

A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens

Organização: Marcos Baltar, Camila Fraga,
Katia Diniz, Laíse Barros, Laura Miranda e Tayná Miranda

Pedro & João editores

A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens

Pedro & João editores
20 anos

Marcos Baltar
Camila Farias Fraga
Katia Diniz
Laíse Maciel Barros
Laura Miranda de Castro
Tayná Miranda de Andrade
(Organizadores)

A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens

Pedro & João editores
20 anos

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Marcos Baltar; Camila Farias Fraga; Katia Diniz; Laíse Maciel Barros; Laura Miranda de Castro; Tayná Miranda de Andrade [Orgs.]

A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 468p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2001-7 [Impresso]
978-65-265-1987-5 [Digital]

1. Canção. 2. Análise da canção. 3. Práticas educativas. 4. Abordagem multidisciplinar. I. Título.

CDD – 370

Capa: Katia Diniz com finalização técnica de Luidi Belga Ignacio
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

Agradecimentos

Agradecemos o apoio financeiro concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela Pró-Reitorias de Pós-Graduação (PROPG) e de extensão (PROEX) da Universidade Federal de Santa Catarina, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal de Santa Catarina e pela Secretaria de Cultura, Arte e Esporte (SeCArtE) da Universidade Federal de Santa Catarina para a realização da *II Jornada (brasileira) da Canção* que resultou na publicação deste livro.

Agradecemos aos/às autores/as dos artigos reunidos nesta obra pelo engajamento para que este projeto se concretizasse.

Nossa gratidão aos/às demais colegas do Grupo de Estudos da Canção (GECAN) pelo incentivo à realização da *II Jornada (brasileira) da Canção* e à realização deste livro.

Prefácio

La chanson nous relie toujours plus au monde

Cécile Prévost-Thomas
Maîtresse de conférences HDR à l'Université Sorbonne Nouvelle
et chercheuse au Cerlis (Centre de recherche sur les liens sociaux)

« On n'arrête pas une chanson : elle voyage, se propage, se partage ».
Pierre Barouh, *Les Rivières souterraines…*, Paris, À vos pages, 2011, p.69.

La deuxième édition des *Jornada brasileira da Canção*, à laquelle j'ai eu le plaisir et l'honneur de participer à Florianópolis en août 2024 grâce à l'invitation de l'université fédérale de Santa Catarina par l'entremise du professeur Marcos Baltar, et à l'accueil chaleureux de l'équipe organisatrice[1] a été une merveilleuse occasion de mesurer et de confirmer combien la chanson était un objet d'étude et de recherche stimulant, fédérateur et important pour la communauté scientifique internationale. Alors que la plupart des contributeurs et contributrices à ces journées ont présenté leurs recherches consacrées aux pratiques éducatives adossées à la chanson, la diversité des profils réunis : linguistes, pédagogues, psychologues, sociologues, musicologues, spécialiste des sciences de l'éducation et les nombreux échanges qui ont nourri ces journées ont montré que la chanson était un objet à la fois

[1] Sous la supervision de Marcos Baltar, l'équipe organisatrice du Grupo de Estudos da Canção (GECAN) était composée de Camila Fraga, Katia Diniz, Laíse Barros, Laura Miranda, Maria Letícia, Michela Espíndola, Rita Péres, Roberto Baron e Tayná Miranda.

favorable aux échanges et propice au dialogue entre des disciplines aux méthodologies et finalités distinctes transcendant ainsi la barrière des langues[2] et les frontières culturelles. Ce constat s'appuie de toute évidence sur le terreau artistique[3] qui l'a façonné mais est également soutenu par le regard sociologique que je propose de porter sur la chanson. À l'occasion de ma conférence d'ouverture « Écouter la chanson : une pratique résonante et émancipatoire », j'ai en effet essayé de démontrer, dans le prolongement de mes travaux sur l'écoute considérée à la fois comme une pratique musicale et une pratique sociale, combien un processus d'écoute accompli, qui va de la découverte à l'appropriation, permet de révéler une pratique à la fois résonante et émancipatoire dont la finalité consent à considérer la chanson comme un mode d'expression artistique et culturel signifiant pour lire et comprendre le monde de manière critique. Ainsi, si l'écoute de chansons et plus largement l'écoute musicale est une pratique sociale qui peut fluctuer avec le temps, selon les cultures et les contextes socio-économiques de chaque aire géographique et qu'elle est consécutivement une pratique culturelle plus ou moins valorisée selon les usages et les valeurs qui sont accordés aux autres pratiques musicales en vigueur (jouer d'un instrument, chanter individuellement ou en groupe, aller au concert, partager des contenus musicaux physiques ou numériques, etc.), quelque soit le cadre de son apprentissage ou le contexte de sociabilité au sein duquel elle prend forme, elle requiert des conditions d'attention particulière pour que ses composantes internes (texte, musique, interprétation, performance) autant que ses manifestations externes (contextes

[2] Je dois cependant remercier ici très chaleureusement la professeure de français et traductrice professionnelle Bartira Zanotelli, qui m'a permis de profiter pleinement des échanges, grâce à la traduction simultanée qu'elle m'a offerte.

[3] Je fais autant référence ici aux chansons qui ont été présentées et analysées pendant le colloque qu'à celles (Album Getz/Gilberto de 1964, chansons de Claude Nougaro) qui ont nourri mon appétence pour la musique brésilienne dès mon enfance.

socioculturels de création, de diffusion et de réception) puissent être appréciées à leur juste valeur. Cette vision panoramique permet de comprendre qu'au même titre que la pratique individuelle ou collective du chant, l'écoute régulière de chansons est une activité qui contribue à une meilleure appropriation de ce mode d'expression et par ricochet à sa meilleure compréhension, à sa transmission et à son partage. Au vu de ses nombreuses caractéristiques sociales et culturelles[4] sur lesquelles j'ai adossé mes recherches sociologiques au cours des ces trente dernières années, la chanson est donc une forme symbolique utile à la cohésion sociale de nos sociétés contemporaines. En somme, mes observations prolongent inconsciemment la posture adoptée par de nombreux artistes, qui de part et d'autre de l'atlantique entre la France et le Brésil, du Nord au Sud, mais probablement partout ailleurs depuis que l'activité de chanter existe, ont choisi ce mode d'expression et de communication pour entrer en résonance avec le monde. Parmi ces artistes, si Pierre Barouh[5] a accordé sa vie durant une grande importance à la chanson c'est qu'il la considérait avant tout comme « un mode d'expression privilégié permettant de traduire des sentiments parfois complexes avec des mots simples, d'offrir à qui l'explore une double lecture, de solliciter l'imagination en quelques minutes, et, surtout immédiatement communicable »[6]. Comme nombre d'autres[7], il

---

[4] mode d'expression artistique à la fois individuel et collectif, pratique socialisante et vectrice de sociabilité, art fédérateur de par son accessibilité, véhicule privilégié de transmission de savoirs et de connaissances (langue, histoire, culture, mœurs), catalyseur d'émotions, accélérateur de conscientisation, révélateur d'identité culturelle, dépositaire mémoriel, vecteur d'émancipation.

[5] Pierre Barouh (1934-2016) était un auteur-compositeur-interprète, acteur et producteur.

[6] Pierre Barouh, *Les Rivières souterraines…*, Paris, À vos pages, 2011, p.22.

[7] Henri Salvador, Jean Sablon, Gloria Lasso, Dalida, Jacqueline Boyer, Chrsitiane Legrand, Isabelle Aubret, Françoise Hardy, Juliette Greco, Nicoletta, Claude Nougaro, Michel Fugain, Georges Moustaki, Pierre Vassiliu, Nicole Croisille, Jean-Louis Murat, Bernard Lavilliers, Bïa parmi d'autres.

s'est aussi adonné à faire connaitre les musiques brésiliennes grâce à leurs adaptations en français, mais plus que d'autres il en a sûrement été le meilleur ambassadeur grâce à son adaptation de *Samba da Benção* de Vinicius de Moraes et de Baden Powell devenue *La Samba Saravah,* chanson hommage à la samba, au peuple et aux musiciens brésiliens, enregistrée à Rio de Janeiro avec Baden Powell à la guitare en 1966. Cette chanson lui a inspiré le nom de son label Saravah, premier label indépendant de disques en France toujours en activité aujourd'hui[8], nom qu'il avait également donné à son film documentaire[9] tourné au Brésil en 1969, enfin devenu culte[10] en France à l'occasion de sa restauration et de sa diffusion en salles de cinémas en 2024.

Mais l'exemple de Pierre Barouh représente l'arbre majestueux qui cache, depuis la seconde moitié du XX[e] siècle jusqu'à nos jours, une immense forêt d'échanges interculturels entre la France et le Brésil qui passent par la chanson comme Maria Lúcia Jacob Dias de Barros a pu en rendre compte dans sa thèse de doctorat : « La chanson francophone en classe de FLE au Brésil : un certain regard entre langues et cultures »[11].

---

[8] Pierre Barouh que j'ai eu la chance de connaitre personnellement avait répondu favorablement à l'invitation que je lui avait faite pour honorer les 50 ans de sa maison de disques Saravah en mars 2015 à l'occasion du colloque international «La création comme résistance : où la création résiste-t-elle ? » moins d'un an avant sa disparition. Sous forme de dialogue, il était revenu sur sa vie, ses rencontres et ses collaborations artistiques, devant un public ébaubi d'admiration par un tel parcours. (cf. Cécile Prévost-Thomas, « Saravah : 50 ans de résistances enchantées » : rencontre avec Pierre Barouh, fondateur des éditions Saravah », colloque international « La création comme résistance » volet 2, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CEQ, CERLIS, CRILCQ, 28 mars 2015.

[9] Ce film rassemble les témoignages de Baden Powell, de Pixinguinha, de Maria Bethânia, de Paulinho da Viola et de João da Baiana.

[10] Jacques Denis, « " Saravah", la samba en haut », *Libération*, mercredi 10 juillet 2024, p.26.

[11] Maria Lúcia Jacob Dias de Barros, « La chanson francophone en classe de FLE au Brésil : un certain regard entre langues et cultures », Thèse de doctorat en

À l'instar du réseau interuniversitaire et interdisciplinaire « Les Ondes du Monde »[12] qui se réunit sous forme de biennale tous les deux ans en Europe depuis 2017 pour rendre compte de la richesse des chansons créées, diffusées, écoutées et partagées entre les pays du vieux continent, les Jornada (brasileira) da canção constituent désormais un réseau incontournable pour les enseignants et les chercheurs qui placent la chanson au cœur de leurs activités universitaires et scientifiques au Brésil et au-delà. Ainsi, l'hypothèse que je formulais en conclusion de la préface de *Langues chantées/Cultures mises en musique, La chanson dans l'enseignement des langues* (2021) dirigé par Marcos Baltar et Iman Massoud Sridi : « écouter la chanson dans toute sa diversité permet sans aucun doute d'entendre battre le cœur du monde avec une plus grande acuité » a pris tout son sens lors de mon séjour au Brésil. Aussi, quand les conditions favorables sont réunies pour l'apprécier, la considérer, la partager, comme à Florianópolis en août dernier, la chanson nous relie toujours plus au monde et cette appréciation permet d'appréhender d'autant mieux l'importance de ses fonctions résonnante[13] et émancipatoire[14].

