essas mulheres de se sentirem confortáveis para discutir e mudar a letra. Isso acontece na terceira estrofe, quando algumas delas começam cantando "vamos unir nossas forças" e outras cantam "Se não une nossas forças". Então uma das mulheres diz: "Eu vou mudar essa parte", riscando parte do impresso e escrevendo por cima com uma caneta (Fig. 9).



Fig. 9: Uma trabalhadora diz "Eu vou mudar essa parte" e reescreve a letra durante ensaio de *Eu sou feliz é quebrando coco*, em uma varanda na cidade de Imperatriz, Estado do Maranhão, Brasil, em 2004.

Estas mulheres estão recriando uma tradição de trabalho, utilizando uma prática e um gênero musical tradicionais, e criando letras com temas que consideram importantes para sua luta política.

## **7 Juntando as pontas**

Ao pensar sobre música no trabalho, a avaliação mais comum é que ela represente um momento de distração para aliviar a carga pesada e/ou para dar ritmo ao trabalho manual. Isso pode até ser verdadeiro em algumas situações, mas não é tudo. A ausência de estudos sobre o tema resultou em uma compreensão estreita do fenômeno e também

reduziu-o a uma forma folclórica limitada, ligada apenas à cultura tradicional. Mesmo os cantos de trabalho nas sociedades tradicionais são muito mais comuns do que é habitualmente considerado pelos estudos de música e de trabalho<sup>25</sup>. Através da análise de quatro exemplos, este artigo demonstra que a relação entre música e trabalho ultrapassa em muito a manifestação tradicional.

Proponho que a música no trabalho tenha sempre uma ligação muito estreita com o que a ergologia chama de renormalizações, isto é, as ressingularizações das normas antecedentes - microscópicas ou bastante perceptíveis - geridas pelo corpo-si<sup>26</sup> (SCHWARTZ, 2010). Proponho também que, muitas vezes (e é o caso nos quatro exemplos mobilizados por este artigo), as renormalizações ligadas à música tenham relação com a constituição de, substituição de ou reforço a uma comunidade discursiva, presente ou almejada. Deste modo, essas renormalizações também podem modificar o caráter participatório ou apresentacional dos discursos musicais na atividade de trabalho.

Na peça publicitária da *BOSE headphones and headsets*, a renormalização é a chave para compreender a música e o trabalho na cenografia (MAINGUENEAU, 2010b) apresentada. Como afirma a ergologia a partir da ideia central de Canguilhem (1943) sobre a infidelidade do meio e a necessidade de autodeterminação para viver em saúde, a humanidade sempre renormaliza as atividades de trabalho. A cenografia do anúncio apresenta um homem renormalizando: seu espaço de trabalho, frequentemente, é o avião e ele tem que lidar com isso. Para fazê-lo, joga com a realidade a fim de melhor aceitar que "isso faz do avião o [s]eu escritório"<sup>27</sup>, o qual, à semelhança de um escritório-padrão, possui "uma mesa, uma luminária e uma janela com vista"<sup>28</sup>, fatores positivos, esperados e desejados em um escritório que, no caso, também possui elementos indesejados, que atuam contra um bom ambiente de trabalho: "150 cadeiras de visitantes [...] sempre ocupadas"<sup>29</sup>. Aqui o enunciador, com o discurso verbal, passa de uma cenografia estereotípica de escritório para a cenografia de um avião lotado, espaço inadequado para

---

<sup>25</sup>Ver Gioia (2006) para uma crítica à escassez de estudos sobre cantos de trabalho.

<sup>26</sup> Menciono bastante brevemente, apenas para indicar alguma leitura complementar ao leitor interessado no conceito de corpo-si, que Schwartz descreve como "alguma coisa que atravessa tanto o intelectual, o cultural, quanto o fisiológico, o muscular, o sistema nervoso. (...) quem faz a gestão desta distância [entre as normas antecedentes e as atividades de trabalho] é a atividade de uma entidade um pouco enigmática que eu chamo de corpo-si (...)." (2010, p.44). Em trabalho anterior, desenvolvi uma articulação teórica entre corpo-si e sujeito da análise do discurso (MOTTA, 2012).

<sup>27</sup> "which makes the plane my office".

<sup>28</sup> "It has a desk, a light and a window with a view".

<sup>29</sup> "150 guest chairs [...] always full".

seu trabalho. "Mas"<sup>30</sup> - e a conjunção no anúncio é importante para marcar que ele superará a infidelidade do meio através de uma renormalização - ele pode colocar seu fone de ouvido. Com essa ação, pode se engajar em outra comunidade discursiva através de sua paisagem sonora. Pode escolher quem quer trazer, através do som, para sua atividade de trabalho, ou se quer ficar em silêncio. Portanto, nesta peça publicitária, a cenografia de renormalização da atividade de trabalho mobiliza a música (ou o silêncio) como elemento capaz de criar um ambiente adequado, excluindo ou minimizando a presença de quem o trabalhador não quiser convocar como participante de sua atividade de trabalho. A música, que pode estar ausente ou presente neste caso, não será produzida pelo trabalhador, o que faz dela um evento apresentacional, nos termos de Turino<sup>31</sup>.

