

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

ROBERTA CARVALHO PEREIRA CAMPOS

“EU QUERO É QUE SE EXPLODA A PERIFERIA  
TODA”:  
análise da crítica à ideologia neoliberal expressa na  
canção “Classe média”, de Max Gonzaga

SÃO CARLOS - SP  
2021

Roberta Carvalho Pereira Campos

“Eu quero é que se exploda a periferia toda”:  
análise da crítica à ideologia neoliberal expressa na canção  
“Classe média”, de Max Gonzaga

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de monografia apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Adelcio Camilo Machado

São Carlos-SP  
2021

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Gislane e Roberto por toda a dedicação em garantir meu processo educativo e por me ensinar o valor do estudo.

À minha família (pai, mãe, irmãos, tios, tias, avós, primos e primas) que me acolheu em diversos momentos difíceis e que me proporcionou bons encontros, muitas risadas e aprendizados.

Ao meu companheiro, Tiago, por todo apoio incondicional durante esta trajetória em São Carlos.

Ao meu orientador, Adelcio Machado, pelo incentivo, pelas provocações, pela dedicação, pela generosidade, por me guiar em caminhos tão novos e por contribuir na minha formação enquanto educadora e pesquisadora.

À minha professora, Thais Nunes, também pelo incentivo, dedicação e apoio ao longo desta graduação, em particular no desenvolvimento de minha expressão vocal. Agradeço também pelas contribuições neste trabalho.

Ao professor Gabriel Feltran por ter aceitado a compor a banca examinadora deste trabalho e por contribuir com as reflexões.

Às moradoras e ao morador do apartamento 19 pelo acolhimento e pela amizade.

A todos os amigos e amigas que em algum momento fizeram parte da minha vida e que continuam a trilhar um caminho em busca de um mundo novo.

Ao povo brasileiro que construiu as escolas e as universidades públicas, em que por vezes não pôde entrar, mas criou condições para que eu pudesse estudar.

## RESUMO

Este trabalho teve como objeto de pesquisa a canção “Classe média”. A partir do reconhecimento de seus elementos musicais e poéticos, pretendeu-se verificar como a ideologia neoliberal é retratada na canção. A proposta teve como base o conceito de canção crítica de Santuza Naves (2010), bem como outros autores que reconheceram a presença de elementos críticos no cancionário popular. Para compreender o conteúdo da letra da canção, tomou-se como principal referência o livro de Jessé Souza (2018) que trata sobre o contexto e o processo de formação sócio-histórico da classe média brasileira. A análise musical foi realizada a partir da transcrição de sua linha melódica e harmonia, que foram examinadas a partir da perspectiva da semiótica da canção tal qual proposta por Tatit (2002), mas considerando também aspectos do comportamento vocal conforme discutido por Machado (2012, 2013). O estudo dessa canção revelou a presença da ironia na descrição deste sujeito de classe média, o contraste entre seu ideal de distinção e sua condição econômica não tão favorável, sua crítica ao Estado e seu alinhamento a discursos produzidos pela mídia. A pesquisa evidenciou ainda como os elementos musicais ora reforçavam a leveza dessa letra irônica, ora traziam à tona uma certa tensão, favorecendo uma reflexão sobre os temas discutidos.

**Palavras-chave:** Canção crítica. Classe média. Canção popular e sociedade.

## ABSTRACT

The object of this research is the song “Classe Média”. Through the recognition of its musical and poetic elements, we intended to verify how the neoliberal ideology is portrayed in the song. The proposal was based on the concept of critical song by Santuza Naves (2010), as well as other authors who recognized the presence of critical elements in popular songs. To understand the content of the song's lyrics, the main reference was the book by Jessé Souza (2018), which deals with the context and process of socio-historical formation of the Brazilian middle class. The musical analysis was carried out from the transcription of its melodic line and harmony, which were examined through the perspective of song semiotics as proposed by Tatit (2002), but also considering aspects of vocal behavior as discussed by Machado (2012, 2013). The study of this song revealed the presence of irony in the description of this middle-class subject, the contrast between his ideal of distinction and his less favorable economic condition, his criticism of the State and his alignment with discourses produced by the media. The research also showed how the musical elements sometimes reinforced the lightness of this ironic lyrics, but in other moments brought up a certain tension that favored a reflection on the discussed themes.

**Keywords:** Critical song. Middle class. Popular song and society.

## SUMÁRIO

1 Introdução.....	7
2 Política e cultura no Brasil nas décadas de 1990 e 2000 .....	15
3 “Classe média” .....	25
4 Considerações finais .....	50
Referências bibliográficas.....	54

## 1 Introdução

No livro *A canção popular no Brasil*, a antropóloga e socióloga Santuza Cambraia Naves (2010) dedica um capítulo ao conceito de “canção crítica”. Segundo a autora, a canção popular foi ganhando destaque no Brasil ao longo do século XX e, em determinado momento, adquiriu um caráter crítico. Naves reconhece que essa crítica pode se manifestar em dois planos: o textual e o contextual. Do ponto de vista textual, a autora afirma que “o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição (...), fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche” (NAVES, 2010, p. 23). Já no plano contextual, “a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida” (NAVES, 2010, p. 23).

Após a apresentação dos conceitos, o livro de Naves percorre diversos períodos da história da canção popular brasileira, mostrando de que maneira a crítica textual e a contextual se faziam presentes. Embora reconheça certos antecedentes desse caráter crítico desde o início da canção popular brasileira, a autora entende que a canção crítica, enquanto modalidade, se intensificou “no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60” do século XX (NAVES, 2010, p. 19).

Especificamente em relação à década de 1960, Naves identifica um predomínio da crítica contextual no repertório da MPB<sup>1</sup>. Nesse período, o Brasil passava por grande efervescência política e cultural, com grande presença da canção popular. A pesquisadora entende que, com as experiências do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), atuantes no início da década de 1960, a canção passava a atender a apelos externos, políticos e sociais, propondo uma arte engajada que dialogava com postulados nacionalistas. Propunha-se o diálogo entre a estética e a política, conciliando a via experimental com as questões políticas e culturais do momento, como a igualdade social, a liberdade política e o sentimento de brasilidade.

O engajamento político dos cancionistas parece ter gerado aquilo que o sociólogo Alberto R. Cavalcanti (2007), ao estudar a música popular de 1958 a 1968,

---

<sup>1</sup> A temática da crítica e do engajamento na MPB dos anos 1960 também foi discutida por autores como Zan (1997), Contier (1998), Napolitano (2001) e Almeida (2005).

chamou de intelectuais públicos. Nas palavras do autor, cancionistas como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, que atuaram e se consagraram neste período,

têm papel definido na sociedade: produzir e interpretar canções, com as competências socialmente reconhecidas para esse papel. Mas, em vez de se conterem nos limites tradicionalmente prescritos para essa competência, deles transbordam. Em vez de apenas abordarem as venturas e desditas do amor, apenas despertarem o sorriso ou a melancolia, de apenas comentarem os costumes, criticam os costumes, a sociedade, a política e até usam algumas de suas composições como instrumento de reflexão crítica ou de exortação à luta política (CAVALCANTI, 2007, p. 7).

De volta ao livro de Naves, a autora segue, cronologicamente, trazendo outros exemplos de canções e destacando seus aspectos críticos. Assim, ao discutir sobre a Tropicália, a autora reconhece um predomínio da crítica textual, uma vez que as inovações se deram, sobretudo, nos elementos estéticos – inclusive visuais – da canção (NAVES, 2010, p. 95-107). Ao tratar do rock, a autora mostra que um inicial distanciamento de temas engajados ou militantes acabou dando lugar a produções que debatiam sobre temas políticos e sociais brasileiros dos anos 1980 (NAVES, 2010, p. 107-126). Por fim, a autora discorre ainda sobre como as temáticas de representatividade da negritude e das periferias se expressaram em canções ligadas à soul music, ao rap e ao funk (NAVES, 2010, p. 126-140).

Portanto, este trabalho de Naves aponta para o fato de que, a partir dos anos 1950, consolidou-se uma modalidade de canção popular – que foi chamada pela autora de canção crítica – que vem se remodelando aos diferentes contextos da sociedade brasileira, de seus compositores e intérpretes. Ao fazer isso, a autora abre uma perspectiva de análise para o repertório da canção popular pela qual se busca compreender seus aspectos críticos.

Dentre os muitos exemplos de canções que poderiam ser analisadas nessa perspectiva, encontra-se “Classe média”, composta por Max Gonzaga e lançada em 2005. O compositor nasceu na cidade de São José dos Campos, interior de São Paulo, e sua aproximação com a música teria se dado dentro de casa, durante sua adolescência, estimulado pelo pai que tocava acordeon e frequentemente organizava rodas musicais (NA MINHA, 2016). Profissionalmente, lançou-se como compositor a partir do projeto Clube Caiubi de Compositores<sup>2</sup>, onde popularizou sua composição

---

<sup>2</sup> Fundado por alguns compositores à margem da indústria fonográfica, dentre eles Max Gonzaga, no ano de 2002 na Rua Caiubi, no bairro Perdizes, da cidade de São Paulo (BARBOSA, 2017).

“Classe média”, que em seguida se tornou semifinalista e uma das favoritas pelo público durante o Festival da Cultura - A nova música do Brasil<sup>3</sup>. Após o festival, lançou a canção no seu primeiro CD, intitulado *Marginal*. Max Gonzaga afirma que, a partir daí, “Classe média” tornou-se referência em edições de livros didáticos e foi (re)interpretada por outros artistas (NA MINHA, 2016). Além disso, foi usada como referência em um periódico internacional da área financeira (PEARSON, 2015) para discutir a classe média brasileira, e foi analisada pelo musicólogo inglês Frederick Moehn (2007), junto com outras obras, em um artigo sobre música, cidadania e violência no Brasil pós-ditadura. No YouTube, a canção passou a casa dos milhões de visualizações em 2016, número que, ainda que esteja longe daqueles de artistas do *mainstream* musical<sup>4</sup>, é expressivo de sua penetração junto aos ouvintes. Em entrevista a Adolar Marin, apresentador do programa Na Minha Casa, Max Gonzaga considera que a repercussão de “Classe média” se deve ao poder de autocrítica e auto-reflexão que a mesma pode proporcionar sobre o comportamento pequeno-burguês das pessoas no cotidiano, inclusive porque seu principal público é a própria classe média (NA MINHA, 2016).

Segundo Guimarães (2013), a música também foi utilizada em alguns blogs, ligados a movimentos de esquerda, para criticar o movimento “Cansei”, que foi puxado pela classe média e parte da elite no ano de 2007, e capitaneado pelo Comitê de Jovens Executivos da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e pelo atual governador de São Paulo, João Dória, o qual reivindicava “Fora Lula”. Ao comentar sobre esse aspecto, Max Gonzaga afirma:

Qualquer movimento que venha fazer com que os cidadãos brasileiros tenham uma vida melhor, para mim é muito válido. O que eu acho é que um movimento não pode abranger somente uma faixa da sociedade, somente um setor da sociedade, então se vamos falar do movimento "Cansei" para a classe média, vamos falar também do movimento "Cansei" para o pobre. É uma tendência natural a gente se preocupar mais com aquilo que está ao nosso redor. E o movimento "Cansei", como está partindo da classe média e de parte da elite, acaba tendo como foco o próprio umbigo, isso é inevitável (CLASSE, 2007).

---

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre este festival, ver a matéria de Weber (2015).

<sup>4</sup> Apenas a título de comparação, em consulta ao YouTube na data de 19 de agosto de 2021, um dos vídeos indicados já na primeira página era uma versão da canção “Se não for amor”, gravada no DVD ao vivo de João Gomes e Vitor Fernandes, artistas ligados ao segmento do forró e do chamado “piseiro” (disponível em: <https://youtu.be/-6J3HfX4sbg>). Postado em 9 de julho de 2021, o vídeo já contava com mais de 64,6 milhões de visualizações na data da consulta (um mês e dez dias depois de ser lançado no YouTube).

Tais declarações do compositor mostram seu posicionamento militante, preocupado com a desigualdade presente na sociedade brasileira, e sugerem que tais ideias se expressam também em suas canções. Após algumas pesquisas e audições, notou-se que a letra de “Classe média” retratava, de maneira irônica, o perfil de um sujeito de classe média, destacando seu conformismo com o pouco poder aquisitivo em relação às classes dominantes, seu descontentamento em relação ao Estado, seu sentimento de superioridade em relação às classes mais baixas, seus posicionamentos em relação à maioria penal e à pena de morte.

Tais aspectos contidos na letra de “Classe média” podem ser compreendidos enquanto expressões de ideologias neoliberais que se implementaram em nosso país a partir, sobretudo, da década de 1990. Entretanto, sabe-se que essas políticas já receberam diversas análises de estudiosos das Ciências Humanas, dentre os quais podem ser citados os trabalhos de Souza (2018), Lamounier e Figueiredo (2002), Sallum Jr. (1999, 2003), Pochmann (2012, 2014), Saes (1984), Boito Jr. (2006 e 2007), Cavalcante (2015, 2018) e Harvey (2008).

Com isso em mente, entende-se aqui que a importância da canção “Classe média” não se localiza exclusivamente em sua letra, até porque os estudos ora mencionados fazem uma análise com maior profundidade. Ao contrário, a relevância de “Classe média” estaria em sua possibilidade de, em pouco mais de três minutos, conseguir impactar, sensibilizar, afetar ou provocar o ouvinte em relação ao assunto discutido. Ou seja, mais do que a crítica presente em sua letra, cabe compreender os elementos comunicacionais e persuasivos presentes nessa canção, e tais elementos são, em grande medida, sonoros e musicais. É nesse sentido que se justifica a presente pesquisa<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Apenas para reafirmar a justificativa da pesquisa, caberia mencionar, ainda que brevemente, algumas reflexões trazidas por Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Nas seções finais deste ensaio, o autor desenvolve uma discussão em torno da ideia de que “as massas procuram na obra de arte distração” (1987, p. 192, grifo no original). Para Benjamin, ainda que esse modo de percepção apareça, inicialmente, como algo desacreditado, seria necessário examiná-lo com mais atenção. Isso porque o autor considera que, nessa recepção distraída, a massa “faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seus fluxos”, possibilitando, assim, a criação de hábitos (1987, p. 193). Em outras palavras, Benjamin aponta para o potencial das novas modalidades artísticas surgidas na era da reprodutibilidade técnica em mobilizar as massas, não através de uma atitude de recolhimento – semelhante àquela pela qual se aprecia um quadro –, mas pela distração, processo pelo qual a obra envolve os indivíduos em seus ritmos, provocando uma recepção tátil ligada à geração de hábitos. É nesse sentido que se entende, aqui, o potencial de “Classe média” enquanto canção, ou seja, como uma modalidade artística que pode envolver e mobilizar o ouvinte no contexto da distração ou do entretenimento.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho foi verificar de que maneira a ideologia neoliberal é retratada na canção “Classe média”, de Max Gonzaga. Como objetivos específicos, buscou-se: identificar os elementos de crítica presentes na canção; compreender o contexto sócio-histórico em que a canção foi composta; e identificar quais sentidos são produzidos a partir da articulação entre seus elementos musicais e poéticos.