---

didactique des langues et des cultures, Université Sorbonne Nouvelle, (sous la direction de Jean-Louis Chiss, 2010.

[12] https://www.lesondesdumonde.fr/

[13] Au sens d'Hartmut Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018 et Hartmut Rosa, *Pédagogie de la résonance*, Paris, Le Pommier, 2022.

[14] Au sens de Marcel Rioux, « Sociologie critique et création artistique », Sociologie critique et création artistique, *Sociologie et sociétés*, Montréal, Presses Université de Montréal, vol. XVII, n°2, octobre 1985, p.7-8 et au sens de de Paulo Freire, (trad. du portugais par Jean-Claude Régnier), *Pédagogie de l'autonomie*, Toulouse, Érès, 2013.

Sumário

Apresentação 17

Parte 1- Análise da canção

Caetanear o que há de bom: o tetragrama analítico e uma proposta de análise da canção *Sina* de Djavan 21
Marcos Baltar; Tayná Miranda de Andrade; Katia Diniz

A relevância e a produtividade teórico-metodológico-analítica da entonação discursiva: a poética "Flor de Lis", de Djavan 57
Luciane de Paula
Rafael Junior de Oliveira

A escuta no processo de análise da trajetória vocal de Milton Nascimento orientada pelas reflexões de Roland Barthes e Roland Havas 113
Thais dos Guimarães Alvim Nunes

A metalinguagem no samba e na bossa nova: um breve estudo comparativo 137
André Conforte

A canção seresteira/cabocla nas *Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra* de Francisco Mignone 155
Alexandre Dietrich; Maria Bernardete Castelan Póvoas

Análise das canções *Corpo* e *Sopro*, de Miniconto, a partir da teoria de Luiz Tatit: Subtropicália como cena frágil e situacional 169
Asaph Eleutério; Giovana Luersen Chaves

Letra, música e performance na canção infantil: uma análise da canção *O gato* do álbum *A arca de Noé* 185
Bartira Zanotelli Dias da Silva; Davi Oliveira Queiroz

Rita Lee: letra que não se cala 197
Norma Sueli Rosa Lima

Adriana Calcanhotto - interpretações de uma gestualidade vocal peculiar 213
Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

Voz que ressoa em névoa espessa: partindo da escuta como abertura, a ressonância é a bússola 229
Patricia Soares Paterson

A canção em questão: por que foi que deu defeito? 247
Raoni Damiano Soares; Leonardo Andrei Marques

O projeto de dizer nas canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra* 267
Laíse Maciel Barros

Nasci no samba - uma análise da produção poética dos malandros do Estácio 287
Lucas Garcia Nunes

Parte 2 - Práticas educativas com a canção

Os gêneros da canção e as potencialidades didáticas para o ensino da oralidade 311
Joaquim Dolz; Áurea Zavam; André Conforte

A gente chama de lambada: o gênero canção em prática de análise linguística/semiótica 339
Tayná Miranda de Andrade; Jorge Nicholas de Castro Dourado

A escuta ativa de canções no trabalho com a oralidade na escola: algumas reflexões a partir da análise das canções *Pela Internet* e *Pela Internet 2* de Gilberto Gil 359
Camila Farias Fraga; Marcos Baltar

Canção e ensino: uma prática educativa para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio 387
Rita de Cássia Péres

Um olhar sobre as relações dialógicas entre as canções *Admirável gado novo*, do cantor Zé Ramalho e *Admirável chip novo*, da cantora Pitty, a partir da noção de grande temporalidade para Bakhtin 401
Maria Letícia Naime Muza; Michela Ribeiro Espíndola; Thiago Xavier

The times they are a-changin de Bob Dylan: uma prática educativa com a canção na perspectiva multissemiótica 421
Micaele Alecrim Barbosa; Laura Miranda de Castro

Intertextualidade, Interdiscursividade e Responsividade nas canções *Flowers* e *When I Was Your Man*: uma análise na perspectiva multissemiótica 437
Laura Miranda de Castro

Biografia dos autores 459

Apresentação

O livro **A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens** é fruto da *II Jornada (brasileira) da Canção* organizada pelo Grupo de Estudos da Canção (GECAN), sob coordenação do professor Marcos Baltar. O GECAN faz parte do Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada (NELA), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e ao Programa de Mestrado Profissional em Letras, ambos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O grupo se dedica a pesquisas sobre a canção, compreendida como um gênero discursivo multissemiótico, com enfoque na sua análise como artefato de cultura e como objeto de conhecimento no ensino e aprendizagem de línguas.

A *II Jornada (brasileira) da canção: um objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens* foi o primeiro evento organizado pelo GECAN, dando continuidade à primeira edição da jornada, realizada de forma remota em 2021 e organizada pelo grupo de pesquisa *Pluralité des Langues et des Identités : Didactique – Acquisition – Médiations (PLIDAM)* vinculado ao *Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco)* de Paris/França, cujo tema foi a canção no ensino de línguas.

A segunda edição da jornada teve também o ensino, em práticas educativas dialogais com a canção, como tema orientador dos trabalhos do evento, mas ampliou a possibilidade para estudos que tomam a canção como objeto de análise. A *II Jornada (brasileira) da canção* aconteceu entre os dias 06 e 09 de agosto de 2024, de forma presencial, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, e se configurou como um evento de dimensão internacional.

Ao longo dos quatro dias da jornada, foi possível socializar/divulgar pesquisas sobre a canção em diferentes campos do conhecimento, como da Música, da Sociologia, da

Literatura, da Tradução, da Psicanálise, da Educação e da Linguística. Participaram do evento, como ouvintes, professores/as da rede pública de ensino, estudantes de graduação e de pós-graduação, e professores/as-pesquisadores/as universitários/as.

Em síntese, foram realizadas quatro conferências e três minicursos com professores/as convidados/as de diferentes universidades brasileiras e estrangeiras (França e Colômbia), e cinco sessões temáticas organizadas em *Análise da canção* e *Prática educativa com a canção*, nas quais 28 pesquisadores/as de diferentes estados do Brasil (Espírito Santo, Bahia, Paraná, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul) apresentaram seus trabalhos/pesquisas sobre a canção.

Ao final da jornada, foi estabelecido que os anais do evento seriam publicados em forma de livro, assim, é com imensa alegria que apresentamos, nesta obra, algumas das pesquisas apresentadas durante a *II Jornada (brasileira) da canção*. Seguindo a mesma configuração do evento, o livro está dividido em duas partes: *Análise da canção* (13 artigos) e *Prática educativa com a canção* (7 artigos).

Os organizadores.

Parte 1

Análise da canção

CAETANEAR O QUE HÁ DE BOM: O TETRAGRAMA ANALÍTICO E UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA CANÇÃO *SINA* DE DJAVAN

Marcos Baltar
Docente - UFSC - marcosar@gmail.com

Katia Diniz
Mestranda -UFSC - katia.diniz@posgrad.ufsc.br

Tayná Miranda de Andrade
Doutoranda em Linguística Aplicada - UFSC - tay.letras@gmail.com

1. Introdução

Uma canção, enquanto gênero discursivo multissemiótico, configura-se como um complexo tecido intertextual que acolhe e entrelaça diversas vozes e discursos. Sua genealogia remonta às manifestações culturais dos trovadores medievais e dos griôs africanos, revelando uma profunda hibridização com os modalismos musicais dos povos originários, manifestados nos cantos acompanhados por instrumentos como a viola de arame, a viola caipira e os tambores dos lundus. Essa rica matriz cultural se transforma com o advento das músicas urbanas, como o maxixe, o choro, o samba e a bossa nova, conforme aponta Tinhorão (1998 [1928]).

A análise de uma canção, portanto, constitui um convite à imersão em um vasto universo, conduzindo o pesquisador por lugares e espaços discursivos do grande tempo, o que contribui para uma compreensão mais profunda da formação das identidades e das dinâmicas culturais. Ao mesmo tempo, a análise de canção sensibiliza o pesquisador para as manifestações artísticas do seu tempo, proporcionando-lhe uma apreensão sobre

as singularidades e as complexidades do presente, permitindo-lhe vislumbrar os contornos do futuro.

Sua complexa construção sígnica atua como uma trama movente que se ressignifica a cada ato de escuta, como um enunciado que emerge a cada contexto específico, atravessado de aspectos valorativos, tanto nas mobilizações linguístico-musicais, durante o processo de composição, quanto na responsividade inerente à recepção desse enunciado. Nessa proposição, a canção, enquanto enunciado, embora possua um acabamento estilístico, é sempre inacabada, ou seja, aberta para a interação responsiva (Bakhtin, 2006). Os sistemas sígnicos de seus componentes verbais e sonoros são articulados de forma indissociável, a fim de dar conta do seu conteúdo temático, da unidade composicional, do estilo e do projeto de dizer que emerge na interação.

A canção é, portanto, além de um artefato cultural, um importante objeto do conhecimento a ser desvendado pelos analistas, uma forma de perceber como as construções identitárias, as manifestações culturais, as questões históricas, políticas, econômicas e ideológicas operaram na vida humana, desde o princípio de nossa existência, até o tempo presente.

No campo de ensino de linguagens a canção é uma potente ferramenta para estimular professores e alunos de diferentes disciplinas a compreender todo esse processo de construção e desenvolvimento das sociedades, e sensibilizá-los para o trabalho com uma obra artística que está presente no cotidiano das pessoas. Enfim, práticas educativas com a canção podem sensibilizá-los para a atividade analítica, para escuta, leitura, escrita, fala, canto, encontro com instrumentos musicais etc.

Para proceder à análise de canções, o Grupo de Estudos do Gênero Canção (GECAN) UFSC utiliza um dispositivo metodológico denominado Tetragrama de Análise de Canção. Trata-se de uma ferramenta que pode auxiliar professores, alunos ou qualquer ouvinte no percurso do procedimento analítico, como se fosse um guia para o olhar, ouvido do analista (professor ou aluno, outro ouvinte). O tetragrama está organizado em quatro

componentes: verbal, musical, sociossituacional e autoral. Cada componente inclui um número indefinido de elementos que podem ser observados e analisados em diferentes níveis de profundidade. A ordem de análise desses elementos é flexível e pode variar conforme o objetivo específico da pesquisa.

É relevante dizer que o tetragrama é um dispositivo que está em constante aprimoramento e, por consequência, tanto a sua aplicação prática, sobretudo no contexto das práticas educativas em salas de aula, quanto os diálogos estabelecidos em espaços de encontros acadêmico-científicos, em que predomina a análise do gênero, como é o caso da *II Jornada (brasileira) da canção*, são instâncias que nos permitem sempre pensar em seu aprimoramento.