Na embalagem da escova de lavar louças *EVRI*, apesar da materialidade insuspeita, uma rede rica de sentidos é evocada. A cenografia de uma jovem mulher cantando enquanto lava louças ecoa, por sua postura corporal e por suas roupas (práticas discursivas intersemióticas, como vimos) um *ethos* de poder feminino, presente na cena que a embalagem recria, conhecida no mundo como "Rosie, a rebitadora", com seu slogan "Nós podemos fazer isso!". Quando o pôster da propaganda original foi criado em 1943, ele fazia parte do discurso para estimular o trabalho das mulheres nas fábricas, suplementando a falta dos homens que lutavam na Segunda Guerra Mundial. Na década de 1980, o sentido deslizou e o pôster começou a representar o empoderamento feminino para fazer tudo o que as mulheres desejariam fazer, o *isso*, nesse caso, sendo tão amplo quanto decidir sua própria vida e destino. Evocando toda esta identidade feminina e o poder desse ícone, a embalagem nos lembra a falta de ludicidade<sup>32</sup> em muitas atividades de trabalho, especialmente nas relativas ao trabalho doméstico, neste caso.

Cantar e ser uma estrela nas atividades domésticas é uma maneira de renormalizar uma atividade considerada repetitiva, entediante e sem *glamour*; o anúncio renormaliza o papel usual da mulher contra o qual o movimento feminista lutou tão bravamente. Cumprir o trabalho de casa e se divertir *sendo* uma cantora enquanto trabalha faz parte de

---

<sup>30</sup> "But".

<sup>31</sup> Acredito que a música no trabalho pode ser um "dado **dado**", nos termos de Possenti (2002) para a teoria de Thomas Turino a respeito dos eventos participatórios e apresentacionais. Isto quer dizer que a música no trabalho, ao invés de ser um dado dócil, que apenas confirmaria a teoria, pode tensioná-la, fazendo-a ficar viva e avançar. Pretendo desenvolver esta ideia em trabalhos futuros.

<sup>32</sup> Koczyński, Pickering e Robertson (2013) falam sobre a importância de prestar atenção ao *homo ludens* na vida humana, pois a maioria dos analistas apenas se dedica ao *homo economicus* e ao *homo faber*. Também discuti a relação entre trabalho e prazer em dois escritos anteriores (MOTTA, 2013; 2014).

um outro discurso comum sobre as mulheres que ressalta sua resiliência e capacidade de ser e fazer várias coisas ao mesmo tempo. Essa capacidade pode ser expressa como *Nós podemos fazer isso!* e ao mesmo tempo *Nós podemos fazer aquilo!* - podemos ser *homo faber* e *homo ludens* ao mesmo tempo nas atividades de trabalho. Aqui, a comunidade discursiva mobilizada através do canto no trabalho é a das mulheres empoderadas. Mais uma vez a renormalização visou o pertencimento a uma comunidade discursiva, desta vez almejada. Quanto ao evento musical, neste exemplo, ser participatório ou apresentacional, cremos que aqui se mobiliza um jogo curioso, pois a cenografia criada coloca a trabalhadora como uma estrela da música (portanto, seria um evento apresentacional, em que há performers e plateia). No entanto, do ponto de vista da trabalhadora, a cenografia transforma este evento apresentacional em participatório, pois é ela quem pega o *microfone* - escova de lavar louças - e dá o show. A renormalização cria um jogo lúdico, em que a trabalhadora é colocada como peça principal em uma cenografia de show apresentacional, cantando e dançando como se houvesse uma plateia, enquanto faz o serviço doméstico.

A respeito das manifestações brasileiras, no caso de Barreiras a música renormaliza o trabalho em, no mínimo, três aspectos. Ela complexifica a tarefa repetitiva de descascar e secar a mandioca e cria uma atividade mais interessante, variada e desafiadora. Ela também traz à cena uma tensão onipresente nesta comunidade, mas muitas vezes silenciada, entre as formas artesanais e industrializadas de realizar atividades agrícolas. Como terceiro ponto, ela reforça os laços dessa comunidade, através da atividade de cantar juntos e também por este canto enunciar um ensino tradicional sobre a atividade de trabalho. Aqui a renormalização também tem relação com a comunidade discursiva, mas, diferentemente do primeiro exemplo (em que ela exclui a comunidade do avião em prol da preferência do trabalhador) e também diferentemente do segundo exemplo (em que ela cria uma pertença a uma comunidade almejada), neste caso a renormalização reforça a comunidade já existente. Podemos dizer que toda música no trabalho, quando é parte de um evento participatório, reforça a comunidade discursiva (esta é inclusive uma característica central da música participatória). Aqui mais ainda, pelo teor deste canto específico.