A pesquisa se caracteriza como uma análise documental (cf. GIL, 2002, p. 45-47, 87-91), de modo que o principal documento examinado foi a própria canção “Classe média”, composta e interpretada por Max Gonzaga. A canção foi lançada no primeiro disco do cancionista, de 2005, o qual se encontra disponível para download no site do artista<sup>6</sup>.

Para o estudo dessa gravação, procedeu-se de maneira indutiva, ou seja, retirando do próprio material aquilo que aparece com mais insistência ou recorrência. Tal perspectiva acompanhou as orientações de Menga Lüdke e Marli André, autoras da área da Educação que, ao discutir sobre análise documental, afirmam:

Depois de organizar os dados, num processo de inúmeras leituras e releituras, o pesquisador pode voltar a examiná-los para tentar detectar temas e temáticas mais frequentes. Esse processo, essencialmente indutivo, vai culminar na construção de categorias ou tipologias (LÜDKE; ANDRÉ, 2013, p. 50).

Diante dos objetivos aqui definidos, a análise da letra de “Classe média” se colocava como algo relevante. Para realizar esta análise, um conceito central da pesquisa, como já comentado anteriormente, foi o de canção crítica, tal qual discutido por Naves (2010), especialmente o da crítica contextual, que é a que parece mais nítida em “Classe média”. Desse modo, buscou-se perceber a canção analisada como uma modalidade artística capaz de comentar aspectos culturais e políticos do país.

Além disso, para verificar de que maneira os processos de ascensão social da classe média e de identificação com a ideologia dominante se exprimem em “Classe média”, as discussões sobre a letra se ampararam principalmente nos estudos do sociólogo e pesquisador Jessé Souza. Em seu livro *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade* (SOUZA, 2018), o autor apresenta uma compreensão sobre a constituição da classe média brasileira a partir da sua reconstrução histórica e social. Nessa reconstrução, Souza contempla alguns

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.maxgonzaga.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2020.

aspectos, tais como: os ideais individualistas e “meritocráticos” que permeiam o imaginário da classe média; a distinção entre a situação econômica da classe média – que não difere tanto da classe trabalhadora – e seu alinhamento ideológico com as classes dominantes; e o acúmulo de capital cultural, que diferencia a classe média das classes populares. Alguns desses aspectos se relacionam com o que se percebeu através das análises da canção de Max Gonzaga; daí a importância de que o trabalho de Souza ampare as discussões sobre a letra da canção estudada.

Porém, como o objeto analisado consiste em uma canção, entende-se que sua análise não poderia ser resumida a seu texto. Nesse sentido, a presente pesquisa entendeu que era necessário examinar também os elementos musicais da canção de Max Gonzaga. Do ponto de vista teórico, tal posicionamento se respalda nas reflexões de Antonio Candido, sociólogo e crítico literário, que, ao discutir sobre a análise literária, aponta para a necessidade de se compreender a inter-relação mais profunda entre obra e sociedade, ou seja, buscando perceber “como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2006, p. 9). Assim, para Candido, a análise estética é fundamental para compreender melhor a relação entre a obra e o contexto: “(...) só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13). Logo, torna-se necessário compreendê-la a partir de fatores externos (sociedade, história, realidade, contexto) e fatores internos (estrutura, obra, texto), considerando os fatores externos como inerentes à obra, e não como causa ou significado. Nessa perspectiva, os fatores sociais são “agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador. (...) cada coisa vive e atua sobre a outra” (CANDIDO, 2006, p. 15). O material compõe a sociedade que, por sua vez, está inserida nele. Os fatores externos, ao mesmo passo que conduzem o valor estético, compõem a obra. Neste tipo de análise:

(...) levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2006, p. 16-17).

Transpondo-se as reflexões de Candido, feitas na área da Literatura, para o campo da Canção Popular, vislumbra-se a necessidade de perceber de que maneira um determinado contexto histórico se transforma em forma estética, ou seja, em letra, mas também em melodia, harmonia, arranjo, entonações, maneiras de tocar etc. No caso específico de “Classe média”, coloca-se a questão de identificar as maneiras pelas quais esse contexto de ascensão econômica de setores médios da população e de seu alinhamento à ideologia dos setores dominantes se expressa não só no texto, mas na música.

Assim, para realizar a análise musical, foi realizada a transcrição em partitura de sua linha melódica, e a transcrição de sua harmonia, apresentada na forma de cifras. Esse processo de transcrição já envolveu a realização de diversas audições para que fosse possível captar, do modo mais preciso possível, as inflexões de altura e de duração realizadas pelo intérprete, bem como os acordes do acompanhamento. Além disso, as audições também foram dirigidas para se captar aspectos da instrumentação, do arranjo e das performances vocal e instrumental.

As audições e transcrições ainda tiveram como referência os parâmetros de expressão musical definidos pelo musicólogo Philip Tagg (2003, p. 19-20). A partir de suas pesquisas anteriores, o autor definiu uma lista de parâmetros que considerou úteis para se realizar uma descrição minuciosa dos objetos analisados. Na organização destes parâmetros, Tagg os divide em aspectos temporais (que incluem a duração da peça e de suas seções, pulso, métrica e andamento), aspectos melódicos (registro, tessitura, contorno), aspectos de orquestração (instrumentos, partes, timbres), aspectos de tonalidade e textura (centro tonal, tipo de tonalidade, ritmo harmônico, textura composicional), aspectos de dinâmica (níveis de intensidade sonora, acentuação), aspectos acústicos (grau de reverberação, distância entre a fonte sonora e o ouvinte) e aspectos eletromusicais e mecânicos (filtros, compressão, mixagem). Ao longo da pesquisa, buscou-se verificar de que maneira estes parâmetros se apresentavam em “Classe média”.

Neste contexto, a metodologia do músico e linguista Luiz Tatit (2002) foi central para a pesquisa. Este autor afirma que a canção expressa uma gestualidade oral que coloca a maneira de dizer como mais importante do que o que é dito. Para Tatit, a maneira de dizer se dá principalmente através da melodia que, articulada às unidades linguísticas, criam tensões entre continuidades e segmentações capazes de cativar o ouvinte sobre o que é dito, aproximando fala e canto. “O cancionista

decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação” (TATIT, 2002, p. 11). Sendo assim, a canção é enxergada como “produto de uma dicção” (TATIT, 2002, p. 12). Desse modo, o referencial teórico de Tatit foi utilizado para se analisar as relações entre letra e melodia na canção “Classe média”.

A pesquisa se amparou também na tese de Regina Machado (2012), cantora e professora de canto, cujas análises colocam em evidência as maneiras pelas quais as performances vocais constroem sentidos na canção. Uma síntese do referencial analítico empregado em sua tese pode ser conferida em um texto apresentado em congresso científico (MACHADO, 2013), no qual a autora destaca um conjunto de parâmetros da voz, separados entre níveis que chamou de Físico, Técnico e Interpretativo. O nível físico diz respeito aos elementos que compõem a natureza da voz, como extensão, tessitura, registros vocais e timbre. O nível técnico se caracteriza principalmente pela emissão da voz, ou seja, pela projeção da voz nos ressoadores. O nível interpretativo abrange aspectos da articulação rítmica (de que maneira a voz articula as sílabas, as palavras, as frases no tempo do discurso musical), da manipulação do timbre (como o uso da técnica vocal pode produzir alteração do timbre natural) e do gesto interpretativo (escolhas do intérprete que materializam sua intenção interpretativa, e conseqüentemente, a qualidade emotiva da voz) (cf. MACHADO, 2013, p. 49-54).

Analisando esses níveis, é possível perceber o comportamento vocal do intérprete que, por sua vez, reflete uma qualidade emotiva da voz. A partir do regime de integração entre letra e melodia, desenvolvido por Tatit (2002) na teoria da Semiótica da Canção, Regina Machado chegou a seis qualidades emotivas da voz, sendo elas: Passionalização, Tematização, Figurativização, Passional Figurativizada, Passional Tematizada, Tematizada Passional e Tematizada Figurativizada. Assim, buscou-se reconhecer de que maneira tais qualidades emotivas se fazem presentes no canto de Max Gonzaga em “Classe média”.

## 2 Política e cultura no Brasil nas décadas de 1990 e 2000

No intuito de situar historicamente a canção “Classe média”, considera-se necessário investigar o contexto em que esta foi produzida. Como já informado anteriormente, Max Gonzaga compôs a canção em 2004 e a lançou em seu primeiro álbum, *O Marginal*, em 2005. Alguns anos antes, mais especificamente em 2002, o Brasil teve, pela primeira vez em sua história, a eleição de um presidente ligado a um partido vinculado à classe trabalhadora, que implementou políticas públicas e programas sociais que promoveram a distribuição de renda, levando a uma diminuição, ainda que ínfima, da desigualdade social da sociedade brasileira<sup>7</sup>. No entanto, não parece pertinente considerar que os elementos críticos presentes em “Classe média” se relacionam predominantemente ao governo recém-eleito, pois, naquele momento, o Brasil trazia marcas de pelo menos 15 anos de políticas neoliberais, além de uma história marcada pelo colonialismo, pela defesa de oligarquias ou de setores economicamente poderosos e por séculos de escravidão. Nesse sentido, caso se deseje conhecer a configuração da sociedade brasileira que foi tanto vivenciada por Max Gonzaga quanto retratada – ironicamente – por ele em “Classe média”, parece ser necessário retomar um pouco do que aconteceu em termos políticos e econômicos com o Brasil a partir de fins dos anos 1980.

Para se ter essa compreensão sobre o cenário brasileiro, convém observar, ainda que rapidamente, alguns aspectos do contexto político internacional. O final da década de 1980 e o início da década de 1990 foram palco de diversos fatores que promoveram a ideologia dominante de interesse do capital. O fim da União Soviética e a queda do muro de Berlim<sup>8</sup> simbolizaram, em termos globais e a despeito de algumas investidas muito particulares, o esgotamento das experiências socialistas, levando à supremacia do pensamento capitalista e à hegemonia burguesa sobre os ideais socialistas (CONSULTA POPULAR, 2005). Neste contexto, os Estados Unidos emergiram como maior potência imperialista mundial. Esse conjunto de fatores parecia colocar o capitalismo como única alternativa econômica possível,

---

<sup>7</sup> Dentre os programas implementados por este governo, encontram-se Fome Zero (2003), Luz para Todos (2003), Bolsa Família (2004). Para uma análise crítica sobre a política deste governo, ver Singer (2012).

<sup>8</sup> O muro de Berlim era considerado símbolo da Guerra Fria, conflito político e ideológico que dividiu nações em blocos capitalistas e socialistas.

demandando assim políticas de Estado que lhe dessem amparo; conforme se verá, essa configuração também impactou os rumos políticos de nosso país.

Ao final dos anos 1980, no Brasil, iniciava-se um período de descenso das lutas populares, tendo em vista que o início da década havia sido marcado pela redemocratização, pela conquista da Constituinte de 1988 e por grandes movimentos como as Diretas Já e as greves no ABC Paulista. Nesse contexto, o país ia se adaptando “a um novo arranjo da divisão internacional do trabalho” (SOUZA, 2018, p. 138-139) que consistia, basicamente, na associação entre exportação de produtos manufaturados e oferecimento de mão de obra barata para as multinacionais.

Este cenário se refletiu nas eleições no Brasil, em que o projeto associado à classe trabalhadora, liderado por Lula, foi derrotado em três oportunidades: primeiramente, por Fernando Collor em 1989 – que governou de 1990 a 1992, sendo deposto do cargo após um processo de *impeachment* – e, posteriormente, em 1994 e 1998 por Fernando Henrique Cardoso. Este adotou em sua agenda uma série de políticas que reduziram as funções sociais do Estado (Estado mínimo) e submeteram a economia nacional ao capital financeiro internacional.

Dentre essas políticas tem-se, como exemplo, as privatizações por meio da entrega de empresas estatais “a preço de banana para os donos do mercado” (SOUZA, 2018, p. 122). Em 1997, a empresa estatal Vale do Rio Doce foi vendida para o Bradesco e para investidores estrangeiros por R\$3,3 bilhões, sendo que só o valor de suas reservas minerais era calculado em torno de R\$100 bilhões (CARRANO, 2017). De acordo com Druck, Dutra e Silva (2019, p. 291), durante o governo FHC um conjunto de reformas na legislação trabalhista foi desenhado e alinhado ao processo de privatização e ao pensamento neoliberal. Diante de muitos tensionamentos acerca da flexibilização trabalhista, a terceirização foi uma disputa central. Segundo Pochmann (2014, p. 220), esta se deu de forma mais contida até 1994, mas, depois disso, “(...) o uso do trabalho terceirizado ganhou inegável impulso, (...) concomitante com o crescente aparecimento de novas empresas de terceirização de mão de obra”.

Outra política implementada neste período foi o Plano Real que, segundo Souza (2018, p. 123), foi “concebido antes de tudo pelo mercado financeiro (...)”. Neste processo, houve uma diminuição na inflação, o que proporcionou efetivo apoio popular ao plano (SOUZA, 2018, p. 123), e um câmbio mais favorável às importações, propiciando o apoio da classe média, que teve maior acesso aos artigos de luxo importados (SOUZA, 2018, p. 128). Ainda segundo o autor, algumas outras medidas

do Plano Real, como o aumento expressivo da taxa SELIC (Sistema Especial de Liquidação e de Custódia) e o pagamento da dívida pública foram meios de saquear o orçamento público em benefício do setor financeiro, que promoveram a transferência dos recursos da sociedade para os bancos e rentistas (2018, p. 151-152). Sob domínio do capital financeiro internacional, o conjunto dessas políticas consolidou o que podemos chamar de políticas neoliberais, tal qual definido por Harvey (2008):

O neoliberalismo é em primeiro lugar uma teoria das práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a essas práticas (HARVEY, 2008, p. 12).

Sendo assim, para o neoliberalismo, as intervenções do Estado no mercado deveriam ser mínimas, seja nas políticas de regulação, seja nas políticas de bem estar social. Assim, o papel do Estado se resumiria a assegurar “a qualidade e a integridade do dinheiro” (HARVEY, 2012, p. 12). Nesse sentido, se o mercado se apropriava de riquezas naturais como terra e água, ou ainda sobre necessidades básicas de qualquer população como saúde, transporte e moradia, o Estado não deveria intervir. Este processo acabou legitimando a privatização de diversos setores antes considerados como função social do Estado e intensificou ainda mais a exploração e o domínio do capital financeiro internacional dos países centrais sobre os recursos naturais de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento:

Esse controle do capital internacional se aprofundou e se ampliou por meio dos bancos internacionais, das empresas transnacionais, dos acordos internacionais, dos organismos controlados pelo capital internacional, como Banco Mundial, FMI, Organização Mundial do Comércio, e das Bolsas de Valores e de Mercadorias instaladas nos países centrais. Ao conteúdo dessa nova aliança chamou-se “neoliberalismo” (CONSULTA POPULAR, 2011, p. 34).