Em sua arquitetônica discursiva a canção, sendo um gênero multissemiótico, é formada pelo imbricamento de diferentes sistemas semióticos presentes nos elementos verbais, sonoros/orais (voz e sons de instrumentos musicais), os quais permitem ao autor-criador dar o acabamento do gênero na interação dialógica que emerge do complexo contexto situacional do ato enunciativo, atravessado por uma cadeia de relações valorativas ideológicas (Bakhtin, 2006).

A canção, enquanto prática social e cultural, constitui-se como um evento performativo que transcende a sua materialidade, tornando sua análise complexa e multifacetada. Os sistemas linguísticos e semióticos que a compõem carregam, tanto em suas condições de produção quanto nas ressignificações pertinentes à responsividade do ato, valores, crenças e ideologias. Em uma perspectiva sociológica, por exemplo, essa característica inerente aos signos linguístico e musical pode reforçar ou se contrapor aos valores dominantes, além de atuar na construção de identidades sociais e culturais.

Sobre a análise multissemiótica, consideramos que a combinação de diferentes sistemas semióticos exige um processo cognitivo mais complexo e dinâmico, envolvendo diversas áreas do conhecimento com diferentes percepções, levando a uma

forma de pensar mais integrada e interconectada, como afirma Santaella (1998). Essas percepções de mundo, a partir da análise, não são as percepções dos sentidos físicos, das sensações, mas de um sujeito implicado que interpreta a realidade a partir de um repertório construído na sua experiência social.

A experiência estética é, nesse sentido, a atitude do sujeito perante o mundo e, em uma visão freiriana, um pressuposto para a transformação social. Considerando isso, o Tetragrama foi organizado como um simpósio conceitual (Cerutti-Rizzatti; Mossmann; Irigoite, 2013) que reúne a análise do discurso dialógica (Bakhtin, 2006) e interacionista (Bronckart, 2006); ii) a semiótica (Santaella, 2013) ; e iii) a perspectiva de Baltar *et al.* (2019; 2021; 2023) de que a canção é um gênero textual/discursivo multissemiótico que imbrica vários sistemas semióticos na sua constituição.

"Ao lado da atividade do fazer, produzir, é necessário acrescentar a atividade da reflexão, do pensar" (Baltar, 2003, p.86). Nesse sentido, nossa proposta com o Tetragrama Analítico tem em vista sua utilização de forma fluida e dinâmica, tanto nas práticas educativas, quanto no âmbito da pesquisa ação, a fim de ampliar a compreensão sobre o gênero canção de forma multifacetada. Em ambos os espaços, escolar, acadêmico, ou qualquer outro onde haja o interesse na reflexão sobre a canção como gênero do discurso multissemiótico, propomos o trabalho orientado sempre pela perspectiva interacionista e dialógica na percepção das semioses que constituem o gênero canção, considerando que todo gênero é um construto social que pode funcionar como um megainstrumento de interação humana.

Para efeito de sistematização, esse artigo está organizado da seguinte forma: o tópico 2 apresenta, descreve e explica a arquitetônica do tetragrama analítico do GECAN em sua versão atual. O tópico 3 apresenta uma análise[1] exemplificativa da canção

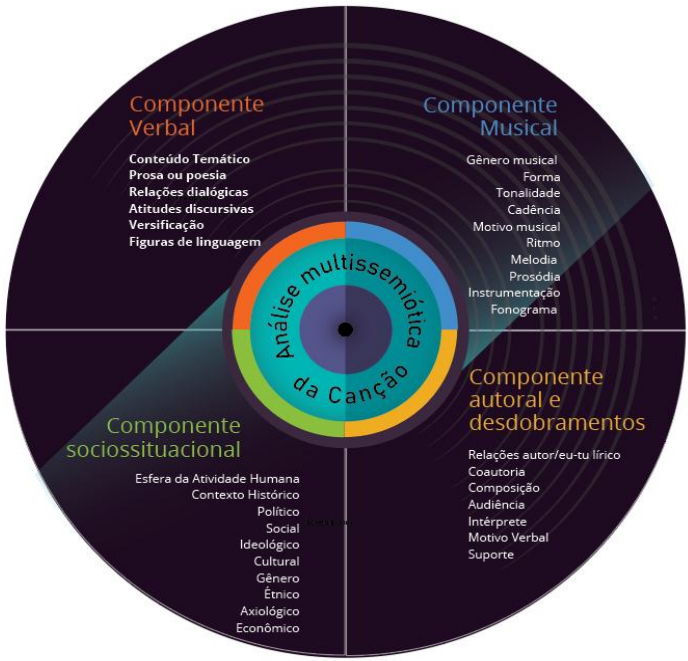
[1] Agradecemos ao professor, músico e parceiro David Cardona pela revisão da análise do componente musical da canção.

Sina de Djavan, gravada em 1982, por Caetano Veloso, no Álbum "Cores, nomes". Em seguida trazemos nossas considerações finais à guisa de conclusão de nosso trabalho, seguidas das referências.

2. O tetragrama analítico

Como abordado anteriormente, o Tetragrama pretende orientar e não prescrever uma ordem de análise, nem o esgotamento dos elementos propostos.

Figura 1 - Tetragrama analítico



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

O próprio formato visual em disco de vinil sugere uma percepção dinâmica e circular, não hierarquizada, mas complementar. Como já mencionado, propomos a percepção estrutural de quatro componentes da canção, associados à

perspectiva dialógico-interacional de linguagem, na qual o acabamento do gênero é de responsabilidade de um autor historicamente constituído e situado na interrelação com outros sujeitos envolvidos no processo de produção de sentido.

Antes de discorrermos a análise da canção a partir do Tetragrama, é relevante considerar a escuta como um processo dinâmico que vai mudando em função do repertório construído na experiência social, dada a importância da voz do outro para a construção dialógica do sentido. A análise da canção como gênero discursivo permite, nesse sentido, compreender como a escuta se relaciona com os contextos sociais e culturais.

O tetragrama de análise multissemiótica da canção tem seu propósito de utilização situado no âmbito das pesquisas em Linguística Aplicada, em diálogo com a Música, Literatura, História, Educação, Sociologia e diversas áreas das Ciências Humanas e no escopo da proposição e do desenvolvimento de práticas educativas.

No cenário acadêmico, as pesquisas desenvolvidas com a utilização do tetragrama dialogam com Tatit (1996), Tinhorão (1997; 1998), Napolitano (2002) Santaella (1983; 1998; 2002; 2021). A ancoragem, no que diz respeito às pesquisas desenvolvidas pelo GECAN[2], situa-se na Linguística Aplicada Transgressiva - que transgride fronteiras tradicionais de pensamento e de política - (Pennycook, 2006), a qual baliza pesquisas problematizadoras e dinâmicas sobre a linguagem em múltiplos contextos, que considera, em sua crítica, questões não consideradas ou protagonizadas pela Linguística Aplicada tradicional, como "identidade, sexualidade, acesso, ética, desigualdade, desejo ou a reprodução de alteridade" (Pennycook, 2006, p. 68).

Destacamos, como trabalhos acadêmicos envolvendo o tetragrama, a tese de Baron (2022), a qual propõe a criação de um novo componente (Criação e Escuta), que se somaria aos quatro

[2] Grupo de Estudos da Canção, vinculado ao NELA UFSC, idealizado e coordenado pelo professor Marcos Baltar.

propostos no tetragrama, situando-se na "capa do disco". Em seguida, Andrade (2023), em sua dissertação, propõe a síntese do componente sociossituacional.

Além disso, foram publicados nove artigos: *Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia* (Baltar; Baron; Fraga, 2022); *No soar do tambor: carimbó em prática educativa* (Barros; Baltar, 2023); *A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola* (Fraga; Baltar, 2023); *Análise do álbum "Meus caros amigos" como um hipergênero* (Fraga; Barros, 2024); *Canção de resistência: reflexões para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio* (Péres; Baltar, 2024); *Sujeitos de sorte: elos de resistência em canções de Belchior e Emicida* (Andrade; Baltar, 2024); e *Esfera Artístico-Literária: a canção na literatura* (Muza, 2024). Finalmente, houve a publicação do livro *Oficina da canção: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê* - a segunda metade do século XX, publicado em 2023 por Marcos Baltar com membros do GECAN (Camila Fraga; David Cardona; Katia Diniz; Roberto Baron; Tayná Andrade).

As **práticas educativas** pautam-se na educação problematizadora de Paulo Freire (1970; 1996), no ensejo de possibilitar o desenvolvimento da autonomia dos educandos, valorizando a cultura e os conhecimentos prévios pela *práxis* educativa. Algumas das propostas, em sua maioria propositivas, aparecem na obra *Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica*, publicado em 2022 e organizado por Marcos Baltar, Camila Farias Fraga, Michela Ribeiro Espíndola, Tayná Miranda de Andrade, como a síntese dos trabalhos desenvolvidos sob coordenação do professor Marcos Baltar no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) de Língua Portuguesa da UFSC.

As práticas educativas com a canção são propostas de ensino abertas e flexíveis, cuja sequência de atividades desenvolvidas envolve os momentos de pré-escuta, primeira escuta, escutas analíticas, análise multissemiótica e práticas de linguagem. Neste processo, o tetragrama pode ser utilizado tanto previamente às

aulas, no planejamento docente, quanto nas atividades de práticas de linguagem, em sala de aula, em conjunto com os estudantes.

2.1 Desdobramentos do Tetragrama

Esta é a sétima versão oficial do tetragrama desde sua concepção, em 2020, que não é, sobremaneira, uma ferramenta acabada, fechada ou estanque, mas tem um acabamento relativo que apresenta caminhos possíveis de análise. Não poderia ser diferente, considerando que a própria fundamentação teórica adotada pelo GECAN entende a canção enquanto gênero textual/discursivo em referência a concepções que defendem o inacabamento do próprio sujeito que elabora os gêneros e se reelabora constantemente com eles em suas atividades da linguagem/ações com a linguagem.

A sétima versão do tetragrama aparece dividida, para fins didáticos, em quatro componentes: o verbal, o musical, o sociossituacional e o autoral. Os dois primeiros componentes são inspirados nos encaminhamentos analíticos de Napolitano (2002), sendo que, além da História, o primeiro também recebe influências da Linguística e da Literatura e, o segundo, da Música. O componente sociossituacional, embora envolva o contexto mencionado em Napolitano (2002), já englobou o cronotopo e, hoje, preserva as esferas da atividade humana que fazem referência à Análise do Discurso Russa. O componente autoral também abriga interseções entre Napolitano (2002) e o Círculo de Bakhtin, pois os intérpretes, por exemplo, remetem diretamente à análise da performance proposta pelo historiador, bem como à concepção de autoria e de responsabilidades presentes nos escritos do Círculo Russo.