No último exemplo analisado, a música no trabalho tem um papel importante em uma luta de poder crucial para a comunidade de Imperatriz. A renormalização do trabalho

também está presente porque estas mulheres poderiam não cantar enquanto trabalham ou poderiam não criar novas canções e apenas cantar as tradicionais. Mas elas renormalizam sua atividade, criando uma canção política a partir de uma base tradicional (do gênero musical *coco do Maranhão*) para melhorar seu trabalho. Como no caso da embalagem da *EVRI* e também na comunidade de Barreiras, aqui o cantar enquanto se trabalha é uma forma de complexificar uma tarefa repetitiva e, nesse caso, dá o ritmo para a quebra do coco babaçu. Além disso, pelo fato de elas viverem em um grupo fortemente ameaçado, a letra tem um significado social potente e reforça os laços entre essa comunidade discursiva enquanto publicamente demonstra sua luta por direitos. A renormalização dos cantos tradicionais faz deles parte de algo mais abrangente que um evento participatório, fortalecendo esta comunidade discursiva internamente e externamente, em suas apresentações para a sociedade.

Começamos a descobrir o papel da música nas atividades de trabalho, a respeito tanto das formas tradicionais de trabalhar e viver quanto das industrializadas e informatizadas. Os três aspectos principais articulados nesta conclusão - a renormalização, a comunidade discursiva e a música como evento participatório ou apresentacional - vêm respectivamente das três lentes teórico-metodológicas mobilizadas - a ergologia, a análise do discurso e a etnomusicologia. A articulação destas e de outras noções e conceitos levada a cabo neste artigo foram fundamentais para que se caminhasse no sentido do desvendamento do papel da música nas atividades de trabalho. Os três aspectos principais mobilizados estão presentes de formas variadas nos quatro exemplos e tocam em questões importantes da análise do discurso, da etnomusicologia e da ergologia, como a relação entre os discursos e as comunidades em que circulam, a música como pertencente às práticas discursivas intersemióticas do trabalho, e a arte e a ludicidade como reservas de alternativas dos trabalhadores, que podem tornar o trabalho algo mais significativo e saudável.

## REFERÊNCIAS

- BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1974.
- CANGUILHEM, G. *Le normal et le pathologique*. Paris: PUF, 1943.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Orgs.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

DURRIVE, L.; SCHWARTZ, Y. Revisões temáticas: glossário da ergologia. *Laboreal*, Porto, 4(1), 2008, p.23-28.

GIOIA, T. *Work Songs*. Durham: Duke University Press, 2006.

KORCZYNSKI, M.; PICKERING, M.; ROBERTSON, E. *Rhythms of Labor: Music at Work in Britain*. London: Cambridge University Press, 2013.

MAINGUENEAU, D. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

\_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. Trad. Luciana Salazar Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L.S. (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p.11-32.

\_\_\_\_\_. Aforização: enunciados sem texto? Trad. Ana Raquel Motta. In: *Doze conceitos em Análise do Discurso*. SOUZA-E-SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (Orgs.). São Paulo: Parábola, 2010a, p.9-24.

\_\_\_\_\_. Situação de enunciação e cena de enunciação em análise do discurso. Trad. Nelson Barros da Costa. In: *Doze conceitos em Análise do Discurso*. SOUZA-E-SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (Orgs.). São Paulo: Parábola, 2010b, p.199-207.

MOTTA, A. R. Análise do discurso e ergologia: o sujeito na atividade de trabalho. *Moara*, Belém, 38, 2012, p.70-80.

\_\_\_\_\_. Trabalho e arte em um curta de Walt Disney. In: ABRIATA, V.L.R. et al (Orgs.). *Leitura: a circulação de discursos na contemporaneidade*. Franca: Universidade de Franca, 2013, p.125-142.

\_\_\_\_\_. Muito além da cigarra e a formiga. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 49(3), 2014, p.290-296.

NETTL, B. Music and that Complex Whole: Music in Culture. In: NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Studies and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005, p.215-231.

POSSENTI, S. O dado *dado* e o dado **dado** (o dado em análise do discurso). In: POSSENTI, S. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar, 2002, p.27-36.

SALGADO, L. S.; MOTTA, A. R. O campo, os rurais e os ruralistas: análise de dois websites de Ministérios brasileiros. In: III *Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014 (apresentação oral).

SCHWARTZ, Y. Reflexão em torno de um exemplo de trabalho operário. Trad. Jussara Brito. In: SCHWARTZ, Y.; DURRIVE, L. (Orgs.). *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, p.37-46.

\_\_\_\_\_. Conceituando o trabalho: o visível e o invisível. Trad. Cristine Vargas Pereira e Roseli Figaro. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, 9 (1), p.19-45, 2011a.

\_\_\_\_\_. Manifesto por um ergoengajamento. Trad. Denise Alvarez e Maristela França. In: BENDASSOLLI, P.; SOBOLL, L. (Orgs.). *Clínicas do trabalho: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade*. São Paulo: Atlas, 2011b, p.132-166.

SOUZA-E-SILVA, M. C. P. Atividades languageiras e atividades de trabalho. *Alfa: Revista de Linguística*, São José do Rio Preto, 49(2), p.7-18, 2005.

TURINO, T. Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, Champaign, 34(2), pp.221-255, 1999.

\_\_\_\_\_. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

*Recebido em 19/08/2014*

*Aprovado em 12/05/2015*