Ao mesmo tempo em que o neoliberalismo emergia como política-econômica, este também se expressava no contexto da indústria cultural. O cenário cultural brasileiro neste período era atravessado pelo processo de globalização e bastante influenciado pela hegemonia cultural estadunidense. Para Fenerick (2008, p.120), a globalização emergiu enquanto conceito a partir do final dos anos de 1980, constituindo-se, portanto, como uma elaboração relativamente recente. Ainda segundo esse autor, não é possível mensurar com exatidão este processo, mas

podem ser apontados aspectos que a caracterizam neste período. Amparado no sociólogo estadunidense Fredric Jameson, Fenerick pontua 5 níveis atrelados à globalização: “o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e o social, exatamente nessa ordem” (2001, p. 17 apud FENERICK, 2008, p. 120)<sup>9</sup>:

(...) no nível puramente tecnológico são marcantes o assombroso desenvolvimento dos novos meios de comunicação e a revolução da micro-informática; no nível político, a questão predominante é a do Estado-Nação – (ele ainda existiria, teria ainda um papel importante a desempenhar?); no nível cultural, o aspecto central se coloca na eminente possibilidade de standardização da cultura mundial, com culturas locais e tradicionais sendo varridas do planeta por uma cultura hegemônica (leia-se, norte-americana); no nível econômico, observa-se a predominância do capital financeiro sobre o capital produtivo; e, no nível social, ocorre a mundialização da “sociedade do consumo”, desenvolvida inicialmente nos Estados Unidos e em outros países do chamado Primeiro Mundo, mas agora se alastrando sistematicamente pelo mundo todo (FENERICK, 2008, p. 121).

É consenso entre alguns teóricos, de acordo com Fenerick (2008, p. 121), que o processo de globalização enfraqueceu as lutas operárias e sindicatos, assim como revolucionou os meios de comunicação. O domínio desses meios por parte dos grandes capitalistas contribuiu ainda mais para o descenso das lutas populares.

Nesse contexto de políticas neoliberais e de globalização, pode-se observar o fortalecimento das transnacionais. Tais empresas podiam escolher em qual país se assentar, pagando os mais baixos salários, dividindo ainda mais a produção e dominando culturalmente, politicamente e economicamente distintos territórios:

(...) o poder dos empreendedores transnacionais consiste em quatro fatores, todos eles típicos da fase de altíssimo desenvolvimento tecnológico: o primeiro é a possibilidade de exportar vagas de trabalho para onde os custos são menores; o segundo é a possibilidade, graças aos modernos meios de comunicação e informação, de decompor a confecção de produtos e serviços em partes distribuídas por todo o mundo, de acordo com o critério dos custos mais baixos; o terceiro fator é o poder jogar Estados nacionais uns contra os outros, sempre com o intuito de aumentar sua própria lucratividade; o quarto fator é, finalmente, a possibilidade de distinguir – e decidir soberanamente sobre eles – locais de investimento, de produção, de tributação e de residência. (DUARTE, 2003, p. 149 apud FENERICK, 2008, p. 121)<sup>10</sup>.

A presença e o fortalecimento das transnacionais ocorreu também no contexto da indústria fonográfica. O mercado fonográfico era dominado pelas grandes

<sup>9</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: notas sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

<sup>10</sup> DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2003.

gravadoras (também conhecidas como *majors*): “a Universal Music, a Polygram, a BGM Ariola, a Sony Music, o grupo EMI, a WEA (Warner)” (FENERICK, 2008, p. 125). Acompanhando o movimento da globalização, nota-se uma concentração ainda maior de empresas da indústria fonográfica, formando “grandes conglomerados na indústria do entretenimento, com fusões de empresas realizadas a partir de investimentos bilionários” (FENERICK, 2008, p. 126), como é o caso da compra da Polygram pela Universal Music. Os efeitos da globalização neste setor resultaram em investimentos na tecnologia de ponta, demissões de inúmeros funcionários e aumento do lucro através do barateamento da mão de obra e do custo da produção em geral. Vê-se como a globalização é intensificada pelas políticas neoliberais e pelo desenvolvimento dos meios técnicos de comunicação.

Esse fenômeno se expressou também no Brasil, sendo favorecido pela crise econômica advinda da alta do preço do petróleo que atingiu o país na década de 1980. Tal contexto de crise se estendeu ainda durante o governo Collor, que contou ainda com uma instabilidade política, que “jogou a indústria fonográfica na mais grave crise que o setor já havia presenciado no país” (FENERICK, 2008, p. 127). Este cenário que enfraqueceu principalmente as empresas nacionais do setor fonográfico<sup>11</sup>. Nesse contexto, diversas empresas foram compradas, sobretudo por transnacionais, estabelecendo uma concentração ainda maior neste setor. De acordo com Dias,

a única nacional a resistir bravamente foi a Continental, sustentada, já nessa época, pelo segmento sertanejo. Em 1988, as sete maiores empresas do setor fonográfico atuantes no mercado brasileiro eram: a CBS, a RCA-Ariola, a Polygram, a WEA, a EMI-Odeon e a Som Livre (...) (DIAS, 2008, p. 79).

Essas eram as empresas que possuíam toda uma “infraestrutura capaz de desenvolver todo o processo de produção” (DIAS, 2008, p. 78) e a maior parte delas era transnacional. A fim de recuperar o faturamento, minimizado pelo período de crise, essas empresas passaram a investir na exploração do mercado externo. Vicente (2002) afirma que essa investida acontecia da seguinte maneira:

De um lado, pela exploração do repertório doméstico destes países através das vendas de artistas como Julio Iglesias, Roberto Carlos, etc, de grande

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que, na década de 1970, o Brasil havia ocupado a posição de quinto maior mercado fonográfico no mundo, algo que foi propiciado pelas políticas de modernização conservadora implementadas durante a ditadura, que forneceu “toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (DIAS, 2008, p. 55).

repercussão local mas inexpressivos dentro do mercado norte-americano. Do outro, através de artistas e álbuns que não mais visavam especificamente o mercado norte-americano (como usualmente acontecia), mas que obtinham enorme alcance internacional. Nomes como Michael Jackson, Madonna e Whitney Houston, por exemplo, atingiram esse objetivo realizando grandes turnês mundiais e produzindo álbuns de vendagem internacional maciça (VICENTE, 2002, p. 25-26).

As trilhas sonoras de novelas também são apontadas como centrais para a circulação da música internacional (principalmente cantada em inglês), que esteve bastante presente neste período, mesmo que de forma inconstante. “No geral, as coletâneas de diferentes gêneros, trilhas de filmes e, principalmente, as trilhas de novelas, tiveram também uma importante participação na composição do repertório internacional consumido no país” (VICENTE, 2002, p. 230).

O intenso processo de globalização deste período contribuiu para o aumento do consumo da música internacional, principalmente pop e pop-rock. Para Vicente (2002, p. 26), isso se deu tanto pela divulgação massiva desses artistas internacionais (impulsionado sobretudo através da interação entre imagem e som, como os videoclipes), quanto pela inserção das novas tecnologias de comunicação no país (televisão, videocassete, CD, gravadores).

Além do mais, em meados dos anos de 1980, o rock passou por um *boom* mundial, intensificando ainda mais sua circulação. Nesse contexto, o Brasil se inseriu nas turnês internacionais do rock, o que também impulsionou o rock nacional e criou “uma rede complementar de mercadorias que, além de discos, incluía roupas, revistas, acessórios etc.” (DIAS, 2008, p. 90). Tais fatores levaram a um aumento nas vendas no mercado, estimulado pela adesão cada vez maior entre a juventude branca e de classe média.

Outro elemento que costuma ser associado à recuperação da indústria fonográfica durante a década de 1990 é a introdução do CD no mercado nacional, que foi central para a elevação das vendas deste setor. Aliás, “a estratégia era convencer os consumidores de que o CD era superior em qualidade em relação aos discos de vinil e às fitas cassetes, e que era imperativo que eles trocassem coleções inteiras de discos por CDs” (FRIEDLANDER, 2002, p. 373 apud FENERICK, 2008, p. 127)<sup>12</sup>, o que proporcionou lucros ainda maiores para as empresas, que em algumas vezes

---

<sup>12</sup> FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

(como os casos de relançamentos e coletâneas) não tinham nem que arcar com os custos de produção. Como aponta Dias, também citada por FENERICK (2008, p. 128):

(...) o advento do CD “é um fenômeno inteiramente característico da indústria cultural. Tornou símbolo de distinção, ancorado por suas reais e efetivas qualidades, seu consumo é sinônimo de modernidade. O formato tornou-se mais importante que o conteúdo” (DIAS, 2000, p. 129 apud FENERICK, 2008, p. 128)<sup>13</sup>.

Soma-se a isso o fato de que, em meados dos anos de 1990, com a diminuição da taxa de inflação possibilitada pelo Plano Real, a taxa de câmbio se tornou favorável à importação de mercadorias. Com isso, depois de constantes quedas, o Brasil assumiu o 7º lugar no mercado mundial das vendas de CDs. Outros fatores parecem ter contribuído para essa recuperação:

além dos relançamentos em CD de obras já lançadas em vinil, os responsáveis por esse boom são as trilhas de novelas, discos de grupos de pagode (Só pra Contrariar, Raça Negra e outros); trabalhos como os “Clássicos Sertanejos”, de Chitãozinho e Xororó; “Entre Amigos”, de Ângela Maria ou ainda “Amigos”, coletânea de duplas sertanejas. Só a trilha da novela “O Rei do gado” (Rede Globo, 1995-1996) vendeu, em sessenta dias de mercado, cerca de 1,58 milhão de cópias, apresentando cantores consagrados do cenário brasileiro, por suas grandes vendagens: Daniela Mercury, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Djavan, Roberta Miranda etc. Dados do final de 1996 mostram que tal disco chegou à marca de 2,5 milhões de cópias vendidas. A única estréia no mercado de sucessos, em termos de vendagem, foi o grupo É o Tcham (...), à época com 1,8 milhão de discos vendidos (DIAS, 2000, p. 170 apud FENERICK, 2008, p. 130-131)<sup>14</sup>.

Ainda que possa parecer paradoxal, tais artistas e grupos podem ser compreendidos enquanto fenômenos correlatos ao processo de globalização. Segundo Beck (1999, p. 27-34, apud FENERICK, 2008, p. 122)<sup>15</sup>, se a globalização, por um lado, parece engolir os Estados-Nações e suas culturas tradicionais, por outro lado, também pode gerar uma cultura de resistência, expressa nas culturas locais ou regionais, que podem se associar a culturas globais<sup>16</sup>. Sendo assim, a globalização parece conter em si uma natureza contraditória entre permanências e rupturas, saberes locais e globais, o hegemônico e o contra hegemônico.

<sup>13</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

<sup>14</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

<sup>15</sup> BECK, Ulrich. *O que é globalização?: equívocos do globalismo/resposta à globalização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

<sup>16</sup> É possível que essa cultura de resistência esteja na base de fenômenos como o da “produção independente”, que será melhor discutido posteriormente.

Isso pode ser observado também na esfera musical: se a década de 1980 havia sido marcada pelo apogeu do rock no Brasil, na década seguinte este segmento perdeu parte da sua popularidade para o que Fenerick (2008, p. 132) chamou de “versões globalizadas” de gêneros regionais, tais como o samba, os ritmos afro-baianos e a música caipira.

O sertanejo acabou por suprir parte do segmento da chamada “música romântica”<sup>17</sup>, bem como incorporou elementos do pop. O mesmo se deu com o axé music que, derivado de manifestações musicais do carnaval baiano e ajustado aos padrões de uma indústria fonográfica mundializada, tornou-se grande sucesso nos programas televisivos. O pagode seguiu a mesma roupagem: “Localizado entre esses dois gêneros – o axé e o sertanejo –, e alimentado por traços de ambos (recorrência melódica dançante e alongamentos vocálicos passionais), firmou-se o ‘pagode’” (FENERICK, 2008, p. 133). Com o mercado brasileiro já consolidado e aquecido, a indústria projeta essa cena musical no mercado internacional. Com isso, busca em suas produções uma estética cada vez mais universalizada:

Ou seja, falar a língua do mercado globalizado vem se caracterizando em explorar as diferenças locais para que elas não apareçam como sendo muito diferentes do todo. Trata-se apenas de “vestir o diferente com uma roupa conhecida”. E a linguagem da música pop (arranjos, dicções, posturas de palco etc.) vem se prestando muito bem a esse serviço, seja no sertanejo, no axé, no pagode ou em qualquer outro gênero *made in Brazil* (FENERICK, 2008, p. 134).

Sendo assim, Dias (2000, p. 120), também citada por Fenerick (2008, p. 134-135), indica que a indústria fonográfica no Brasil, durante a década de 1990, compreendeu o jogo de mercado, produzindo cada vez mais músicas de consumo:

em tempos de mundialização, nunca se consumiu tantos produtos de música brasileira. Mas esse alto consumo, com propriedade, não expressa o dinamismo e a intensificação de práticas culturais, nem tampouco aponta para a ocorrência de um movimento cultural que dota o cenário de efervescência e criatividades musicais, ou ainda, para a flexibilização das condições de competição no mercado. Ao reiterar e repetir, insistentemente, as fórmulas consagradas, o ritmo que embala os movimentos da sociedade global parece definir uma trilha sonora para esse final de século em que os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção (DIAS, 2000, p. 120 apud FENERICK, 2008, p. 134-135)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Vicente (2002) entende “música romântica” como aquela vinculada à produção de músicos que inicialmente eram ligados à Jovem Guarda ou ainda àqueles músicos chamados de “bregas” ou “cafonas”.

<sup>18</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

No entanto, ainda que a indústria determinasse a maior parte do que seria veiculado pelas mídias, alguns artistas ganharam bastante visibilidade fora dos padrões das grandes gravadoras, gerando o fenômeno que foi chamado de “música independente”. De acordo com Thiago Galleta (2014, p. 56), o termo “independente” se popularizou no Brasil a partir do final da década de 1970, mas houve pioneiros na produção e distribuição de discos de forma autônoma em relação às grandes gravadoras desde a década de 1920, como foi o caso de Cornélio Pires (GALLETA, 2014, p. 59). Ainda segundo o autor, o *primeiro* boom da cena musical independente foi com a Vanguarda Paulista no início da década de 1980, protagonizada por artistas como: “Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Cyda Moreira, grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, entre muitos outros. Esta cena musical tinha como centro de gravidade o Teatro Lira Paulistana (...)” (GALLETA, 2014, p. 62). Este momento foi um marco principalmente por se tratar de uma estratégia organizada coletivamente, diferente de outros momentos em que a produção e distribuição fonográfica independente se deu de forma isolada.