Considerando que a gama de referências e de definições completas para cada elemento e cada componente excederia bastante o limite de páginas deste texto, traçamos, aqui, um roteiro de leituras, em que recomendamos, os livros obras Baltar *et al.* (2022), Baltar *et al.* (2023), bem como a dissertação de

Andrade (2023). Estes três materiais, gratuitamente disponíveis online, versam sobre o tetragrama apresentando definições para os elementos e, no caso da pesquisa de mestrado, várias delas são acompanhadas das teorias que as subsidiam.

Além disso, trazemos, a seguir, um esquema de breve significação e referência para cada elemento no tetragrama.

No componente verbal,

Figura 2 - Mapeamento conceitual do componente verbal



Fonte: Autoral.

Sabemos que diversos elementos deste componente podem subsidiar a análise dos demais três segmentos do tetragrama, e a proposta é que realmente o façam, pois, vale reiterar, a separação entre eles acontece somente para fins didáticos. Como a canção não possibilita, nas interações reais em que ocorre, esta segregação, entendemos ser parcial uma análise estritamente verbal, que desconsidere sua essência multissemiótica.

No componente musical, em especial, apesar da proposta do GECAN se configurar como multi/trans/indisciplinar, as pesquisas atuais do grupo se concentram na área de Linguística Aplicada. Assim, as publicações acerca deste componente têm sido bastante cuidadosas no propósito de acessibilizar o

conhecimento dos conceitos musicais mobilizados na análise, de forma que já é apresentado, em Baltar *et al.* (2023), um glossário musical. Esta ferramenta, no entanto, ainda não apontava as referências das definições, posto que o propósito do glossário é viabilizar um entendimento mais dinâmico dos vocábulos, possibilitando retornar rapidamente à leitura do livro após entender, em linhas gerais, o que significam.

Recomendamos que o leitor desta seção possa, antes de avançar, já ter acessado o glossário, pois, apesar de o esquema da figura 02 também trazer uma breve definição de cada termo, ele dialoga com Baltar *et al.* (2023), apresentando, sempre que necessário, referências que permitem o aprofundamento do entendimento sobre cada elemento do componente musical.

Figura 3 - Mapeamento conceitual do componente musical



Fonte: Autoral.

Entendemos, assim, a partir deste componente, em consonância com o anterior, estar consolidada, embora não necessariamente acabada, a proposta de análise das materialidades sígnicas verbais e musical que inscrevem a canção no mundo. Passamos, então, à análise dos elementos

extralinguísticos que, pela concatenação entre letra e sonoridade, constroem o significado das canções.

No componente sociossituacional,

Figura 4- Mapeamento conceitual do componente sociossituacional



Fonte: Autoral.

No componente autoral,

Figura 5 - Mapeamento conceitual do componente autoral



Fonte: Autoral.

Com estes apontamentos, pensamos ser possível subsidiar analistas que ensejem um entendimento mais esmiuçado dos elementos mobilizados para a constituição do tetragrama analítico. Com o aprofundamento nas compreensões mais conceituais do dispositivo, apresentamos, na próxima seção, uma proposta de utilização do tetragrama na análise da canção *Sina*, de Djavan.

3. Análise da canção *Sina*

Certas canções conquistam tamanha repercussão, em função da sua riqueza composicional, que superam a efemeridade da indústria cultural e permanecem sendo ouvidas e ressignificadas por diversas gerações ao longo do tempo como clássicos. Esse é o caso da canção *Sina*, composta por Djavan Caetano Viana a pedido de Caetano Emanuel Viana Teles Veloso. Começam aqui as afinidades: ambos têm Caetano no nome. O que possibilita que o verbo "Caetanear" presente na canção tenha dupla orientação.

Sina foi gravada duas vezes em 1982, primeiro no álbum, *Cores, nomes,* de Caetano Veloso, e, logo em seguida, no álbum *Luz*, que consagrou Djavan e projetou a canção internacionalmente. Essa projeção ganhou forças com a regravação pela banda The Manhattan Transfer, em 1987. *Cores, nomes* foi lançado em vinil e em compacto simples. O álbum rendeu o segundo disco de ouro a Caetano, sobretudo pelo sucesso das canções: *Sonhos*, de Peninha; *Queixa*, de Caetano Veloso; e *Sina*, de Djavan, escolhida para essa análise por seu potencial artístico (clássico da MPB), que revela uma complexidade de elementos estilísticos, composicionais e contextuais tornando-a um objeto de estudo multifacetado.

A arquitetônica discursiva da canção, estruturada pelo imbricamento dos componentes musicais e verbais, de forma indissociável, não se dá aleatoriamente, nem está reduzida a questões unicamente semânticas, mas resulta das relações e do acabamento dado aos recursos linguísticos e semióticos, a fim de

dar conta do conteúdo temático, composicional e estilístico, a partir de escolhas valorativas, por sujeitos situados sócio historicamente. Considerando isso, uma prática educativa que pretenda trabalhar a canção como gênero discursivo precisa considerar, antes de tudo, que os sentidos produzidos nela acontecem pela relação entre a música, a letra e os sujeitos envolvidos no processo de produção e escuta dessa obra em um determinado contexto histórico, sociossituacional.

A análise aqui apresentada não parte de uma sequência pré-estabelecida nem visa ser um modelo fixo a ser utilizado, configurando-se, antes, como uma análise interpretativa pautada nas interrelações entre alguns dos elementos do tetragrama. Essa análise associa-se à pesquisa documental, comprometendo-se com a maior aproximação possível do objeto no intuito de propor reflexões sobre a complexidade desta canção, enquanto gênero discursivo, sem a pretensão de abarcar plenamente as intencionalidades autorais.

Sina, pela articulação dos seus elementos verbais e sonoros, remete a um movimento alegre e pulsante que celebra o amor, as paixões e o desejo, ressaltando a beleza da natureza em sua diversidade. Em função, principalmente, do verso "Minha princesa, art-nouveau na natureza", a canção parece tratar-se de uma declaração à mulher amada. No entanto, essa seria a interpretação à primeira vista, sem considerar o contexto de produção, os sujeitos envolvidos e as relações dialógicas, por exemplo.

Embora sua letra rompa com uma linearidade lógica em função de sua forma poética aparentemente fragmentada, característica que marca o estilo e o preciosismo de Djavan em várias composições, trata-se de uma escolha consciente, e não aleatória, cuidadosamente alinhada ao projeto de dizer. É justamente esse estilo composicional que faz com que a interpretação de *Sina* seja, sem dúvidas, um desafio. O que faremos aqui é apresentar brevemente um dos muitos caminhos possíveis de análise dessa canção.

Propomos, inicialmente, observar que a canção *Sina* está inserida em um projeto mais amplo, o álbum *Cores, Nomes*, gravado em 1982, pela gravadora Polygram, envolvendo profissionais de várias ordens, tais como músicos, produtores, artistas gráficos, entre outros. A capa do vinil, por exemplo, renderia uma rica análise, além de possibilitar a ampliação da percepção sobre os sentidos das canções. Desse modo, a composição do álbum como um hipergênero (Bonini, 2011) "realiza um projeto de dizer a partir de um determinado horizonte social e axiológico" (Fraga; Barros, 2024, p. 15).

O álbum *Cores, nomes*, tanto no componente verbal quanto no musical das suas canções, faz uma celebração às pessoas e aos lugares, exaltando a riqueza cultural da Bahia, como se vê em várias canções, entre elas *Coqueiro de Itapoã*, *Ele Me Deu Um Beijo Na Boca*. O álbum *Cores, Nomes* remete a um otimismo motivado pelo início de uma democratização, momento no qual pode ser dito o que antes, durante a Ditadura Militar, não seria possível, como evidenciado na letra da canção *Ele me deu um beijo na boca*, trecho a seguir:

> A mim me bastava que o prefeito desse um jeito
> Na cidade da Bahia
> Esse feito afetaria toda a gente da terra
> E nós veríamos nascer uma paz quente
> Os filhos da guerra fria
> Seria um antiacidente, como uma rima
> Desativando a trama daquela profecia que o Vicente
> Me contou segundo a Astronomia
> Que em novembro, do ano que inicia
> Sete astros se alinharão em escorpião como só no dia
> Da bomba de Hiroshima
> E ele me olhou de cima e disse assim, pra mim
> Delfim, Margareth Tatcher
> Menahem, Begin
> Política é o fim (Djavan, 1982).

O álbum é regado com muitos elementos da cultura baiana, principalmente das manifestações culturais de matriz africana. O

Ijexá é um ritmo em evidência em várias canções de *Cores, nomes*, em especial *Um Canto De Afoxé Para O Bloco Do Ilê*, canção que, junto com *Queixa,* entrou na coletânea de David Byrne, *Beleza Tropical* (1989). Ilê Aiyê foi o primeiro um bloco de carnaval de pessoas negras, fundado em 1974, em Salvador, cujo nome significa, na língua iorubá, Ilê- casa, e Ayé - terra, e a tradução: nossa casa ou nossa terra. A proposta do bloco é exaltar a beleza da cultura negra e as religiões de matriz africana, o que causou muito incômodo, nos primeiros anos de sua existência, e que culminou na perseguição dos seus fundadores, Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô, e Apolônio Souza de Jesus Filho, ambos ativistas do movimento antirracista, acusados de praticarem o comunismo.

A canção Sina está repleta de significantes identitários como elementos de exaltação da cultura afro. Em "ouro de mina", por exemplo, propomos uma curiosa aproximação fonética com "oro mi na" que é um desvio bastante recorrente da expressão original "Omi ni na" [3] cantada para o orixá Oxum nos terreiros de Candomblé.

A composição de *Sina* é complexa e multifacetada, e dialoga tanto com a proposta do álbum como hipergênero (Fraga; Barros, 2024) a partir de aproximações discursivas com outras canções do álbum, quanto com trabalhos anteriores de Caetano, ou seja, Djavan, ao compor *Sina*, foi a fundo, tanto no projeto de dizer do álbum *Cores, nomes* (1982), que exalta a cultura popular, os elementos de origem africana, os amores e as pessoas em sua diversidade, quanto nas contribuições artísticas anteriores de Caetano que fizeram história na canção brasileira.

No livro *Verdade Tropical* (1997), Caetano fala o quanto considerava importante romper com a publicização de um Brasil "da garota Zona Sul", da "mulata de maiô de paetê" (Veloso,1997, p. 37) e ampliar o olhar de brasilidade para a diversidade cultural

[3] YOUTUBE: **Orin: música para os Orixás** | documentário completo, 50:13. Acesso em 10/10/2024.

brasileira. O artista se refere à sua arte como a proposta de uma revolução cultural, a valorização do povo brasileiro em sua diversidade de vozes e riqueza cultural em contraposição a visão nacionalista purista do período ditatorial. Esse posicionamento pode ser percebido no álbum *Cores, nomes* (1982) que explora a riqueza cultural da Bahia, seu povo e seus lugares, e é ressaltado na canção *Sina* a partir de relações dialógicas.

> Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética. (Veloso, 1997, p. 37).

O trecho de *Sina* "Quiçá um dia a fúria desse front" fala de um enfrentamento e da esperança do sonho construído pela riqueza e pela beleza na expressão do som, como em "Virá lapidar o sonho". A canção *Sonhos* (do mesmo álbum), em "tenho um sonho em minhas mãos, certamente eu serei mais feliz", traz esse mesmo otimismo ao falar da capacidade de reinventar-se após uma abrupta separação[4], causada por uma traição amorosa, quando se tem um sonho. Na canção *Gravidade*, gravada por Caetano no álbum *Jóia, em* 1975, este sonho parecia impossível, como se pode inferir dos trechos do "Sonho afogado no ar", "Sonho no fundo do leito", "Asa no fundo do sonho". Essa canção (*Gravidade*) termina com "Destino do destino, destino do destino". "Era verdade, a democracia voltaria, os representantes do povo receberiam votos diretos, ninguém seria punido, encarcerado por suas ideias, escolhas políticas, sexuais, estéticas ou capilares" (Baiana, 2002)[5].

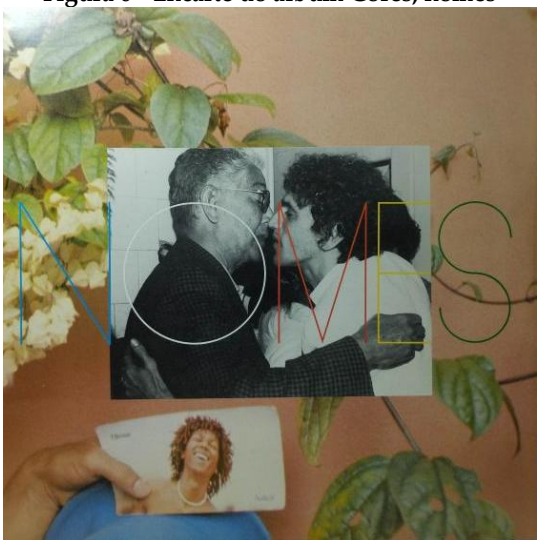
---

[4] Tanto Queixa, quanto Sonhos fazem referência à relação de Caetano e Dedé.

[5] Trecho escrito por Ana Maria Baiana no encarte de *Cores, Nomes*, remasterizado por Charles Gavin em 2002.

No encarte do álbum *Cores, nomes*, há uma montagem gráfica que funciona como um encaixe móvel que, ao ser puxado, faz com que a imagem de Caetano beije a imagem de seu pai, José Teles Velloso, falecido em 1983. Essa imagem é um registo do beijo que Seu Zezinho, como era chamado, deu em Caetano no dia do aniversário do artista, um ano antes de falecer. Vale lembrar que, no álbum *Muito*, Caetano aparece no colo de sua mãe, Claudionor Viana Teles Veloso, conhecida como Dona Canô, que se tornou uma personalidade marcante na cidade de Santa Amaro da Purificação, na Bahia, não por ser a mãe de Caetano e Bethânia, mas por ser uma referência como agitadora cultural das manifestações religiosas, culturais e políticas.

Figura 6 - Encarte do álbum Cores, nomes



Fonte: Acervo Cult, 2024.

No álbum *Jóia* (1975), Caetano também faz referência à sua família. Jóia traz na capa, uma ilustração de Caetano, sua esposa Dedé e seu filho nus, o que fez com que o álbum fosse proibido pela censura, além da ameaça de Caetano e sua esposa perderem a guarda do filho, ainda que as genitálias estivessem cobertas pelo desenho de um pássaro. Essa referência de pai e mãe, que

incomodou a moral vigente sob a hipocrisia dos valores da "tradição, família e propriedade" também é criticada por Caetano na canção "Outras palavras" do álbum "*Outras Palavras* (1981) gravado um ano antes de *Cores Nomes*:

> "Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
> Travo, trava **mãe e papai**, alma buena, dicha louca
> Neca desse sono de nunca, "jamais" nem never more
> Sim, dizer que sim pra Cilu, pra Dedé, pra Dadi e Dó
> Crista do desejo, o destino deslinda-se em beleza"
> (Veloso, 1981).

Considerando essa tessitura de *Sina*, construída a partir de referências à vida e à obra de Caetano, lembramos aqui o trecho "Meu pai e minha mãe, meu medo, meu champagne, visão do espaço sideral" da canção *Meu bem meu mal*, composta por Caetano para o álbum *Fantasia*, gravado em 1981, interpretada por Gal, que também está presente no álbum *Cores, nomes*, cantando a canção *Gênesis*. Para pensar o termo "pai e mãe" propomos também uma canção de um dos artistas mais próximos de Caetano e da sua trajetória artística, sobretudo na criação do movimento Tropicália, Gilberto Gil. A canção "Pai e mãe" (Refazenda, 1975), composta por Gil, no dia do seu aniversário, como presente para si e para os seus pais, fala da força da expressividade afetiva entre homens, no trecho: "Eu passei muito tempo aprendendo a beijar outros homens como beijo o meu pai" (Refazenda,1975), quebrando com o tabu vigente na época de uma ideia refratária e patriarcal que reprimia as liberdades a partir de determinados tabus. Essa canção é uma declaração ao pai e a mãe como referência basilar de expressividade afetiva que reverbera ao longo da vida de um homem para outros homens e mulheres.

Outra comparação possível aparece em *Outras Palavras*, canção do álbum *Outras Palavras* (1981) "Só que sofri tanto que grita, porém daqui pra frente, outras palavras" e, em *Sina (1982),* "A luz de um grande prazer é irremediável neon, quando o grito do prazer…". O grito do sofrimento, lembrado em *Outras*

Palavras, torna-se grito do prazer em *Sina,* em concordância com o sentimento alegre proposto no componente musical. Importante mencionar que o álbum *Outras Palavras* rendeu o primeiro disco de ouro de Caetano Veloso, e *Cores, nomes*, o segundo. Ambos com a mesma banda, mas, em *Cores, Nomes*, Caetano conseguiu dedicar-se melhor como produtor, dando mais atenção aos detalhes, o que não havia conseguido fazer plenamente em *Outras Palavras* em função do excesso de compromissos, ficando mais a cargo da banda carioca (A outra banda da Terra).

A partir de "imagens luminosas" que, a princípio, parecem não ter sentido, a letra de *Sina*, apresenta, ao imbricar-se com o componente musical, sua potência semântica (Gil, 2024). A letra da canção está cheia de simbolismos que se entrelaçam na "tessitura textual", mesclando fragmentos e ideias de trabalhos anteriores de Caetano, tanto do próprio álbum *Cores, nomes*, quanto de canções e atitudes que marcaram a originalidade criativa do artista baiano, a quem foi dedicada a canção. Em "o sol e o dom" (de *Sina*), por exemplo, notamos uma aproximação com a canção *Sonhos,* do mesmo álbum, no trecho "A esperança é um dom". Além disso, *Sina* fala do brilho inevitável (que está destinado) do prazer que chega ao seu âmago em jazz (Djavan, 2024), como algo irremediável que explode feito fogos de artifício no réveillon. Todos esses acontecimentos como manifestação da beleza e do prazer têm seu direcionamento evidenciado no neologismo que marca a canção com o verbo "caetanear", como a ação de ser Caetano, o fazer prazeroso de compor e cantar do artista. Caetanear como ação de ser brasileiro e enfrentar a brutalidade política a partir das manifestações artísticas e culturais.

Além disso, sugerimos a percepção dos componentes do tetragrama de forma combinada, ou seja, não apenas descrevendo isoladamente elemento a elemento, de forma fechada em si, ainda que a análise possa ter início na constatação descritiva desses elementos como ponto de partida. É a partir da relação entre os

elementos que constituem a arquitetônica discursiva (Melo; Rojo, 2014) que os sentidos são produzidos na canção como enunciado.

Em *Sina*, o ritmo proposto (uma ressignificação da célula rítmica do afoxé), apresenta uma variação entre acelerações e desacelerações (figura 11) intensificadas ou suavizadas pela cadência, criando uma tensão leve (em função da subdominante e sem a finalização na dominante) que se encaixa a uma pulsação forte enfatizada pela prosódia e o staccato provocado pelas interrupções das síncopes. A resolução acontece de forma progressiva em "Como querer Caetanear o que há de bom" (III - IV - IV#°- V - I).

Essa combinação de elementos cria um movimento alegre e pulsante, com rupturas inusitadas no andamento, que são fortalecidas pelos instrumentos.

Como mencionamos anteriormente, além da percepção dos componentes, verbais, musicais, autorais e sociossituacionais, propomos a escuta atenta do álbum, considerando-o um hipergênero (Fraga; Barros, 2024), no qual *Sina* está em sintonia com o projeto de dizer mais amplo. Além disso, a reflexão a respeito dos sentidos produzidos pela canção Sina pode ser ampliada a partir de uma análise contrastiva com outras canções que tenham em comum alguns dos elementos. Nesse sentido, uma canção a ser mencionada, que pode parecer inapropriada para a análise por ter sido composta dez anos depois de *Sina*, traz referências que podem ajudar a pensar sobre os sentidos empreendidos por Djavan. A canção é *O mais Belo dos Belos (O Charme da Liberdade)*, composta por Guiguio, Valter Farias e Adailton Poesia (integrantes do bloco Ilê Aiyê), para o álbum *O Canto da Cidade* (1992) de Daniela Mercury. Embora sua composição seja muito posterior a *Sina*, a canção apresenta semelhanças que vão desde o fato de que ambas fazem parte de álbuns que exaltam a cultura baiana, até a relação entre trechos das letras, como os apresentados a seguir: (1) "Deus teve o imenso prazer de criar essa perfeição" e (2) "O swing dessa banda, a

minha beleza negra", (de *Canto da Cidade*) e (1) "A luz de um grande prazer" e (2) "Tudo o mais, pura beleza, jazz" (de *Sina*).

No álbum Cores, nomes, a canção *Um canto de Afoxé para o bloco Ilê Aiyê* "fala "Ilê aiê, como você é bonito de se ver", "Ilê aiê, que maneira mais feliz de viver". Ambas as canções fazem um elogio à beleza e ao prazer que causa a "música negra" (afoxé, jazz) e aludem ao bloco que traz alegria à vida das pessoas. O modo de viver feliz que contagia a cidade no trecho de *Um canto de Afoxé para o bloco Ilê Aiyê*: "se transforma em você" (Ilê Aiyê significa nossa terra). A letra de *Um canto de Afoxé para o bloco Ilê Aiyê* foi composta pelo filho de Caetano, Moreno Veloso.

> Evidente, portanto, que há muita história para contar referente a esses tempos. E, de fato, a colaboração com Perinho Albuquerque em Jóia, Qualquer coisa e Bicho marca um período memorável. E com A Outra Banda da Terra (que tinha como núcleo Arnaldo Brandão, Vinícius Cantuária, Bolão, Zé Luís e Tomaz Improta) atravessei o que não temeria considerar a fase de maior felicidade de minha vida musical (Veloso, 1997, p. 358).