Com o desenvolvimento dos meios técnicos de produção musical, principalmente através das mídias digitais, a música independente se fortaleceu ainda mais, abrangendo uma diversidade de contextos de produção e circulação musical. Em um polo, havia músicos que possuíam algum capital financeiro e que conseguiram construir seus próprios *home studios* ou abrir pequenas gravadoras, tal qual havia acontecido com a Vanguarda Paulista. Em uma posição intermediária, situavam-se os músicos que, sem condições de adquirir equipamentos de gravação, vinculavam-se e produziam junto a estas pequenas gravadoras. Por fim, em outro polo, surgiam as produções ligadas a segmentos menos favorecidos de nossa sociedade, as quais circulavam “em torno das culturas musicais [...] do punk e do hip hop” (GALLETA, 2014, p. 63). Estes segmentos, apoiados no surgimento de pequenas novas gravadoras, conseguiram se projetar paulatinamente no cenário nacional da música brasileira.

É neste contexto da música independente que se insere a canção “Classe Média” de Max Gonzaga: como já informado anteriormente, este cancionista se insere na cena musical a partir de um clube de compositores da cidade de São Paulo e grava seu primeiro disco em 2005 impulsionado por certa visibilidade que alcançou ao participar em um festival da TV Cultura. Além deste CD, Max Gonzaga lançou

*Fotografias* em 2012 e *Fisiologia* em 2017. Tratam-se, portanto, de apenas três álbuns em 12 anos, produção que se mostra distante de artistas ligados ao mercado fonográfico, que lançam em média um disco por ano. Destaca-se ainda o fato de que estes três discos podem ser ouvidos em *streaming* no próprio site do compositor e cantor, além de haver a opção de download gratuito, algo que também não costuma acontecer com artistas que mantêm contratos com grandes gravadoras.

Como se viu, o contexto de Max Gonzaga é marcado ainda pela intensificação do processo de globalização, pelo descenso das lutas populares, pela implementação de políticas neoliberais, pelo monopólio no setor da indústria fonográfica, mas também pelo desenvolvimento tecnológico, principalmente através da popularização dos meios digitais, que foi central na projeção da música independente. Na sequência, com a análise de “Classe média”, espera-se demonstrar de que modo este contexto se formaliza em elementos estéticos da própria canção.

### 3 “Classe média”

A canção “Classe média” se encontra no álbum *Marginal* de Max Gonzaga, lançado em seu primeiro disco no ano de 2005. O álbum apresenta 11 faixas com canções cuja temática predominante é a lírico-amorosa, presente, por exemplo, em “Dama da noite”, na qual que o eu-lírico se entende como um satélite em torno da amada e fala da inveja que sente do vestido, dos pingentes e colares que podem tocar sua pele. Outro exemplo semelhante é a canção “Bijuteria”, que trata das bijuterias presentes nas orelhas, dedos, e tornozelos, e também exalta o sorriso e a íris de sua dileta. A canção “Veludos e colares” também se aproxima dessa temática, quando o eu-lírico diz se sentir seduzido pelos veludos e colares que sua amada traz consigo, ou quando sente que seu olhar cala sua solidão.

Outras canções do disco trazem uma perspectiva mais próxima à crônica, como é o caso de “Toda essa gente”, em que o enunciador retrata um cenário urbano com uma grande concentração de pessoas que realizam atividades bastante diferenciadas entre si:

Tem gente acordando bem cedo  
 Tem gente falando no rádio  
 Tem gente no noticiário  
 Tem gente nos apartamentos  
 Tem gente pensando na vida  
 Olhando o relógio pro tempo passar  
 Tem gente andando apressada  
 Pois tem compromisso e não pode esperar

Ao final deste retrato de uma cidade agitada e multifacetada, o enunciador quer entender porquê ele não tem ninguém. Além disso, outras canções se revestem de uma temática crítica, como é o caso de “Marginal”, canção que dá título ao disco, em que o interlocutor fala que se sente triste diante de certos elementos presentes na cidade em que vive, como o esgoto e asfalto, e reflete sobre as dificuldades da vida: “Marginal / Sentido e triste / Tomado de assalto / Envolto ao esgoto / Em moldura de asfalto / Marginal / Tenho aprendido / Quanto dura a nossa vida é / Poucos por um”. Mas é em “Classe média” que o teor crítico se ressalta e ganha destaque pela ironia presente na letra da canção.

A versão aqui estudada da canção tem a duração de 3min35s, andamento por volta de 67-68 bmp e está na tonalidade de Si menor. Sua instrumentação é constituída por violão, violão de aço, voz, baixo elétrico, bateria e percussão. A canção

é composta por sete estrofes (partes A, A', D e D'), dois refrões (partes B, C e C') e uma introdução cujo material musical se repete como *coda* ao final.

Tabela 1: Estrutura formal da canção “Classe média”

<b>Introdução</b> (00s - 20s) 12 compassos		
<b>Estrofes</b>	<b>A</b> 20s - 34s 8 compassos	Sou classe média Papagaio de todo telejornal Eu acredito Na imparcialidade da revista semanal
	<b>A</b> 34s - 48s 8 compassos	Sou classe média Compro roupa e gasolina no cartão Odeio coletivos E vou de carro que comprei à prestação
	<b>A'</b> 48s - 1min01s 8 compassos	Só pago impostos Estou sempre no limite do meu cheque especial Eu viajo pouco, No máximo um pacote CVC tri-anual
<b>Refrão</b>	<b>B</b> 1min02s - 1min22s 12 compassos	Mas eu “tô” nem aí Se o traficante é quem manda na favela Eu não “tô” nem aqui Se morre gente ou tem enchente em Itaquera Eu quero é que se exploda a periferia toda
	<b>C</b> 1min23s - 1min36s 8 compassos	Mas fico indignado com o Estado quando sou incomodado Pelo pedinte esfomeado que me estende a mão
<b>Estrofes</b>	<b>D</b> 1min36s - 1min49s 8 compassos	O pára-brisa ensaboado É camelo, biju com bala E as peripécias do artista malabarista do farol
	<b>D'</b> 1min50s - 2min04s 8 compassos	Mas se o assalto é em Moema O assassinato é no Jardins A filha do executivo é estuprada até o fim
	<b>D</b> 2min04s - 2min18s 8 compassos	Aí a mídia manifesta A sua opinião regressa De implantar pena de morte ou reduzir a idade penal
	<b>D</b> 2min18s - 2min31s 8 compassos	E eu, que sou bem informado, Concordo e faço passeata Enquanto aumento a audiência e a tiragem do jornal
<b>Refrão</b>	<b>B</b> 2min32s - 2min52s 12 compassos	Porque eu não “tô” nem aí Se o traficante é quem manda na favela Eu não “tô” nem aqui Se morre gente ou tem enchente em Itaquera Eu quero é que se exploda a periferia toda

	C' 2min53s - 2min10s 10 compassos	Toda tragédia só me importa quando bate em minha porta Porque é mais fácil condenar quem já cumpre pena de vida
Coda 3min11s - 3min35s 8 compassos		

Fonte: elaboração da autora

De modo geral, na letra da canção, encontramos um enunciador que se assume enquanto representante da classe média e faz uma descrição de si próprio. Nota-se que Max Gonzaga realiza uma descrição caricatural, com diversos momentos de ironia, conforme se discutirá ao longo da análise. Isso faz com que o caráter crítico da canção se estabeleça predominantemente pela via do *humor*.

Como se nota na Tabela 1, o fonograma se inicia com uma introdução instrumental. Nela, ouvem-se inicialmente o violão e a bateria, que executam o mesmo padrão rítmico, constituído por duas colcheias pontuadas e uma colcheia<sup>19</sup> (Exemplo 1). Essa rítmica é utilizada não só na introdução, mas também na Parte A da canção, e pode ser entendida, a partir da perspectiva de Sandroni (2001, p. 22), como um ciclo de oito pulsações dividido em agrupamentos de 3+3+2, que foi chamada pelos musicólogos cubanos de *tresillo*. Este “(...) aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil.” (SANDRONI, 2001, p. 22). Sendo assim, a presença da rítmica do *tresillo* em “Classe média”, somada a outros elementos que serão apontados mais à frente, contribuiu para agregar certa “latinidade” à música.

Exemplo 1: Introdução da canção

Fonte: elaboração da autora

<sup>19</sup> O violão executa essa rítmica para apresentar os acordes de tônica - Bm7(9) e dominante - F#7(b13), enquanto que, na bateria, essa rítmica é escutada, sobretudo, com a sonoridade do aro da caixa.

Ainda em relação ao violão, cumpre destacar que ele realiza um vaivém entre os acordes da função de Tônica e de Dominante da tonalidade. Já de início, observa-se que estes acordes são montados com extensões – no caso, sétima menor e nona maior no acorde de Tônica, e décima terceira menor no acorde de Dominante. A presença de acordes com extensões é algo que acontece na canção como um todo e tal escolha harmônica parece ter implicações na construção de alguns sentidos de “Classe média”, conforme se destacará mais à frente.

Em seguida, somam-se ao arranjo o baixo elétrico, fazendo um arpejo que reitera a rítmica do violão, e uma percussão semelhante ao bongô, que marcam as semicolcheias do compasso com diferentes acentuações. A sonoridade dos bongôs, junto com a rítmica do *tresillo* presente no acompanhamento, pode reforçar a remissão desta canção ao repertório latinoamericano. Ainda neste trecho, entram a voz masculina, com vocalizes, e um violão de aço que realizam a melodia desta introdução, a qual possui um caráter um tanto angular, comportando alguns saltos e mudanças de direção (Exemplo 1). O canto é colocado mais ao fundo da mixagem, possivelmente acrescido de algum efeito de *reverb*, que diminui a definição dos ataques das notas e lhe confere um caráter mais espacializado, que talvez possa ser percebido como algo “aéreo”; mais à frente, espera-se retomar esta característica para compreendê-la no contexto mais geral da canção. Aos 19s ocorre uma convenção rítmica (que se repete aos 34s – começo da segunda parte A – e aos 48s – começo da parte A’) e inicia-se a primeira estrofe da canção acompanhada pelos instrumentos citados.

A letra desta primeira parte A se resume basicamente a uma crítica à imprensa. Inicialmente, o enunciador se apresenta como um representante da classe média e, então, reafirma sua crença numa suposta imparcialidade dos meios de comunicação de massa – nomeadamente, o telejornal e a revista. Entretanto, isso é feito de modo irônico, já que o enunciador afirma que ele próprio é um “papagaio” das notícias veiculadas pela imprensa. Ora, ainda que pessoas dos setores médios da sociedade sejam partidárias da ideia de que a imprensa é “neutra” ou “desinteressada”, dificilmente algum de seus membros admitiria que reproduz informações veiculadas pelas mídias de forma acrítica e quase mecânica, como o imaginário em torno do papagaio costuma sugerir. É precisamente nesse sentido que Max Gonzaga introduz o elemento irônico, uma vez que, ao fazer com que esse

enunciador se reconheça como “papagaio”, o cancionista debocha dele – e, por extensão, debocha dos representantes da classe média como um todo.

Observa-se que a figurativização é o modo de compatibilização predominante nesta canção. Para Tatit (2002, p. 20), a figurativização ocorre quando a melodia cantada se aproxima da melodia falada, reforçando a naturalidade no dizer da canção, criando uma ilusão de realidade no discurso, tornando-se assim, uma verdade enunciativa do sujeito no tempo presente. Sendo assim, em “Classe média”, o enunciador, através da melodia, quer nos convencer sobre sua identidade, sua história, sua realidade e seu ideal de classe. Apenas para dar um exemplo, a figurativização pode ser observada logo no início da parte A (Exemplo 2), quando as notas mais agudas coincidem com as sílabas tônicas (“Sou classe média”), ou seja a melodia adere aos acentos do texto, reproduzindo a “inflexão entoativa da linguagem verbal” (TATIT, 2002, p. 20). Além disso, o final da frase traz um movimento melódico descendente, o que é compatível com a finalização do conteúdo da fala e, mais do que isso, com seu conteúdo asseverativo, pelo qual o enunciador reafirma sua condição de classe. De qualquer modo, como já se destacou, tais correspondências entre inflexões da fala, acentos rítmicos e notas mais agudas não se resumem a este trecho, mas podem ser observadas em grande parte da canção.

Exemplo 2: Coincidência das notas mais agudas com as sílabas tônicas e finalização da frase em direção ao grave

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff is numbered 12 at the beginning and 8 at the end. Above the staff, the chords F#7(13-) and Bm7(9) are indicated. The melody consists of several notes, with the first two notes of the phrase 'Sou clas-se' circled in red, and the last two notes of 'mé-dia' circled in red. A blue box highlights the final two notes of the phrase. The text 'Sou clas-se' and 'mé-dia' is written below the staff, with the syllables 'clas' and 'mé' under the circled notes.

Fonte: elaboração da autora

Seguindo adiante, os versos “Papagaio de todo telejornal” e “Na imparcialidade da revista semanal” da parte A apresentam longas sequências de semicolcheias e ataques consonantais que reiteram o caráter mais rítmico da melodia. A amplitude dos intervalos é reduzida, fazendo com que a melodia se situe em um campo mais restrito da tessitura. Com isso, sua progressão se dá de forma mais

horizontal, inibindo uma possível evolução melódica. Estes aspectos parecem reforçar certa identidade do enunciador, ou seja, não parece haver uma busca ou uma incompletude do sujeito, mas que este se encontra em conjunção consigo mesmo. Esses elementos caracterizam a tematização, que consiste em outro dos modos de compatibilização entre melodia e letra definido por Tatit (2002, p. 10-11 e 22-23).

A melodia dessa frase também apresenta, sobretudo nos finais de frase, diferentes formas de lidar com a dissonância (Exemplo 3). No compasso 13, tem-se um caso de apojatura, uma vez que, no primeiro tempo do compasso, não se atinge direto uma nota constitutiva do acorde; ao contrário, após um intervalo de terça menor ascendente ataca-se a nota Dó#, nona maior do acorde de Bm7(9), que resolve por grau conjunto descendente para atingir sua fundamental<sup>20</sup>. Procedimento semelhante reaparece no compasso 17, cujo primeiro tempo traz a nota Sol, nona menor do acorde de F#7, a qual, na sequência, resolve por grau conjunto na fundamental. Outro procedimento melódico, de diferente caráter, mas que convém mencionar, acontece na passagem do compasso 18 para o 19, quando, após um salto ascendente de quarta justa, atingindo a nota Ré, este movimento é compensado por grau conjunto descendente, chegando à nota Dó#; ocorre, porém, que esta é a nona maior do acorde de Bm7(9). Com isso, não há aqui resolução de dissonância, mas, ao contrário, a própria dissonância é aceita como nota “de chegada”. Tais procedimentos consistem em diferentes formas de dar *expressividade* à linha melódica desta canção<sup>21</sup>. Este aspecto, por sua vez, pode ser compreendido como uma forma de representar melodicamente a “elegância” ou a “finesse” que as classes superiores buscam ostentar e que a classe média, mesmo sem dispor dos mesmos recursos materiais, tenta reproduzir.

---

<sup>20</sup> Este mesmo trecho poderia ser interpretado de outra maneira, pensando-se que as notas Lá# e Dó# consistem em bordadura dupla para a nota Si. De qualquer modo, seja com uma ou com outra interpretação, tratam-se de formas de lidar com as dissonâncias.

<sup>21</sup> Esta afirmação se ampara nas reflexões de Freitas (2010, p. 466) sobre o significado do emprego das dissonâncias. Ao discutir sobre a relação destas com a consonância, o autor afirma que “(...) os *desvios* dessas normas são recursos retórico expressivos altamente eficientes: anacruse, elisão, *síncope*, *hemiólia*, terminações femininas, semicadências, escapadas, *cambiatas*, apojaturas, antecipações, etc. (...)”. E ainda: “O valor da consonância, estatisticamente majoritário, se afirma no convívio controlado com a dissonância e não da aniquilação desse valor oposto complementar que pode até ser quantitativamente minoritário, mas que, expressivamente, artisticamente, é essencial.”

## Exemplo 3: 1ª Parte A da canção

12 Gm6

8 Bm7(9)

Sou clas-se mé-dia pa-pa - ga - io de to-do te - le jor-na-al

16 F#7

8 F#7(b13)

eu a-cre - di - to na im-par-cia - li - da - de da re - vis - ta se - ma - nal

Bm7(9)

Fonte: elaboração da autora

Cabe lembrar também, como já sublinhado anteriormente, que as “dissonâncias”, ou melhor, as extensões também se fazem presentes na montagem dos acordes do violão. Como se sabe, no âmbito da canção popular brasileira, costuma-se reconhecer que foi sobretudo a partir da bossa nova que o emprego de extensões de acordes se tornou mais usual no cancionário popular. É sabido também que o repertório da bossa nova costuma estar associado à “sofisticação” das classes médias cariocas da década de 1950<sup>22</sup>. Nesse sentido, o emprego destes acordes com extensões parece reforçar o efeito de “elegância” que se obtém também com as dissonâncias melódicas

Além disso, nos compassos 13 e 14 (ver destaques no Exemplo 3), há uma repetição melódica na frase “papagaio de todo tele”, referindo-se à repetição de palavras reproduzidas por algumas espécies de papagaios; com isso, a melodia parece ilustrar a repetição que um papagaio faria. A nota mais aguda dessa frase coincide com a tônica da palavra papagaio e com o tempo mais forte do compasso, o que remete novamente à figurativização.

Na frase seguinte, a classe média afirma acreditar na imparcialidade da revista semanal, crença essa que parece ser reforçada melodicamente pela alternância das notas Fá# e Lá#: a reiteração dessas notas parece representar esse enunciador repetindo esse postulado, como se quisesse convencer a si próprio – ou ao interlocutor a quem seu discurso é dirigido – dessa suposta neutralidade. Tal “imparcialidade” é discutida de maneira crítica por Jessé Souza (2018). Em uma

<sup>22</sup> Para uma análise mais musicológica sobre a bossa nova, publicada originalmente no ano de 1960, ver Brito (1968). Sobre as relações entre a bossa nova e a classe média carioca, ver o capítulo “No tempo da delicadeza” da tese de Zan (1997, p. 95-128).

rápida passagem, o autor aponta tanto as instituições de ensino quanto a mídia – a quem atribui o rótulo de manipuladora – como espaços em que se opera “todo o processo de sedução e manipulação da classe média” pelas classes dominantes (SOUZA, 2018, p. 134)<sup>23</sup>. Nesse sentido, a crença na neutralidade da imprensa pode ser compreendida como um forte indício da eficácia deste processo manipulador.

Adiante, inicia-se a segunda Parte A (Exemplo 4), que apresenta a mesma progressão harmônica, o mesmo padrão rítmico de acompanhamento e praticamente a mesma melodia da primeira. No entanto, sua letra se relaciona a um segundo tema, bastante recorrente na canção: uma descrição da situação econômica da classe média. Aqui, o enunciador elenca alguns bens que possui e, desta listagem, pode-se compreender que seu poder de compra de itens relativamente básicos é condicionado ao cartão de crédito (“compro roupa e gasolina no cartão”) e que a aquisição de um veículo só foi viabilizada através de pagamento parcelado (“e vou de carro que comprei à prestação”).

Exemplo 4: 2ª Parte A da canção

20 F#7(b13) Bm7(9) Em

Sou clas-se mé-dia com-pro rou-pa\_e ga-so-li-na no car-tã-ão

24 F#7 F#7(b13) Bm7(9)

o-dei-o co-le-ti-vos e vou de car-ro que com-prei à pres-ta-çã-ão

Fonte: elaboração da autora

<sup>23</sup> Tais considerações de Souza são realizadas no momento em que discute a análise desenvolvida pelo cientista político André Singer em seu livro *O lulismo em crise*. Segundo Souza, Singer teria considerado que o moralismo era algo próprio da classe média. Porém, Jessé Souza entende que essa interpretação esconde os mecanismos de dominação política pelos quais a elite de proprietários manipula a classe média. Entende-se, portanto, que, para Souza, esse moralismo não seria inerente à classe média, mas era algo que compunha o ideário das classes dominantes e que, através dos sistemas de ensino e dos meios de comunicação, passava a ser incorporado ao ideário dos indivíduos da classe média. Isso revelaria, portanto, o caráter manipulador da imprensa.

Esta descrição do poder econômico da classe média se aproxima do que Souza chama de massa da classe média<sup>24</sup>. Para o autor (SOUZA, 2018, p. 127), esta categoria desempenha:

(...) funções administrativas e técnicas intermediárias dos setores industriais, comerciais e de serviços que se opõem ao trabalho manual das classes populares. (...) também se forma como resultado da expansão de atividades do Estado nas áreas da previdência, saúde, educação e infraestrutura (SOUZA, 2018, p. 131).

Sendo assim, esta classe média usufrui de certo capital cultural que lhe permite desempenhar trabalhos mais valorizados do que o trabalho braçal executado pelas classes mais populares, mas não lhe garante o mesmo padrão de consumo da alta classe média.

Em seguida, o enunciador declara ter aversão pelo transporte público (“odeio coletivos”). Ora, essa classe média possivelmente odeia coletivos por ser um meio de transporte que carrega membros de uma classe da qual ela não sente pertencimento e quer distanciamento. Afinal, sua posição lhe permite adquirir um automóvel individual pelo qual pode se transportar. A possibilidade do consumo de determinadas mercadorias, juntamente a maneiras específicas de se comportar, criam a sensação de superioridade e pertencimento a um outro modo de vida (SOUZA, 2018, p. 64). Dessa maneira, torna-se um meio de distinção social, tanto através de recursos “materiais, como roupa e vinho, quanto imateriais, como prestígio, charme, admiração ou respeito” (SOUZA, 2018, p. 66). Essa distinção pode ocasionar alguns preconceitos com quem não faz parte dessa realidade. Isso poderia explicar o ódio pelo transporte coletivo do enunciador, que se sente numa posição distinta das

---

<sup>24</sup> Ao analisar a classe média, Souza (2018) faz a distinção entre duas importantes categorias, a alta classe média e a massa da classe média. A primeira se alinha ao discurso pró-mercado e anti-industrial, é contra a política protecionista nacional e as taxas de câmbio vil. “A elite e a alta classe média veem-se como integrantes de outro mundo, desvinculado das circunstâncias concretas que os rodeiam” (SOUZA, 2018, p. 129), buscando imitar o estilo estrangeiro da pequena burguesia. “Enquanto aos proprietários interessa reproduzir e aumentar sua riqueza, à alta classe média interessa manter sua posição privilegiada na gerência, supervisão (...)” (SOUZA, 2018, p. 130). Já a massa da classe média enxerga a industrialização e a ampliação do mercado interno através de políticas estatais como forma de ascender socialmente: “(...) anseia pelo mesmo nível de consumo da alta classe média. (...) vislumbra na ação do Estado interventor o meio para a expansão do bem estar e difusão do consumo de qualidade” (SOUZA, 2018, p. 131-132). No entanto, nessa mesma fração de classe, existem setores que se sentem ameaçados com qualquer política que aproxime as classes populares de sua condição socioeconômica: “(...) tendem a desenvolver uma posição antipopular como reflexo de seu medo da proletarianização” (SOUZA, 2018, p. 132) e de sua conseqüente desclassificação social.

classes populares por acessar determinadas mercadorias (roupa, gasolina, carro), ainda que sejam pagas no cartão de crédito ou à prestação.

Nesta parte, as notas mais agudas coincidem com o tempo forte da frase e com a tônica das palavras “roupa”, “gasolina”, “coletivos” e “carro” (Exemplo 4), o que novamente aproxima a canção da figurativização, conferindo credibilidade ao texto cantado. Ao mesmo tempo, a tematização se faz presente através da involução melódica e de seu caráter mais rítmico. Mais uma vez, a frase é finalizada com apojeturas e dissonâncias, o que reitera a “pose” de suposta elegância da classe média. Esses elementos confirmam que a classe média deveras se acha diferenciada por ter um carro e não andar de ônibus. Tem-se, portanto, a impressão de que, mesmo admitindo sua precariedade econômica, este personagem ainda quer manter sua elegância ou distinção.

Na sequência, inicia-se a parte A' (Exemplo 5), também semelhante na harmonia, melodia e instrumentação da parte A, porém sem a frase introdutória “Sou classe média”, presente nas partes anteriores. Além disso, dos 49s em diante, o violão faz arpejos de forma mais recorrente. No final desta parte, há um aumento da intensidade sonora até a entrada do refrão. Nesta estrofe o enunciador faz uma breve menção ao Estado quando reclama “só pago impostos”, e logo em seguida reclama por estar sempre no limite do seu cheque especial e por fazer poucas viagens, restritas a “no máximo um pacote CVC tri-anual”. Neste trecho é possível ainda ratificar o pouco poder aquisitivo desse sujeito, visto que, agências ou operadoras de turismo, como a CVC, tornam “as viagens acessíveis a todas as classes sociais, em razão dos preços reduzidos” (OLIVEIRA, 2002, p. 30 apud ARAÚJO, 2011, p. 38), além de facilitar a forma de pagamento, oferecendo “parcelamento de viagens em 10 vezes sem juros e a desenvolver produtos turísticos que cabem no bolso do consumidor” (ARAÚJO, 2011, p. 123). De qualquer modo, embora a canção já tenha dado indícios de que o poder de compra desse indivíduo não é tão elevado, neste trecho o enunciador parece colocar o imposto de renda cobrado pelo Estado como responsável pela redução de sua capacidade de compra, por sua situação de inadimplência e por seus poucos recursos para o lazer.

## Exemplo 5: Parte A' da canção

28 F#7(b13) Bm7(9) Em

Só pa-go\_im - pos-tos es-tou sem-pre no li - mi-te do meu che-que\_es-pe - ci-a-al

32 F#7 F#7(b13) Bm7(9)

eu vi-a-jo pou-co no má-xi-mo\_um pa - co-te C-V-C tri - a-nu-al

Fonte: elaboração da autora

Novamente, o trabalho de Jessé Souza contribui para a compreensão dessa oposição da classe média ao Estado. Segundo o autor e em conformidade com o que já se colocou anteriormente, “A década de 1990, no Brasil, é marcada pela consolidação do capitalismo financeiro” (SOUZA, 2018, p. 147). Com isso, ampliam-se as políticas neoliberais, que trazem em si uma ideologia individualista e meritocrática, como se todo ser humano fosse livre e responsável pelo seu próprio sucesso ou fracasso, desconsiderando que nem todos têm as mesmas oportunidades e condições sociais para realizar seus anseios ou melhorar sua condição de vida. Para as classes mais abastadas, não seria papel do Estado garantir comida, moradia, educação, saúde à população, pois essas garantias deveriam ser fruto de um esforço individual de quem trabalha e pode pagar por esses serviços. Por vezes, a classe média assume essa ideologia e, ao ser “forçada” a pagar impostos, vê-se como financiadora do Estado<sup>25</sup> que, para ela, deveria ter o papel de assegurar sua propriedade e manter seus privilégios. Sendo assim, qualquer ação social do Estado é considerada por membros da classe média como “assistencialista” ou “um gasto desnecessário”. Isso acaba por legitimar privilégios de classes que naturalizam a enorme desigualdade social em que se funda o país.

Junto a isso, soma-se a ideia endossada pelo que Jessé (2018, p. 118-119) chama de mito paulista, a da corrupção restrita ao Estado e o mercado como fruto de toda virtude. Se o Estado for capaz de garantir os interesses da classe média, a elite

<sup>25</sup> Ainda que a classe média se considere como o sustento econômico do Estado, cabe ponderar que, com as privatizações, o lucro das empresas passa a ser do capital financeiro e “(...) o Estado passa a contar apenas como orçamento, (...) que, em medida crescente, é financiado justamente pelos mais pobres, dada a não progressividade do sistema tributário” (SOUZA, 2018, p. 151-152). Portanto, a maior parte da população é quem garante o orçamento da união. O trabalhador vê parte do seu salário sendo descontado pelo imposto de renda, e quase não vê o retorno disso em políticas públicas.

irá mobilizar todos os seus recursos para criminalizá-lo como corrupto, responsável pela má qualidade dos serviços públicos e pela precarização do poder aquisitivo da classe média e das classes populares. Portanto, não é de se estranhar que a classe média, por vezes, compre o discurso das elites e eleja o Estado como alvo de suas reclamações.

Como visto nas duas partes A apresentadas, a melodia continua a progredir horizontalmente e com suas terminações em direção ao grave através de apojeturas e dissonâncias. Com isso, pode-se dizer que nas três primeiras estrofes ou partes da canção, a figurativização se faz presente por meio da coloquialidade da fala, mas também é atravessada pelos ataques consonantais e pela involução melódica que caracterizam a tematização.