Em 1978, Caetano Veloso, Arnaldo Brandão e Vinicius Cantuária formaram a banda *A Outra Banda da Terra* (1978-1983), na qual criaram uma levada original da música brasileira chamada por eles de *Ao Contrário*, pois deslocava o tempo forte para o fraco. Exemplo disso está na canção *Tempo de Estio*, do álbum *Muito.* Essa é a batida de *Sina*, na versão de Caetano, com uma célula rítmica do ijexá. *A Outra Banda da Terra* fez parte do álbum *Cores, nomes.* Já a guitarra que abre a canção é de Perinho Santana, que fez parceria com Caetano nos álbuns *Qualquer Coisa* (1975) e *Jóia* (1975).

> Mas considero minha acuidade musical mediana, às vezes abaixo de mediana. Isso mudou com a prática, para minha surpresa. Mas não me transformou num Gil, num Edu Lobo, num Milton Nascimento, num Djavan. Reconheço, no entanto, que tenho uma imaginação inquieta e uma capacidade de captar a sintaxe da música pela inteligência que me possibilitam fazer canções relevantes. Sobretudo encontro-me cantando: **o**

> **prazer e o aprofundamento do conhecimento que o ato de cantar me proporciona justificam minha adesão à carreira** (Veloso, 1997, p.68).

Em *Sina*, o magnetismo da batida inspirada no ritmo do ijexá prende a atenção do ouvinte, que é conduzido pela sensação de um "balanço" que ganha força com a nota A do baixo marcado no tempo 2 e 4, em um movimento acelerado, evocando uma excitação. Esse "ijexá pop", batida criada por Caetano juntamente com a "A outra banda da terra", e que aparece também na canção *Tempo de Estio e São João, Xangô Menino* do álbum *Muito* (1978), como dito anteriormente, é parte do projeto de dizer de *Sina* que fala dos amores de Caetano e o Ijexá, sobretudo tocado pelo bloco Ilê Aiyê é um deles. O Ijexá tem origem nigeriana, é tocado nos rituais religiosos e se popularizou a partir dos cortejos de rua, chamado Afoxé. O grupo Filhos de Gandhi, da Bahia, fundado em 1949 foi um dos principais responsáveis pela propagação do ijexá, depois o revolucionário bloco de carnaval Ilê Ayê (1974).

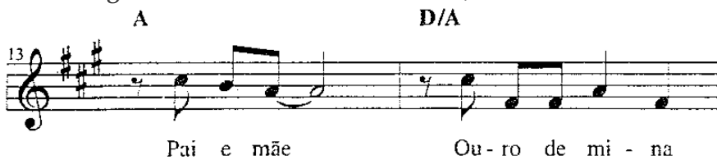
Figura 7 - Célula rítmica do Ijexá



Fonte: Autores, 2024.

Na relação do elemento versificação com a cadência, é possível perceber a preponderância do sexto grau em relação às rimas em **mina, sina** e ro-**tina**, por exemplo, sincronizadas com uma repetição de Fá e, depois, uma descida de Sol para Fá. A nota Fá também está em consonância com a ênfase nas palavras, **mãe**, cora-**ção** e **mais**, como apresentado a seguir:

Figura 8 - Partitura verso Pai e mãe, ouro de mina



Fonte: Chediak, 2020, p. 149.

Figura 9 - Partitura verso Coração, desejo e sina



Fonte: Chediak, 2020, p. 149.

Figura 10 - Partitura verso Tudo mais, pura rotina jazz



Fonte: Chediak, 2020, p. 149.

A canção tem, em sua introdução, uma cadência conhecida como plagal ou amém, que cria uma expectativa a partir da passagem de um acorde subdominante direto para a tônica, pulando o acorde que prepara (V). Essa escolha cria uma sensação de transição e afastamento, considerando que o IV grau é o mais distante do I.

Composta em tom Lá maior, *Sina* apresenta o quarto grau muito mais como uma "bordadura", porque mantém o baixo em A e retorna à tônica, do que com a função de subdominante (I-IV-I), como se vê nas notas dos acordes: Dó sustenido- Ré-Dó sustenido e Mi-Fá sustenido-Mi. Vemos, nesse início, uma repetição do motivo melódico. Tatit (1994) afirma que, há, em *Sina*: "Um motivo que compreende por inteiro o seu subseqüente, abole a dualidade assim como um sujeito em plena conjunção com seu objeto" (p.195).

Sina traz características bastante comuns em outras composições de Djavan, como as mudanças abruptas na velocidade e o staccato. Além disso, há uma sincronicidade entre letra e melodia, conduzidas pelo sincopado do baixo em A.

Figura 11 - Mudanças abruptas na velocidade e o staccato em *Sina*



Fonte: Chediak, 2020, p. 149.

Trecho com aceleração:

Figura 12 - Aceleração em *Sina*



Fonte: Chediak, 2020, p. 150.

A repetição da nota dó insere uma desaceleração e uma interrupção abrupta da melodia com a priorização do pulso em saltos vocais no trecho "o luar, estrela do mar, o sol e o dom, quiçá, um dia, a fúria desse front… o que há de bom".

> Em Sina, de acordo com a relação descrita, o programa melódico produz o efeito vocálico, de núcleo de sonoridade, e o anti-programa produz os limites e as interrupções equivalentes ao efeito consonantal. A tematização do início e o refrão do quarto segmento perfazem o que estamos chamando de programa melódico. O tom sobre "jazz", a inflexão sobre "tocarei seu nome pra poder fa" e todo o terceiro segmento descrevem o anti-programa (Tatit, 1994, p. 212).

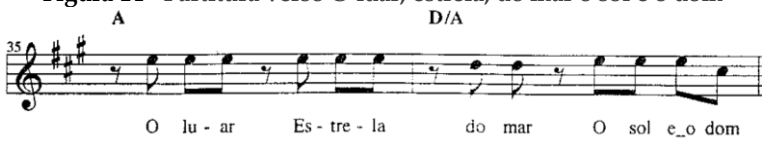
Há, no entanto, nessa parte da canção, um "conflito de tendências" que é reforçado pela interrupção do acompanhamento instrumental, sobretudo do baixo, marcando o tempo forte (Tatit, 1994, p. 210).

Figura 13 - Partitura verso Pura Beleza, jazz



Fonte: Chediak, 2020, p. 149.

Figura 14 - Partitura verso O luar, estrela, do mar o sol e o dom



Fonte: Chediak, 2020, p. 150.

Em "jazz" (figura 13), fechando, há um prolongamento da voz associado a um floreio vocal, característico de Caetano. O jazz, uma expressão da cultura negra americana, se dá, pela liberdade criativa, a partir dos improvisos. Não é à toa que está na letra de *Sina*. Nesse ponto, a relação entre letra e música, através do alongamento vocal e da melodia, dá ênfase à palavra jazz. Após a relação entre dois motivos melódicos e a estruturação em pergunta/resposta vista no trecho: Pai e mãe: ouro de mina / Coração: desejo e sina / Tudo o mais: pura rotina, apresentando uma elipse do verbo ser, vem "jazz", associado à "desaceleração que causa um alongamento expressivo da nota" (Tatit, 1994, p. 200) e que o professor Luiz Tatit (1994), em sua análise, aponta ser o verso de uma palavra central na canção.

Escolhemos, aqui, apenas algumas possibilidades interpretativas em função da extensão da análise. A seguir, sistematizamos a análise para melhor visualização dos elementos presentes na canção *Sina*:

Quadro 1 - Componente verbal de Sina

Componente Verbal
Conteúdo temático A canção fala de amor e exalta a beleza natural da amada.
Forma Poema
Relações dialógicas A partir da referenciação e ressignificação de trechos de outras canções do álbum, *Cores, nomes* e álbuns anteriores Djavan faz uma exaltação a Caetano e sua carreira artística de Caetano Veloso.
Atitude discursiva Poetizar
Versificação Rimas ricas ou oblíquas e, predominantemente, emparelhadas. Predominância de rimas toantes perfeitas: Essas rimas conferem um ritmo mais regular à canção.
Figuras de linguagem Linguagem metafórica: Ao comparar "pai e mãe" a "ouro de mina", "Minha princesa, Art nouveau da natureza" Elipse: “Coração [é] desejo e sina” Paradoxo: sina (pré-determinado) e rotina (repetitivo) Assonância: mina, sina, rotina Personificação: O grito do prazer açoitar o ar Aliterações: repetição de consoantes como "s" em "Sina" e "desejo" cria um efeito sonoro suave Sinestesia: "A luz de um grande prazer é irremediável néon"

Fonte: Autores, 2024.

Quadro 2 - Componente musical de *Sina*

Componente Musical
Ritmo - Ijexá
Forma – 4/4
Tonalidade: A
Análise harmônica das cadências:

1ª parte (*Pai e mãe, ouro de mina…*)

A	D/A	A	E7/G#	F#m7	C#m	D7M	D#°
I	IV	I	V7	VIm	IIIm	IV	IV#°

2ª Parte (*A luz de um grande prazer…*)

E7(4/9)	D7(4/9) D7(9) C#7(9) G7(#11)	F#m7	F#m7	E7(4/9)	D7(4/9) E7(4/9) E7(9)
Vsus	IVsus V/IIIm V7/VIm SubV/VIm	VIm	VIm	Vsus	IVsus Vsus V7

3ª Parte (*O Luar, estrela…*)

A	D/A	A	E7/G#	F#m7	C#m	D7M	E7(9)
I	IV	I	V7	VIm	IIIm	IV	V7

4ª Parte/Fim (Cadência plagal)

A	D/A	A	D/A
I	IV	I	IV

Fonograma: 6328 381 **Duração: 05:31**
Suporte: Vinil
Instrumentação: Baixo Elétrico: Arnaldo Brandão Bateria: Vinícius Cantuária Coro: Jane Duboc; Kika Tristão; Marizinha; Myriam Peracchi; Regininha; Sônia Burnier; Viviane Carvalho Guitarra: Perinho Santana Percussão: Bolão Violão Ovation e Voz: Djavan Voz: Caetano Veloso

Fonte: Autores, 2024.

Quadro 3 - Componente autoral de *Sina*

Componente Autoral
Gravação: 1982 **Compositor**: Djavan **Intérprete**: Caetano Veloso e Djavan **Projeto de dizer**: autor criador faz ode ao amor em múltiplas facetas **Eu lírico** declara amor à arte, ao compositor amigo, à cultura africana, à ancestralidade **Álbum**: *Cores, Nomes*, 1982 **Gravadora**: Polygram **Produção**: Caetano Veloso/Márcia Alvarez
Desdobramento de autoria **Intérprete**: Djavan **Álbum**: Luz 1982 **Gravadora**: CBS **The Manhattan Transfer** 1987 - Celebra a música brasileira Craft Recordings., Distributed by Concord **Produção** · Ronnie Foster
Desdobramento de autoria (algumas das principais): Sandrá de Sá, Loredana Berté (Itália), Manhattan Transfer.