Ainda sobre essas estrofes, pode-se analisar o comportamento vocal de Max Gonzaga. De acordo com Regina Machado (2012), o intérprete de uma canção pode fazer escolhas vocais que perpassam diferentes níveis da voz – sendo estes físicos, técnicos e interpretativos – que lhe permite expressar um caráter compatível com a canção. Neste caso, o compositor e também intérprete de “Classe média” canta a maior parte da canção usando um registro vocal modal, “no qual se opera grande parte das vozes falada e cantada” (MACHADO, 2012, p. 50). A tessitura explorada é pequena, indo do Fá#2 ao Ré3, apresentando, portanto, 9 semitons. Seu timbre parece possuir harmônicos mais graves. Sua emissão é mais tonificada e densa, reverberando na maior parte das frases na região frontal. No entanto, em alguns momentos, pode-se notar a voz reverberando numa região mais posterior, como observado nos seguintes trechos sublinhados: “Papagaio de todo telejornal / Eu acredito na imparcialidade da revista semanal”, “Odeio coletivos e vou de carro que comprei à prestação” e “Eu viajo pouco”. Na articulação rítmico-melódica predominam os recortes rítmicos através dos ataques consonantais e a reiteração melódica. Esses elementos caracterizam a qualidade emotiva da voz denominada por Machado (2012) como tematização. Quando soma-se aos valores da tematização a fala, tem-se a qualidade emotiva denominada Tematizada Figurativizada. Portanto, pode-se inferir que esta seria a qualidade emotiva da voz de Max Gonzaga presente nas três primeiras estrofes.

Aos 1min02s, já no refrão, parte B da canção (Exemplo 6), a bateria e o baixo elétrico fazem uma levada mais próxima do pop, que gera a sensação de que a canção dobrou de andamento e passou para um compasso quaternário. Soma-se

ainda ao arranjo uma meia lua, que subdivide esse tempo e contribui para aumentar a atividade rítmica desta seção. Na letra, o enunciador demonstra sua indiferença em relação ao poder do tráfico na favela, às enchentes e mortes numa região periférica. A melodia deste trecho se inicia com uma sequência de semicolcheias em alturas próximas àquelas que haviam encerrado a Parte A' – esta terminou na nota Dó# 3 e a parte B se inicia com as notas Si 2 e Ré# 3 –, mas logo executa um salto melódico ascendente que atinge a nota Fá# 3, fazendo com que sua continuidade se dê em uma região mais aguda.

#### Exemplo 6: Parte B da canção

The musical score consists of three staves, each starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The lyrics are written below the notes. Above the staves, chord symbols are provided: B, Em, F#7, F#7(b13), and Bm7(9). Red circles are drawn around specific notes in the melody: the first circle is around the note G4 in the first staff; the second is around the note A4 in the second staff; the third is around the note B4 in the third staff; and the fourth is around the note C#5 in the fourth staff.

36 B Em F#7 F#7(b13) Bm7(9)  
 Mas eu tô nem a - í se\_o tra-fi - can - te é quem man - da na fa - ve - e - la

40 B Em F#7 F#7(b13) Bm7(9)  
 eu não tô nem a - qui se mor - re gen - te ou tem en - chen - te em I - ta - que - ra

44 B Em F#7 F#7(b13) Bm7(9)  
 eu que - ro é que se ex - plo - da a pe - ri - fe - ri - a to - da

Fonte: elaboração da autora

A canção parece atingir seu clímax quando o enunciador exclama todo seu ódio e indiferença com relação à periferia na frase “eu quero é que se exploda a periferia toda”. Este desprezo pode ser explicado pelo histórico de ocupação desses territórios, articulado às marcas que a escravidão deixou em nosso país. Segundo Souza (2018, p.88), foram os ex-escravos e seus descendentes que constituíram as periferias da ralé brasileira, os novos escravos, sendo excluídos das oportunidades do trabalho livre. Negaram-lhes o acesso à terra e agora lhes dificultam o acesso ao conhecimento, um dos recursos mais importantes das classes dos não proprietários, assegurando assim, a continuidade das marcas da escravidão. Resta à classe dos marginalizados:

(...) o abandono, o esquecimento, o ódio, a humilhação e o desprezo cotidianos que se dirigiam ao escravo, tudo para ela vai ser mais difícil. Em vez de ajuda ou reparação do que lhe foi retirado com violência, ela é humilhada e vítima do mesmo sadismo e prazer na humilhação que animava os senhores brancos contra os negros no Brasil escravocrata (SOUZA, 2018, p. 71).

As classes mais desfavorecidas são invisibilizadas e excluídas frequentemente do capital cultural, além de excluídas em grande parte do capital material necessário para reprodução da própria sobrevivência. Em outra passagem, Souza (2018, p. 93) reitera que aquele excluído pelas formas de socialização do conhecimento útil (concentração, autocontrole, disciplina, pensamento abstrato e prospectivo), com base nos valores protestantes é considerado desumano, portanto, digno do trabalho desqualificado, podendo ser até mesmo assassinado sem que haja comoção pública: “A classe média brasileira não se comove com a morte ou mesmo massacre de milhares de pobres, os quais são vistos como ‘gente inferior’” (SOUZA, 2018, p. 64-65.)

Isso pode ser verificado nos trechos do refrão da canção “mas eu tô nem aí” e “eu não tô nem aqui”. Essas frases são cantadas alternando as notas Si e Ré, finalizando com um salto para uma nota mais aguda no tempo forte, o que reforça a indiferença do enunciador. A melodia do refrão ocorre num registro mais agudo, o que pode representar uma disjunção do enunciador com o enunciado, ou seja, uma sensação de afastamento da classe média da favela ou de Itaquera, bairro de São Paulo considerado precário. Essa disjunção, ao invés de revelar a busca pela alteridade, característica da passionalização, revela-nos uma não identidade com o outro. Isso é reforçado pelo padrão de acompanhamento rítmico que remete à produção do rock brasileiro dos anos 1980 que, como se sabe, foi praticado por jovens de classe média que, mesmo que tenham em algum momento adotado posturas de engajamento, mantinham-se com algum grau de distanciamento em relação aos problemas dos segmentos mais populares<sup>26</sup>. Além disso, a melodia repetitiva – salto de terça ou com movimento ascendente e descendente por graus conjuntos – que permeia toda a canção, demonstra que esse sujeito não se incomoda em fazer algo padronizado e repetitivo e que não requisita reflexão. Isso pode indicar também uma postura de um sujeito conservador, pouco aberto à mudanças e também acomodado.

---

<sup>26</sup> Para maiores discussões sobre o rock brasileiro dos anos 1980, ver Groppo (2013) e Magi (2013).

Nas frases seguintes, a figurativização é reforçada pela coincidência da nota mais aguda com a tônica das palavras “traficante”, “manda”, “gente” e “enchente”, que apresentam entre si rimas expressas de maneira melódica. Cabe ressaltar que, mesmo com aspectos figurativizados presentes neste trecho, o refrão é mais tematizado, com uma base musical mais alegre e festiva que se aproxima do pop, apesar de ser também o momento em que se fala de tragédias (“se o traficante é quem manda na favela / se morre gente ou tem enchente em Itaquera”). Assim, a articulação entre a letra e seus elementos musicais mostra que de fato a classe média não se importa mesmo com os problemas que cerceiam a vida das classes populares. O enunciador não se comove com a violência, as mortes e os desastres que acontecem nos territórios marginalizados. Além disso, na frase “eu quero é que se exploda a periferia toda”, a nota mais aguda é prolongada e coincide com o tempo forte e com a tônica da palavra “exploda”, revelando ainda mais seu desprezo pela periferia.

Como já dito, neste trecho também é possível notar a reiteração rítmica e melódica da voz do enunciador, o que lhe confere um caráter mais tematizado. Pode-se dizer ainda que se somam a esse caráter alguns elementos que poderiam remeter à passionalização, como o uso da voz em uma tessitura mais aguda (no plano global da canção) em relação às estrofes anteriores, sendo que a nota mais grave é Si<sub>2</sub> e a mais aguda é Fá#<sub>3</sub>. Além disso, ocorrem alguns saltos (Si<sub>2</sub> para Fá#<sub>3</sub> e Fá#<sub>2</sub> para Dó<sub>3</sub>) e prolongamentos na duração de notas nos compassos 39, 43, 45 e 47. No entanto, a voz empregada pelo intérprete desestabiliza esses elementos, enfatizando a presença da fala, que parece expressar um grito de desprezo pelas classes populares, seja pela disforia – “Eu não tô nem aí / Eu não tô nem aqui” – seja pela euforia – “Eu quero é que se exploda a periferia toda”. Portanto, pode-se dizer que a qualidade emotiva da voz do enunciador permanece tematizada figurativizada.

Chegando na parte C da canção (Exemplo 7), a intensidade do som diminui, a melodia retorna a uma região mais grave, a bateria deixa de ser tocada, o baixo retoma o *tresillo* e o violão passa a executar o desenho melódico do canto com tremolo, mantendo, em relação a ele, um intervalo de quarta justa ascendente; tal acompanhamento faz com que se volte à sensação do andamento inicial, mais lento, e em compasso binário. Além disso, o tratamento vocal deste trecho é mais suave, com uma sonoridade mais aveludada. Tais eventos sonoros parecem reforçar a vitimização da classe média. O enunciador se diz indignado com o Estado quando incomodado por um pedinte que passa fome. Para ele, a culpa de existirem esse tipo

de pessoas nas ruas é do Estado. No entanto, cumpre atentar para o fato de que essa classe média se incomoda pelo fato desse tipo de gente estar nas ruas por onde ela passa, e não por vê-las passando fome ou sem um teto para morar. Ela não quer ver a melhoria das condições de vida das classes mais populares através de políticas públicas. É como se ela preferisse que o Estado adotasse políticas higienistas para afastar essas pessoas de seu campo de visão.

Exemplo 7: Parte C da canção

The image shows a musical score for a song, divided into two staves. The first staff starts at measure 48 and contains the lyrics: "Mas fi-co\_in-di-g - na - do com-o\_es - ta - do quan - do sou in - co-mo-". The second staff starts at measure 52 and contains the lyrics: "da - do pe-lo pe - din - te\_es - fo-me-a do que me\_es-ten - de\_a mão". Above the notes, there are chord annotations: G9, F#7(b13), F#7, Bm7(9) on the first staff; and A9, G9, F#7, Bm7(9) on the second staff. Red circles highlight specific notes in both staves, and a blue dashed box highlights a group of notes in the second staff. A '3' above a note in the second staff indicates a triplet.

Fonte: elaboração da autora

As características da melodia e da rítmica deste trecho reiteram o conteúdo da letra da canção. As sílabas tônicas das palavras “indignado”, “Estado”, “incomodado” e “pedinte” estão em tempos fortes dos compassos e têm suas sílabas prolongadas por uma colcheia pontuada (com exceção da tônica da palavra “incomodado”, que é uma colcheia). Tal prolongamento melódico, somado à já mencionada diminuição da atividade rítmica do acompanhamento, à mudança de tessitura no plano global da canção e ao tratamento vocal, confere certo caráter passional para este trecho, levando a certa melancolia e acentuando a imagem de indignação e incômodo que este enunciador quer passar. Este também é o trecho em que a rítmica da melodia é menos estruturada – no sentido de não se reconhecerem motivos ou padrões rítmicos – e mais flexível, aproximando-se mais da fala, o que caracteriza a figurativização. A presença destas características figurativizadas e passionais parecem conferir a este trecho o caráter de um diálogo mais intimista, no qual este enunciador se coloca como “vítima” do Estado. Por fim, a melodia do trecho “que me estende” é ascendente, e parece se referir ao movimento da mão sendo estendida. Além disso, esse verso traz um aumento da tensão harmônica, pois traz um arpejo de tríade diminuta formada pelas notas Dó#, Mi e Sol, sendo que a última

se constitui como o b9 do acorde de F#7. Essa tensão harmônica parece reforçar a sensação de incômodo deste enunciador de classe média com a presença do pedinte.

Chegando na parte D da canção (Exemplo 8), o enunciador parece dar continuidade ao assunto tratado anteriormente. Depois de falar do seu incômodo com o pedinte esfomeado, continua descrevendo outras pessoas que lhe causam desconforto, a saber, os trabalhadores de rua.

Exemplo 8: Parte D da canção

56 B Em A A7 D7M  
 O pa - ra - bri - sa - en - sa - bo - a - do é ca - me - ló bi - ju com ba - la

60 G9 F#7(b13) F#7 F#7(b13) F#7 Bm7(9)  
 as pe - ri - pé - ci - as do ar - tis - ta ma - la - ba - ris - ta do fa - rol

Fonte: elaboração da autora

O início deste trecho da canção apresenta a tessitura mais aguda, semelhante à do refrão. A voz apresenta o timbre mais claro e a emissão é mais aberta, criando um contraste com relação ao trecho anterior. A rítmica do acompanhamento do violão e do baixo se aproxima do que Sandroni (2001) chamou de Paradigma do Estácio, em que a combinação de colcheias e semicolcheias forma um ciclo de 16 pulsações, e que é bastante recorrente no acompanhamento do samba. Entretanto, aqui em “Classe média”, este ciclo não aparece de forma completa, mas traz apenas sua primeira parte, agrupando uma colcheia e duas colcheias pontuadas (2 + 3 + 3). Na escrita convencional (Exemplo 9), seria relativo a duas colcheias, sendo a última ligada a uma semicolcheia, seguida de uma colcheia pontuada.

Exemplo 9: Rítmica no início da parte D

Fonte: elaboração da autora

Cumpramos ressaltar que, no universo do samba, usualmente tal marcação costuma a ser feita por alguns instrumentos, enquanto que outros realizam outros padrões. Apenas a título de ilustração, analisando os instrumentos de percussão no samba, é usual que, enquanto o tamborim realiza uma rítmica derivada do Paradigma do Estácio, instrumentos como o pandeiro ou o ganzá realizem apenas a chamada “condução”, ou seja, a subdivisão da pulsação em quatro semicolcheias, enquanto que o surdo realiza a marcação dos tempos. Porém, em “Classe média”, este padrão rítmico é realizado por todos os instrumentos do acompanhamento, aproximando-o de uma convenção rítmica e deixando-o bem *marcado*. Se o acompanhamento do samba tem uma certa leveza, que se obtém a partir do acúmulo destas camadas, este acompanhamento parece ser um pouco *truncado, rígido*.

Este acompanhamento reforça um caráter mais próximo da tematização, o que confere a sensação de maior movimento, que também parece expressar o movimento das ruas observado pelo sujeito de classe média. A cena descrita revela a influência do fazer, expresso em ações possivelmente executadas por trabalhadores em situação informal: aquele que limpa o pára-brisa do carro, camelô, vendedor de biju e balas. Entretanto, o caráter rígido deste acompanhamento parece lembrar que, na verdade, estas pessoas estão *incomodando* o enunciador da canção no que ele desejaria que fosse o seu livre trânsito pela cidade.