No Immub foram encontrados 50 fonogramas da canção Sina.
No álbum de *Cores, Nomes*, de Caetano, a célula rítmica do ijexá é mantida, de forma simplificada e acrescida da guitarra de Perinho Santana, o que marca a caracterização da música baiana nesse momento. Já no álbum Luz, de Djavan, há uma ênfase maior ao ijexá tradicional, sobretudo no início da canção, marcado pelo agogô.
- Trilha sonora do filme *Confissões de Adolescente* - Trilha sonora da telenovela *Belíssima* em 2005,[10] como tema da personagem Giovana, interpretada por Paola Oliveira.

Fonte: Autores, 2024.

Quadro 4 - Componente sociossituacional de *Sina*

Componente Sociossituacional
Contexto histórico: O ano de 1982 foi um ano crucial na história da Ditadura Militar brasileira, marcando um período de transição para a redemocratização do país, intensificado, sobretudo, pelos movimentos sociais que começaram a ganhar força em 1979 com a lei da anistia. Em 1982, ocorreram as primeiras eleições diretas para governadores desde o golpe de 1964.
Relações ideológicas A alegria e a atmosfera festiva proposta na canção *Sina*, tanto no arranjo quanto na letra, exaltam o prazer e a partir de um forte apelo popular, em concordância com o projeto de dizer do álbum, que fala dos amores, dos lugares, e da riqueza cultural da "terra amada", o Brasil, caminhando para um novo tempo, livre da opressão do regime militar. Além disso, a proposta do álbum vem da crítica de Caetano em relação à imagem excludente a respeito da cultura brasileira como o país da "garota Zona Sul ou da mulata de paetês" (Veloso, 1997, p. 37), ignorando a diversidade cultural brasileira e a riqueza das manifestações da cultura negra.

Fonte: Autores, 2024.

Considerações finais

Neste texto, buscamos mostrar de que modo nosso grupo, GECAN-UFSC, tem estudado a canção como um gênero do discurso

multissemiótico. Apresentamos uma análise possível da canção *Sina*, de Djavan, considerada um clássico da MPB, com mais de 50 gravações ao longo dos últimos 30 anos. Como dispositivo analítico, utilizamos o tetragrama de análise de canções, considerando a indissociabilidade de seus quatro componentes constituintes: verbal, musical, sociossituacional e autoral. Nosso intuito foi propor uma abordagem holística para a análise, considerando o gênero do discurso canção, ao mesmo tempo, como um artefato cultural, um objeto de conhecimento e de estudo, e, também, como um objeto ensinável, no plano do ensino das linguagens.

Preferimos discorrer, nestas páginas, mais sobre o tetragrama, e concentrar energia mais na análise da canção *Sina*, do que propor uma prática educativa para o trabalho com a canção em sala de aula, embora o leitor, colega professor possa ressignificar nossa análise e propor diferentes práticas com seus alunos. Também é preciso dizer que há, no site de nosso grupo: https://gecan.ufsc.br/, muitos trabalhos com esse enfoque, em tese, dissertação, artigos e livros.

A canção *Sina* transformou-se em uma referência da MPB e vem sendo muito executada em bares com música ao vivo, bem como se tornou repertório obrigatório para violonistas de todas as regiões do país. Ganhou projeção internacional depois da gravação por Djavan no álbum Luz, em 1982 e depois de ter sido regravada pela banda Manhattan Transfer, em 1987.

Se a letra é rica em metáforas que evocam o amor de diversas formas, entre amante e amada: … minha princesa, *art-nouveau* da natureza; pela ancestralidade " …pai e mãe, ouro de mina…" pela amizade … como querer Caetanear / Djavanear o que há de bom… pela cultura afrodescendente; o ritmo alterado do Ijexá revolucionou a estrutura da MPB da década de oitenta e figura, até hoje, como uma genialidade de Djavan e de Caetano, e de todos os músicos que contribuíram para o resultado da obra, para o seu acabamento.

Finalmente, entendemos que, o tetragrama é um instrumento potente para a análise do gênero/artefato canção, pois proporciona um entendimento que, transcendendo a

materialidade verbal, protagoniza outros matizes de sentido, como a sonoridade, o contexto e as questões autorais implicadas. Com isso, composições como *Sina* – que podem parecer herméticas em leituras ingênuas que se pautem apenas na letra – em análises multissemióticas, podem ter desvendada a riqueza de sua composição amalgamada à letra, construindo, com ela, diversos efeitos de sentido.

Referências

ACOSTA PEREIRA, Rodrigo; OLIVEIRA, Amanda Maria de. Análise dialógica do conteúdo temático em gêneros do discurso. **Revista Educação e Linguagens**, v. 9, p. 245-264, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.33871/22386084.2020.9.16.245-264. Acesso em: 25 maio. 2023.

ANDRADE, Tayná Miranda de. **Belchior tinha razão**: prática educativa de análise multissemiótica com a canção AmarElo. 2023. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BAKHTIN, M. [1979]. Estética da Criação Verbal. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. M. [1929/1963]. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALTAR, M. O conceito de tipos de discurso e sua relação com outros conceitos do ISD. In: Machado, A.R.; Guimaraes. M. ;

Coutinho, A. (Org.). **O interacionismo sociodiscursivo**: questões epistemológicas e metodológicas. Campinas SP: Mercado de Letras, 2007, p.145- 160.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção**: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê. A segunda metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BALTAR, M. et al. (Orgs.). Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BALTAR, Marcos. **A competência discursiva através dos gêneros textuais**: uma experiência com o jornal em sala de aula. Porto Alegre: Editora da UCS, 2003.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: Editora Delta. **Enciclopédia Delta Larousse**. 2. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1968.

BARON, Roberto. **A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas**: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar práticas sociais. 2022. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

BARON, Roberto; BALTAR, Marcos; FRAGA, Camila. Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia. **Fórum Linguístico**: Florianópolis, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/83687. Acesso em: 30 ago. 2024.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Tradução Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BONINI, A. Mídia/suporte e hipergênero: os gêneros textuais e suas relações. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 679-704, 2011.

BRONCKART, Jean-Paul. Os Gêneros de textos e os tipos de discurso como formatos das interações propiciadoras de desenvolvimento. In: BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Campinas: Mercado de letras, 2006. p. 121-159.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 48 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CERUTTI-RIZZATTI, Mary Elizabeth; MOSSMANN, Suziane; IRIGOITE, Josa Coelho. Estudos em cultura escrita e escolarização: uma proposição de simpósio entre ideários teóricos de base histórico-cultural na busca de caminhos metodológicos para pesquisas em Linguística Aplicada. **Revista Fórum Linguístico**. Florianópolis, v. 9. n. 4, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2013v10n1p48/24667. Acesso em: 22 abr. 2024.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, Vol. 1, 1986.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Djavan**: volume 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2020.

CORES, NOMES. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil/Philips, 1982. 1 LP (59’ 30’’).

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

FRAGA, C. F.; BALTAR, M. A. R. A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola. **Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v. 20, n. 51, p. e12670, 2024. DOI: 10.22481/praxisedu.v20i51.12670. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/12670. Acesso em: 19 nov. 2024.

FRAGA, Camila; BARROS, Laise. Análise do álbum “Meus caros amigos” como um hipergênero. **Linha D’Água**: São Paulo, v. 37, n. 03, p. 10-27, jul.-set. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. Coleção de leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). **Banco de dados do Instituto Memória Musical Brasileira** [Banco de dados online]. Disponível em: https://immub.org/. Acesso em: 10 out. 2024.

MELO, Rosineide de; ROJO, Roxane. A arquitetônica bakhtiniana e os multiletramentos. In: NASCIMENTO, Elvira Lopes do; ROJO, Roxane H. R. (Orgs.). **Gêneros de texto/discurso e os desafios da contemporaneidade**. Campinas, SP: Pontes, 2014.

MIRANDA DE ANDRADE, Tayná; ROCHA BALTAR, Marcos Antonio. Sujeitos de sorte: elos de resistência em canções de Belchior e Emicida. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 419-

442, 2024. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/92128. Acesso em: 20 jan. 2025.

MUZA, Letícia. Esfera Artístico-Literária: a canção na literatura. **Revista Desempenho**, [S. l.], v. 1, n. 34, 2024. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/rd/article/view/51602. Acesso em: 10 fev. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte:Autêntica, 2002

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem**: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PENNYCOOK, A. Uma lingüística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (org.). **Por uma lingüística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p. 67-84.

PÉRES, R; BALTAR, M. Canção de resistência: reflexões para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio. **Soletras**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 150-173, 2024. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/80094/52791. Acesso em: 20 jan. 2025.

SANTAELLA, Lucia. As artes en tecnologias emergentes. In: P. Gobira, & R. N. Bernal. (Orgs.). **Relações entre arte, ciência e tecnologia: tendências criativas contemporâneas**. Belo Horizonte: UEMG, 2021, p. 57-76.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013. 376p

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada I**. 1 ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learnin, 2002.

SCHOEMBERG, Arnold. [1874-1951]. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman, 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SINA. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Djavan. In: **CORES, nomes**. Polygram Brasil, 1982. LP, faixa 8.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp: 1996.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**. São Paulo, Escuta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos (1997). **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed 34, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Bastidores do show Cores, Nomes [Ao Vivo - 1982]**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-EnYcRH1g4. Acesso em: 18 nov. 2024.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropica**l. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. [1930] A construção da enunciação. In: Valentin Nikolaevich. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João editores, 2013.

A RELEVÂNCIA E A PRODUTIVIDADE TEÓRICO-METODOLÓGICO-ANALÍTICA DA ENTONAÇÃO DISCURSIVA: A POÉTICA "FLOR DE LIS", DE DJAVAN

Luciane de Paula
Professora Associada do curso de Letras, lotada no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários - DELL, UNESP (lucianedepaula1@gmail.com)

Rafael Junior de Oliveira
Professor Assistente do curso de Letras, lotado no Departamento de Estudos da Linguagem - DEL, UFLA (rafael-oliveira@ufla.br)

Resumo
A proposta deste ensaio é refletir sobre a noção de entonação, como concebida pelos Círculos de Vítebsk e de Nevel, em especial, de acordo com as proposições desenvolvidas por Bakhtin e, mais especificamente, por Volóchinov. O objetivo é demonstrar a relevância e a produtividade desse conceito teórico-filosófico para os estudos dialético-dialógicos do discurso e, de modo particular, para a análise genérica. Metodologicamente, este capítulo delimita o objeto de pesquisa ao gênero canção e ilustra a reflexão ensaística realizada com a análise interpretativa verbivocovisual de "Flor de Lis", de Djavan, com ênfase na entonação performática da canção, em sua versão oficial, lançada em 1976, interpretada pelo cantor-compositor, para demonstrar a sua importância na construção de sentido e na explicitação do projeto de dizer do autor-criador. O movimento analítico de leitura da canção ocorre em interação com outros enunciados, do próprio Djavan e de outros autores, de canções e de poemas. Os procedimentos realizados são descritos como sugestão de caminho metodológico-analítico verbivocovisual bakhtiniano. Os resultados revelam a produtividade tanto da noção de entonação, quanto da análise verbivocovisual, calcada nos pressupostos

bakhtinianos. As considerações finais apresentam uma síntese da produtividade das reflexões realizadas acerca tanto da entonação quanto da verbivocovisualidade, seja para os estudos dialógico-discursivos da canção, seja de modo amplo, para a filosofia da linguagem, de modo teórico-prático, vivo, como movimento em ato, que considera a unidade integral do enunciado em questão – generalizado a todo e qualquer gênero, uma vez que se trata de uma construção interna-externa, cognoscível da linguagem, como atividade humana sociocultural.
Palavras-chave: Estudos bakhtinianos; entonação; verbivocovisualidade; canção.