O trecho é finalizado (Exemplo 8, compassos 61-63) com acordes que apresentam algumas extensões como a nona e a décima terceira menor. A melodia também apresenta sustentação em extensões de acordes, como a colcheia pontuada na nota Ré, que é a décima terceira menor do acorde de F#7. Além disso, a bateria não é mais ouvida, o violão executa o desenho melódico do canto com tremolo (mantendo o intervalo de quarta em relação à voz, já realizado anteriormente) e o contrabaixo realiza arpejos dos acordes com a rítmica do *tresillo* – duas colcheias pontuadas e uma colcheia –, o que recupera aquele caráter um tanto “latinizado” da primeira estrofe. Estes elementos geram uma tensão que pode reforçar a sensação de incômodo da classe média com esses trabalhadores que percorrem seu caminho. Parece haver uma dupla sensação do enunciador: ao mesmo tempo em que ele não está nem aí para a situação de pessoas que vivem do trabalho informal nas ruas, ele se incomoda pelo fato delas estarem pedindo trocados por esses serviços.

A parte seguinte (Exemplo 9) apresenta a mesma progressão harmônica da parte D. No entanto, a melodia adquire um caráter angular, pois começa em uma

região mais grave, faz um movimento ascendente e descendente, e segue com um salto em direção à uma nota aguda de maior duração. Sendo assim, optou-se por compreendê-la como uma espécie de “variação” da parte D, aqui designada como D’. Este desenho melódico somado ao esvaziamento do acompanhamento caracteriza a passionalização. Neste momento, a classe média parece se sensibilizar diante das violências que ocorrem exclusivamente em bairros “nobres” da cidade de São Paulo: “Mas se o assalto é em Moema, o assassinato é no Jardins, a filha do executivo é estuprada até o fim”. Certamente, o estupro, ato inescrupuloso de violência sexual e física contra a mulher, é algo que deve ser condenado e combatido. Porém, cumpre atentar para o fato de que não é *qualquer* estupro que comove o enunciador, e sim o estupro que arremete estritamente a filha do executivo. Tomando-se este trecho em conexão com o que já se ouviu, pode-se entender que, caso este ato fosse realizado com uma mulher dos setores mais populares, ele não estaria “nem aí”.

#### Exemplo 9: Parte D’ da canção

64 B Em A A7 D7M  
 Mas se\_o as - sal - to\_é em Mo - e - ma o\_as - sas - si - na - to\_é no Jar - dins

68 G9 F#7(b13) F#7 F#7(b13) F#7 Bm7(9)  
 e\_a fi - lha do e - xe - cu - ti - vo\_é es - tu - pra - da\_a - té o fim\_ i im

Fonte: elaboração da autora

O trecho seguinte (Exemplo 10) apresenta características sonoras bem semelhantes à parte D em relação ao acompanhamento, à progressão harmônica e à melodia. O acompanhamento retoma a rítmica derivada do samba (Exemplo 9), reiterando a ironia, e a alternância das notas Si e Ré#, e depois Lá e Dó# em semicolcheias, características que reforçam a tematização. Em seguida (Exemplo 10, compassos 77 a 79), novamente o acompanhamento é diluído e reaparece aquele trecho com o acorde de F#7 e a melodia repousando por um tempo na nota Ré, sua décima terceira menor. Isso ocorre justamente no momento em que o enunciador defende a pena de morte. Essa tensão harmônica parece reforçar o caráter punitivista já expresso no texto.

## Exemplo 10: 2ª Parte D da canção

72 B Em A A7 D7M  
 A - í a mí-di\_a ma-ni - fes - ta a sua o - pi-ni-ão re - gres - sa

76 G9 F#7(b13) F#7 F#7(b13) F#7 Bm7(9)  
 de im-plan-tar pe-na de mor - te ou re-du-zir a\_i-da-de pe - na-a-al

Fonte: elaboração da autora

Max Gonzaga retoma a temática da mídia e parece estabelecer uma estreita relação entre a violência presente nos bairros nobres e a manipulação midiática sobre assuntos ligados à criminalidade. O enunciador canta de forma irônica o trecho “Aí a mídia manifesta / A sua opinião regressa”. A dicção perde definição no final dessa frase com o relaxamento dos lábios e língua, remetendo a um sujeito descolado. Como já foi mencionado anteriormente, este sujeito da classe média muitas vezes acredita e reproduz informações veiculadas pela mídia de forma acrítica. Neste caso, a mídia defende a pena de morte e a redução da maior idade penal, discurso esse por vezes legitimado pela classe média. Contudo, ao se alinhar ao pensamento veiculado pela mídia, este sujeito não consideraria *regressa* a opinião da mídia, o que nos leva a compreender que este adjetivo foi cunhado de caráter irônico pelo compositor.

É interessante ressaltar que no período em que a canção “Classe média” foi composta, existia um amplo debate no país acerca da redução da maioridade penal, e o próprio Max Gonzaga, em entrevista, afirmou que acompanhou este assunto e assim se posicionou: “Só se fala em prender ou matar. (...) de nós voltados exclusivamente para nós mesmos, para a nossa segurança, para a educação dos nossos filhos, mas pouco preocupados com aqueles que não têm as mesmas possibilidades (...)” (GUIMARÃES, 2013). Gonzaga prossegue:

Essas pessoas que buscam esse tipo de “solução” para a violência, ao mesmo tempo não aceitam a reação natural, sociológica, dessas pessoas que, dada a situação social em que estão, reagem de alguma forma por estarem fora do contexto social dos incluídos ao consumo e a outras regalias dos mais favorecidos (GUIMARÃES, 2013).

Em grande medida, o debate público sobre a maioria penal foi incitado pela grande mídia após a ocorrência de um crime violento: o assassinato de um casal de jovens. Liana Friedenbach, de 16 anos, ainda foi estuprada por vários homens e depois assassinada por um jovem da mesma idade. Trata-se de um caso que ganhou repercussão nacional. Além de se tratar de um crime violento, que ameaça a segurança pública, as vítimas eram oriundas de classe média, a jovem de classe média alta. Para Moretzsohn, citado por Grassini, nesses casos, a mídia entende que o crime ultrapassa o limite do tolerável e, por isso, começa a agir como um quarto poder:

Em tempos de neoliberalismo e da conseqüente desqualificação do papel do Estado, reduzido ao mínimo para não atrapalhar a “liberdade de mercado”, o “quarto poder” tende a uma mutação segundo a qual, em vez de “fiscalizar” as instituições, passa a substituí-las, assumindo frequentemente tarefas que caberiam à polícia ou à justiça (MORETZSOHN, 2002, p. 293 apud GRASSINI, 2004, p. 2)<sup>27</sup>.

O trabalho de Paula Grassini (2004) mostra como a grande mídia incita o medo social e a insegurança pública através de crimes violentos como este caso aqui citado e, por conseguinte, pode atuar legitimando o discurso penal dominante. Sendo assim, quando o Estado não é capaz de atender suas necessidades, o neoliberalismo demanda de um poder punitivo que dê conta dos marginalizados que ele mesmo produz. Se a redução da maioria penal ou a pena de morte não fazem parte do Estado penal, os meios de comunicação podem fomentar na sociedade o desejo de discutir estes temas através da repercussão de tragédias que assolam a segurança pública.

Complementarmente, acompanhando as reflexões de Helena Cardoso (2011, p. 17), cabe ter em mente que os meios de comunicação no Brasil são concentrados nas mãos de poucos grupos familiares, que fazem constantes concessões a grupos da elite política brasileira: “Muitos políticos possuem concessões públicas de emissoras de rádio e TV ou controlam parte da mídia impressa” (CARDOSO, 2011, p. 17), formando uma “rede de associações de interesses, apadrinhamentos e parentescos” (CARDOSO, 2011, p. 22). A lógica do noticiário opera como instrumento de dominação desses grupos políticos ao mesmo tempo em

---

<sup>27</sup> MORETZSOHN, Sylvia (2002b). O caso Tim Lopes: o mito da mídia cidadã, in *Discursos Seditiosos* nº 12, Rio de Janeiro, Revan/ICC, p. 291-316.

que busca maiores lucros. Segundo a autora, as notícias sensacionalistas de dramas e tragédias têm grande valor nesse meio, geram maior interesse do público e, em conformidade com o que se ouve na sequência de “Classe média”, “aumentam a tiragem do jornal” (CARDOSO, 2011, p. 57). E ainda, a valoração da notícia segue algumas hierarquias, dentre elas a classe do sujeito:

Quanto maior for o nível “hierárquico” do sujeito na sociedade, tanto maior será o valor/notícia de um acontecimento que o envolve. Esse critério explica perfeitamente o motivo pelo qual o espancamento de um cidadão de classe média/alta pela polícia se torna notícia, enquanto o mesmo fato praticado contra um morador da favela (um potencial “marginal”) não encontra divulgação midiática (CARDOSO, 2011, p. 39).

Nesta mesma linha de raciocínio, quanto maior o impacto da notícia para o país e para sua população, mais rentável ela se torna. Assim, dá-se destaque maior para questões de segurança pública, criando a sensação de insegurança através da criminalidade violenta, ainda que esta não represente a maior fração de crimes cometidos na sociedade. Além disso, a narrativa construída nessas notícias cria um estereótipo do criminoso que, em geral, recai sobre a parcela socialmente marginalizada. Portanto:

O amplo enfoque nos fatos sociais violentos e a apresentação do criminoso estereotipado induzem à crença de que a criminalidade “verdadeira” se reduz à criminalidade violenta e que o criminoso “verdadeiro” provém das classes sociais marginalizadas (CARDOSO, 2011, p. 96).

Diante dessas narrativas, instaura-se um medo social frequentemente “utilizado politicamente como instrumento de legitimação do discurso penal dominante, tendo em vista que a população procura proteção no rigor punitivo do Estado” (CARDOSO, 2011, p. 105-106). Com isso, o criminoso é tido como inimigo e, subjacente a isso, um inimigo de classe, que merece todo aparato repressivo de que o Estado dispõe: “ele deve ser excluído do convívio social e se a pena de morte fosse permitida então encontraria sua aplicação legítima contra ele” (CARDOSO, 2011, p. 147). O enunciador de “Classe média”, como já discutido, alinha-se bastante a estas perspectivas.

Na última parte D da canção (Exemplo 11), o acompanhamento volta a executar uma rítmica mais próxima do pop, a qual até então não havia aparecido nas partes D ou D’, mas que havia sido empregada no refrão, parte B. Neste momento, o enunciador da canção afirma que é “bem informado” e que, diante disso, participa de

passatas; novamente, pode-se compreender que a rítmica marcada expressa sonoramente o movimento realizado, no caso, pelo enunciador: a classe média se coloca em movimento nas ruas, fazendo passatas em defesa dos interesses da elite dominante. E, aqui, a presença do acompanhamento pop contribui para sugerir um caráter de grande euforia a este personagem. E novamente, a dicção do final dessa frase remete a um sujeito descolado.

Exemplo 11: 3ª Parte D da canção

80 B Em A A7 D7M  
 E eu que sou bem in - for - ma - do con - cor - do e fa - ço pas - se - a - ta - a

84 G9 F#7(b13) F#7 F#7(b13) F#7 Bm7(9)  
 en - quan - to au - men - to a au - di - ên - ci\_a e a ti - ra - gem do jor - nal

Fonte: elaboração da autora

Na finalização da frase (Exemplo 11, compassos 85 a 87), retorna o tremolo do violão e o arrefecimento da bateria, enquanto o enunciador reconhece que, ao fazer isso, está aumentando “a audiência e a tiragem do jornal”. Esse esmaecimento parece ser o recurso pelo qual Max Gonzaga novamente traz um certo caráter reflexivo para a canção ao chamar a atenção para o fato de que tais manifestações não trazem benefícios sociais, e sim endossam o interesse da mídia (meio de dominação ideológica das elites) em torno dessas pautas. Em outras palavras, caso o acompanhamento musical se mantivesse o mesmo, haveria uma tendência a pensar que o próprio enunciador de classe média está eufórico ao colaborar com as vendas jornalísticas; assim, as mudanças musicais parecem trazer, neste momento, a percepção crítica do cancionista. De qualquer modo, nota-se que, exposta diariamente ao “jornal da morte”, com a sensação de ser rodeada pela criminalidade violenta, a classe média se acha bem informada, compra o discurso veiculado por essas mídias e vai às ruas defender o interesse dominante por trás desses discursos.

Em seguida, o refrão se repete, com características sonoras semelhantes à primeira vez em que apareceu, reiterando a indiferença deste enunciador com as classes populares (“Eu não tô nem aí / Se o traficante...”). No entanto, a frase final

muda seu caráter (Exemplo 12). Aqui, parece não haver mais ironia: com a diminuição da intensidade sonora e o retorno ao registro grave, Max Gonzaga parece assumir novamente o canto e, com isso, desnuda o posicionamento da classe média, caracterizando-a como quem só se comove com tragédias que dizem respeito à sua vida ou à sua classe, e para quem seria cômodo continuar punindo aqueles que já são socialmente penalizados. À vista disso, explicita-se o individualismo e a crueldade da classe média, mostrando que, de fato, a moral, os valores e os costumes dos indivíduos dessa classe são imbuídos pela ideologia dominante neoliberal. Neste trecho, o verso final se destaca: “Porque é mais fácil condenar quem já cumpre pena de vida”. Com ele, cria-se um contraste entre a “pena de morte”, que o enunciador anteriormente havia defendido através de sua participação em passeata, e o cumprimento da “pena de vida”, pelo qual se reconhece, agora em registro crítico e reflexivo, que a vida de muitas pessoas é repleta de sofrimentos. Esse tom lamentoso se reforça ainda pela performance vocal de Max Gonzaga, que prolonga a vogal “i” da palavra “vida”.

#### Exemplo 12: Parte C' da canção

The musical score consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 100 and ends at measure 103. The second staff starts at measure 104 and ends at measure 107. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff.

100 G9 F#7(b13) F#7 Bm7(9)

To - da tra - gé - dia só me\_im - por - ta quan - do ba - te\_em mi - nha por - ta

104 A9 G9 F#7(b13)F#7 Bm7(9) F#7(b13) Bm7(9)

por - que\_é mais fá - cil con - de - nar quem já cum - pre pe - na de vi - da - a

Elaboração da autora

A canção se encerra com uma *coda* instrumental que traz o mesmo vocalize e o mesmo padrão de acompanhamento já apresentados na Introdução (Ex. 1). Aqui, após toda a canção ter sido apresentada, aquele canto com *reverb*, presente tanto no início quanto aqui, ganha um sentido, pois parece contribuir para caracterizar esse indivíduo de classe média como alguém “aéreo”, indiferente, distante do “chão” da realidade. Ao final deste vocalize, ouve-se um último “Sou classe média”, expressão que já havíamos escutado outras duas vezes, mais para o início da gravação. Naquele momento, a expressão ainda tinha uma certa leveza, permeada pela ironia com a qual esse enunciador de classe média se autodescrevia. Já aqui, logo após ter escutado

as reflexões do trecho anterior, a expressão ganha um caráter mais melancólico, o que é reforçado pelo acompanhamento, na qual a atividade rítmica é diminuída, pois o baixo apenas ataca no primeiro tempo do compasso, o violão faz um arpejo do acorde e os bongôs executam um rulo com progressiva diminuição da intensidade sonora. Se no início da canção parecia haver algo jocoso em torno da descrição deste personagem, o final da mesma expressa a lamentação diante da apresentação de um perfil tão indiferente e cruel.

#### 4 Considerações finais

As análises realizadas durante a pesquisa possibilitaram reconhecer de que maneira o alinhamento à ideologia neoliberal se expressa na canção “Classe média”, tanto em seus elementos poéticos quanto musicais. No que tange à sua letra, observou-se que se trata de um texto em primeira pessoa, no qual o enunciador assume a sua posição de classe – ou seja, reconhece a si mesmo como um sujeito de classe média – e discorre sobre dois principais temas: (1) sua situação socioeconômica e (2) suas ideias, princípios e valores.

Quanto ao primeiro tema, vários trechos da canção descrevem que, embora o enunciador busque se distinguir de setores mais populares, a sua condição econômica não é tão privilegiada. Alguns versos que evidenciam isso são: “Compro roupa e gasolina *no cartão*”, “E vou de carro que comprei à *prestação*”, “Estou sempre no limite do meu cheque especial” e “Eu viajo pouco, no máximo um pacote CVC tri-anual”. Nota-se, portanto, que a aquisição de produtos por este indivíduo dependia de operações de crédito, de parcelamentos ou de barateamento de serviços, o que não o diferia, em grande medida, de amplos setores da classe trabalhadora naquela década de 2000.

Em relação ao segundo tema, era nele que principalmente se expressava seu alinhamento à ideologia das classes dominantes. Isso se manifestou, sobretudo, na crítica ao Estado, a qual foi realizada de diversas maneiras. Inicialmente, este enunciador contesta a cobrança de impostos, sugerindo certa responsabilidade do Estado na sua situação financeira precária (“Só pago impostos, estou sempre no limite do meu cheque especial”). Mais à frente, coloca o Estado como responsável pelo “incômodo” que o “pedinte esfomeado” lhe causa. Como já se destacou, a preocupação deste sujeito não é de que o Estado desenvolva políticas de combate à fome, mas, ao contrário, de que retire essas pessoas do espaço público.

Outra crítica que dirigiu ao Estado referia-se às políticas punitivas, que considerava amenas. Assim, este enunciador se manifesta em favor da pena de morte e da redução da maioria penal. Com isso, este sujeito, em consonância com o pensamento neoliberal das classes dominantes, não pensa no Estado como uma instituição que deve atuar no combate às *causas* estruturais da violência, mas como uma instituição punitiva, que apenas encontra “soluções” para os *resultados* da violência.

O alinhamento deste enunciador à ideologia dominante se manifesta também em sua crença na “neutralidade” dos veículos de comunicação massivos e na defesa da austeridade punitiva (“Eu acredito na imparcialidade da revista semanal”, “Aí a mídia manifesta a sua opinião regressa de implementar pena de morte ou reduzir a idade penal” e “E eu que sou bem informado concordo e faço passeata / Enquanto aumento a audiência e a tiragem do jornal”). Como já discutido, a confiança numa suposta isenção destes meios de comunicação não leva em consideração o alinhamento destes aos setores dominantes da sociedade.

Esses posicionamentos expressos na letra de “Classe média” apontam para as conexões da canção com o contexto sócio-histórico em que foi composta. Como já discutido, durante o final da década de 1980 e a década de 1990 assistiu-se à intensificação do neoliberalismo, ao esvaziamento do Estado e das políticas de bem estar social, e à valorização das “liberdades” individuais. Inserido nesse contexto, o compositor da canção realiza, em “Classe média”, um retrato crítico e reflexivo deste período.

Pode-se notar ainda que, ao longo da canção, Max Gonzaga se utiliza da ironia para retratar a classe média. Logo no início da canção, o enunciador se apresenta como “papagaio de todo telejornal”. Aqui o elemento irônico se faz presente, visto que a própria classe média não admitiria essa condição. Isso também ocorre no momento em que a opinião da mídia é caracterizada pelo compositor como regressa. Esta adjetivação é irônica justamente pelo enunciador afirmar em outros trechos da canção que acredita na imparcialidade da mídia e concorda com sua opinião.

A ironia também se expressa no destaque que Max Gonzaga dá à condição financeira dessa classe média em contraste com seu discurso de “superioridade”. Assim, vemos o enunciador da canção afirmando que odeia transportes coletivos e por isso utiliza seu carro. O que importa para ele é mostrar seus bens materiais e se distinguir das classes populares que andam de ônibus. Dificilmente a classe média admitiria que seu veículo pessoal só foi adquirido através de operações de parcelamento; é justamente esse aspecto que Max Gonzaga evidencia, reforçando a ironia presente na canção.

Além disso, a pesquisa reconheceu algumas formas pelas quais os elementos musicais da canção se articulam à letra para expressar o alinhamento com o ideário neoliberal. Na estrofe, enquanto a letra traz o enunciador fazendo uma descrição de si próprio, evidenciando seus ideários e sua situação sócio-econômica,

a melodia traz um predomínio da figurativização, o que contribui para que se aumente a confiança nesse narrador. De maneira semelhante procede a performance vocal de Max Gonzaga: ao priorizar o registro modal, a emissão mais frontal, a tessitura reduzida e o timbre mais escuro, o intérprete reforça a coloquialidade do canto. Junto a isso ocorre o predomínio de recortes rítmicos que configuram a qualidade emotiva da voz como temática figurativizada.

Já no refrão, o texto deixa de fazer uma espécie de autorretrato para expor o olhar de completa indiferença deste enunciador em relação aos segmentos populares da sociedade, como se vê, especialmente, nos versos “Eu não tô nem aí / Se morre gente ou tem enchente em Itaquera”. Porém, ao serem cantados em registro mais agudo, com notas mais longas, e com um acompanhamento mais segmentado, remetendo ao pop, tais versos expressam uma indiferença ainda mais acentuada, chegando quase a soar agressivos. Então, ao final do refrão, quando a letra volta a retratar os “dilemas” do personagem da canção (“Mas fico indignado com o Estado quando sou incomodado / Pelo pedinte esfomeado que me estende a mão”), o acompanhamento traz menor atividade rítmica, o canto diminui sua intensidade e sua tessitura, gerando a sensação de que esse enunciador está se vitimizando para seu/sua ouvinte.

Ao final da canção, Max Gonzaga dispensa a ironia e imbuí um caráter crítico-reflexivo, revelando a crueldade, indiferença e individualismo dessa classe média ao estabelecer um paralelo entre pena de morte e pena de vida, em que se naturaliza o sofrimento presente na vida das classes subalternas. Novamente, esse processo é acompanhado pelos elementos musicais, pois há diminuição da atividade rítmica do acompanhamento, convidando a uma introspecção e a uma reflexão sobre aquilo que é cantado.

Max Gonzaga explora a manipulação da emissão, do timbre e da dicção para diferenciar momentos mais reflexivos (suave e aveludado nas passagens em que o sujeito que se vitimiza) de momentos mais irônicos na canção (quando amplia o espaço posterior de ressonância produzindo um timbre escuro e cheio, como se remetesse a alguém de respeito). O compositor também manipula sua produção vocal para se remeter a um perfil de sujeito descolado, afrouxando a dicção por meio do relaxamento dos lábios da língua. Os agudos feitos com maior projeção e de modo frontal compõem trechos de alienação desse sujeito e, em muitos momentos, entrelaçam-se com as outras manipulações destacadas. Assim, pela voz pode-se

perceber um sujeito influenciável, sem muita opinião própria, e que está sujeito, a todo momento, a assumir posturas tendenciosas e contraditórias.

Além disso, a canção apresenta uma combinação de tensões harmônicas com momentos de tríades. Os finais de frase trazem, quase sempre, algum tipo de trabalho com dissonâncias, o que aponta para certa “elegância” na dimensão melódico-harmônica e se coaduna com a atitude de distinção deste enunciador, que busca se afastar simbolicamente das classes populares (“odeio coletivos”). Por outro lado, apesar da presença de acordes com tensões, há trechos em que não há desenvolvimento melódico, mostrando-se bastante repetitivos.

Desse modo, verifica-se que a crítica presente na canção de Max Gonzaga não se exprime apenas no conteúdo de sua letra, mas também em sua melodia, sua harmonia, seu arranjo e sua performance, revelando seu potencial crítico, tanto textual quanto contextualmente. Assim, em pouco mais de três minutos, os ouvintes se confrontam com uma canção capaz de fomentar uma reflexão sobre o individualismo presente na sociedade neoliberal utilizando-se não apenas do intelecto, mas também mobilizando o ritmo, as sonoridades e as sensações.

Nesse sentido, esta pesquisa se insere em um campo de estudos que tem se voltado para a canção popular, revelando suas características estilísticas, suas conexões com o contexto sócio-histórico e seu potencial crítico. Ao examinar monograficamente uma canção, este trabalho aponta para a necessidade de se desenvolver mais estudos voltados à música popular, que demonstrem os componentes de crítica cultural e social presentes em outras canções.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- ARAÚJO, Emerson César Lemos. *Estratégias de sucesso no mercado de viagens: um estudo de caso da CVC operadora de turismo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Empresariais, Belo Horizonte, 2011.
- BARBOSA, Antonio Carlos da Fonseca. Max Gonzaga. *Ritmo melodia*, 2017. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/max-gonzaga/>. Acesso em: 15 set. 2020.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São. Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1987, p. 165-196.
- BOITO JR., Armando. As relações de classe na nova fase do neoliberalismo no Brasil. In: CAETANO, Gerardo (Org.). *Sujeto sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 1. ed., v.1, p. 271-297, 2006.
- BOITO JR., Armando. Estado e burguesia no capitalismo neoliberal. *Revista de Sociologia e Política* (UFPR), v.28, p. 57-73, 2007.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 13-40. (Coleção Debates, v. 3)
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Helena Schiessl. *Discurso criminológico da mídia na sociedade capitalista: necessidade de desconstrução e reconstrução da imagem do criminoso e da criminalidade no espaço público*. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito do Estado) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- CARRANO, Pedro. Venda da Vale completa 20 anos e foi um dos maiores crimes cometidos contra o Brasil. *Brasil de Fato*, Curitiba, 06 de maio de 2017. Opinião. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/05/07/venda-da-vale-completa-20-anos-e-foi-um-dos-maiores-crimes-cometidos-contra-o-brasil>. Acesso em: 20 out. 2021.

CAVALCANTE, Sávio. Classe média e conservadorismo liberal. In: CAVALCANTE, Sávio. *Direita, volver!:* o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

CAVALCANTE, Sávio. Classe média, meritocracia e corrupção. *Revista Crítica Marxista*, n.46, p.103-125, 2018. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo2018\\_06\\_29\\_21\\_18\\_52.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo2018_06_29_21_18_52.pdf). Acesso em: 8 dez. 2020.

CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2007.

CLASSE média carrega economia do país, mas olha para o próprio umbigo, diz autor da música “Classe média”. *Uol News*, 2007. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/uolnews/cultura/2007/09/10/ult2618u139.jhtm>. Acesso em: 15 set. 2020.

CONSULTA POPULAR, Movimento. Sobre o Instrumento Político. In: *Documentos Básicos*. São Paulo: Movimento Consulta Popular, 2005.

CONSULTA POPULAR, Movimento. *Resoluções políticas: IV Assembleia Nacional “Carlos Marighella”*. São Paulo: Consulta Popular, 2011.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 19 mar. 2019.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DRUCK, Graça; DUTRA, Renata; SILVA, Selma Cristina. A contrarreforma neoliberal e a terceirização: a precarização como regra. *Caderno CRH*, Salvador, v. 32, n. 86, p. 289-306, ago. 2019. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792019000200289&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792019000200289&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11 fev. 2020.

FENERICK, Adriano José. Globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 119-135, jan.-jun. 2008.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GALLETA, Thiago Pires. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/174/268>. Acesso em: 9 dez. 2020.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRASSINI, Paula Cambraia. *Hay que endurecer siempre: O caso Liana Friedenbach e a campanha do jornal O Globo pelo endurecimento penal*. 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/grassinipaula-liana-friedenbach.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

GROPPO, Luís Antonio. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12888>. Acesso em: 01 ago. 2019.

GUIMARÃES, Eduardo. Max Gonzaga, autor do hit “Classe Média”, fala ao blog da cidadania. *Blog da cidadania*, 2013. Disponível em: <https://blogdacidadania.com.br/2013/05/max-gonzaga-autor-do-hit-classe-media-fala-ao-blog-da-cidadania-2/>. Acesso em: 15 set. 2020.

HARVEY, David. *O Neoliberalismo: História e Implicações*. São Paulo, Edições Loyola, 2008.

LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens (orgs.). *A era FHC: um balanço*, São Paulo, Cultura Editores Associados, 2002.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. 2. ed. São Paulo, EPU, 2013.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MACHADO, Regina. Modelo de análise para o comportamento vocal na canção popular. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23, 2013, Natal, RN. *Caderno de resumo e anais [...]*. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2237>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda Editorial; FAPESP, 2013.

MOEHN, Frederick. Music, Citizenship, and Violence in Postdictatorship Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 181-219, outono-inverno 2007.

NA MINHA casa com Max Gonzaga. Apresentação: Adolar Marin. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (25 min.). Publicado pelo canal Na Minha Casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BpLroodOvHs>. Acesso em: 15 set. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes)

PEARSON, Samantha. Middle class starts to lose ground. *Financial Times*, [s. l.], p. 2, 12 mai. 2015. Disponível em: <https://link.gale.com/apps/doc/A413151125/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=6dbd12ef>. Acesso em: 8 nov. 2020.

POCHMANN, Márcio. *Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2012.

POCHMANN, Márcio. Terceirização desregulada e seus efeitos no mercado de trabalho no Brasil. *Revista TST*, Brasília, vol. 80, n. 3, jul/set 2014. Disponível em: [https://juslaboris.tst.jus.br/bitstream/handle/20.500.12178/71230/012\\_pochmann.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://juslaboris.tst.jus.br/bitstream/handle/20.500.12178/71230/012_pochmann.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 9 dez. 2020.

SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984).

SALLUM JR., Brasílio. O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo. *Tempo social*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 23-47, out. 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20701999000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701999000200003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 15 set. 2020.

SALLUM JR., Brasílio. Metamorfoses do Estado brasileiro no final do século XX. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 35-55, junho 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092003000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000200003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 15 set. 2020.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404/14808>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 2. Ed., 2002.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WEBER, Eduardo. 10 anos do Festival Cultura. *Cultura Brasil*, 2015. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/solano-ribeiro-e-a-nova-musica-do-brasil/arquivo/10-anos-do-festival-cultura>. Acesso em: 07 jul.2021.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.