Abstract
The purpose of this essay is to reflect on the notion of intonation, as conceived by the Vítebsk and Nevel Circles, in particular, according to the propositions developed by Bakhtin and, more specifically, Volóchinov. The objective is to demonstrate the relevance and productivity of this theoretical-philosophical concept for dialectical-dialogical discursive studies and, in particular, for generic analysis. Methodologically, this essay delimits the object of research to the song genre and illustrates the essayistic reflection carried out with the verbivocovisual interpretative analysis of "Flor de Lis", by Djavan, with emphasis on the performative intonation of the song, in its official version, released in 1976, interpreted by the singer-songwriter, to demonstrate its importance in the construction of meaning and in the explanation of the author-creator's project. The analytical reading of the song occurs in a dialogic way with other song statements, by Djavan himself and other authors, of song and poetic discourses. The methodological procedures carried out are described as a suggestion of a Bakhtinian verbivocovisual methodological-analytical path. The results reveal the productivity of both the notion of intonation and the verbivocovisual analysis, based on Bakhtinian studies. The final considerations present a synthesis of the productivity of the

reflections carried out on both intonation and verbivocovisuality, whether for the dialogic-discursive studies of song, or in a broader sense, for the philosophy of language, in a theoretical-practical, living way, as a movement in action, which considers the integral unity of the discourse in question – generalized to any and all genres, since it is an internal-external, knowable construction of language, as a sociocultural human activity.
Keywords: Bakhtinian studies; intonation; verbivocovisuality; song.

1. A raiz da voz

Na filosofia bakhtiniana há menções em diversos trechos de vários escritos dos Círculos de Nevel e de Vítebsk sobre a palavra e o enunciado serem compostos por um entrecruzamento de linguagens (da verbalidade, a escrita e a oralidade, como o romance, a peça de teatro e o poema; da vocalidade, a entonação, o tom, a tonalidade, as figuras de linguagem calcadas na fonologia - assonância, aliteração, onomatopeia etc. - a pontuação, elementos musicais etc.; da visualidade, as expressões faciais e corporais, os gestos, entre outros) que constitui a unidade global discursiva, a ser considerada, portanto, desse modo, pelo leitor/analista. Ainda que não haja o desenvolvimento da organização estrutural dessas linguagens na construção do enunciado (Volóchinov, 2019a), o Círculo não nos deixa esquecer a importância de analisá-las em conjunto, como constitutivas da palavra.

Epistemologicamente, o não desenvolvimento metodológico de trabalho integral dessas linguagens como processo semiológico interno-externo ocorre pela recepção da proposta teórico-filosófica bakhtiniana que, por um lado, considera a fragmentação das ideias em diversas obras, dadas as circunstâncias de produção dos escritos do Círculo e, por outro, pela tentativa de abarcar a palavra como produção verbal de modo generalizante, uma vez que essa noção (de palavra) aparece como uma multidão de fios ideológicos,

que se cruzam mutuamente, sem se dar conta que, necessariamente, esse novelo dialético-dialógico se caracteriza pela composição da palavra de maneira alargada, como códigos (verbal, vocal/musical e visual, em síncrese) que constituem o signo (sempre ideológico) como unidade singular de significação plena.

Como temos semeado desde 2012, com publicações explicitamente voltadas à verbivocovisualidade como procedimento teórico-filosófico, metodológico e analítico, desde 2017 (como pode ser lido em Paula, 2017; Paula e Serni, 2017; Paula e Luciano, 2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2020e, 2021, 2022a, 2022b, 2022c, 2022d, 2024; Paula e Batista, 2021; Paula e Teixeira, 2021; Paula e Oliveira, 2022, Luciano, 2021; Paula, Vieira, Camargo, Matias, 2021; Paula e Villarta-Neder, 2022; Luciano, 2025; Oliveira, 2025) e ilustrado com corpora de gêneros variados desde 2013 (entre outros, como pode ser visto em Paula, 2013; Paula, 2014; Paula e Souza, 2019; Paula e Siani, 2020; Paula e Teixeira, 2021; Paula e Sant'ana, 2022; Paula e Souza, 2023), a noção de que a linguagem e o enunciado se constituem de modo verbivocovisual tem permeado nosso percurso acadêmico, de modo coletivo com os parceiros de pesquisa e tônica das pesquisas do GED – Grupo de Estudos Discursivos, coordenado por Paula.

O trajeto de pesquisa da verbivocovisualidade (vvv) relacionada aos estudos bakhtinianos, ainda que o termo não tenha sido utilizado explicitamente pelo Círculo de Vítebsk e pelo de Nevel, tem consolidado uma perspectiva brasileira e contemporânea de abordagem discursiva, especialmente quando voltada a enunciados sincréticos, de gêneros da esfera audiovisual, como é o caso da canção, do videoclipe, do filme, do seriado, do teatro, do telejornal, da novela, dos vídeos de internet, entre outros.

As noções de enunciado, consciência cognoscível, discurso interno e externo, entre outras, são basilares para a compreensão da concepção de verbivocovisualidade como condizente com a de linguagem, marcada, de maneira ampla, como palavra, desenvolvida pelo Círculo. Assumir essa palavra como signo ideológico significa considerar o processo mental que se refere a

determinada realidade sociocultural (plano do conteúdo, o significado) semiológica (cognoscível), expresso por uma imagem acústica (plano da expressão, o significante), marcado por valores (ideologias) e afetos emotivo-volitivos.

Desse ponto de vista, o enunciado é verbivocovisual porque no processo interno-externo da construção da enunciação e da expressão do enunciado, o "produto" discursivo (não acabado, mas com acabamento) é composto por elementos verbivocais (tendo em vista que a vocalidade já constitui a verbalidade, em especial, se considerarmos a oralidade – com sua entonação expressiva específica – , mas também a escrita, com marcas gráficas representativas da oralidade em sua semiologia – como a pontuação, a tipografia, determinadas figuras de linguagem, entre outras, por exemplo) e visuais (ao considerarmos a cognoscência constitutiva da consciência, como explica Volóchinov [2017, 2019a, 2019b]). Isto é, o fato de linguagem como ato cognoscível – capacidade mental, cognitiva, representativa, tipicamente humana – que se refere ao mundo de modo semiológico.

Com essa caracterização processo-produto interno-externo em mente, este trabalho objetiva apresentar uma reflexão acerca da entonação e sua relevância, especialmente ao considerarmos a performatização do gênero discursivo canção. A reflexão elaborada é ampla e, apesar de considerar a especificidade da canção, por um lado, por outro, não se fecha nela, uma vez que se volta ao trabalho com a linguagem, de modo abrangente, com percurso metodológico proposto e reflexão teórico-analítica desenvolvida.

Assim, por meio da análise da canção "Flor de Lis" (1976), de Djavan, mais que compreender o(s) sentido(s) dessa canção, o intuito desta reflexão é demonstrar um caminho teórico-metodológico-analítico de abordagem desse gênero, considerado em sua unidade integral verbivocovisual. Dada a relevância da oralidade na composição desse enunciado, focamo-nos na noção de entonação bakhtiniana como elemento fulcral de composição que, no caso da canção, destaca-se ainda mais, dada a constituição inerente do próprio gênero. Tal noção é materializada, tanto pela

escansão, quanto por meio da utilização do *software* Praat, que permitem identificar os elementos materiais que compõem a entonação. Além disso, para pensar sobre a entonação discursiva como temática central desta reflexão, este texto se estrutura por meio de: uma discussão teórico-metodológica; uma análise da canção "Flor de Lis", como modo de ilustração da reflexão elaborada; e, finalmente, a apresentação dos resultados, nas considerações finais. Os títulos figurados se voltam à própria metáfora existente, em torno da qual o sujeito-lírico/discursivo ento(n)a o término do seu relacionamento amoroso – da raiz ao jardim (ressecado?), de Lis a Maria.

2. Semear o grão

Muito se fala no campo acadêmico (em pesquisas e publicações), de modo *non sense*, sobre a importância da entonação. Muito se cita o trecho em que Bakhtin (2008) trata da importância da leitura em voz alta. Contudo, pouco se estuda sobre a entonação, como compreendida pelos Círculos de Vítebsk e de Nevel. Retomar essa noção é fundamental para trabalharmos com a palavra, tal qual compreendida por Volóchinov, Bakhtin, Medviédev, Sollertinsky, Yudina, entre outros integrantes dos Círculos supramencionados. De acordo com Volóchinov, "A palavra é um som significante, emitido ou pensado por uma pessoa real em um determinado momento da história real, e que é, portanto, um enunciado inteiro ou uma parte dele, seu elemento." (2019b, p. 314).

Ao considerarmos que mesmo em enunciados orais – como é o caso da canção, construída, muito, pela performatização entonativa –, o sujeito-cantor materialmente (inclusive, de modo visual) incorpora a voz (valor) e dá vida ao sujeito da narrativa expressa pela letra (verbivocal), embalada pela música, podemos constatar como a junção desses elementos explicita a composição verbivocovisual do todo (a unidade) enunciativo(a).

Esse todo arquitetônico de sentido tem sido estudado pelo GECAN – Grupo de Estudos do Gênero Canção, que vem construindo, de forma processual, com reflexões pertinentes, aprofundadas, sérias e amplas, uma forma de visualizar a unidade integral do enunciado. A última versão proposta por Baltar, Fraga, Cardona, Diniz, Baron e Andrade (2023, p. 37) é representada pelos autores pelo "Tetragrama de análise multissemiótica da canção". Nele, os autores agrupam quatro (4) conjuntos de elementos, denominados pelo Grupo como: 1. "componente verbal" (constituído por: conteúdo temático, forma de estruturação do texto, atitudes discursivas, versificação e figuras de linguagem); 2. "componente musical" (caracterizado por: fonograma, gênero musical, forma da canção, melodia, harmonia, ritmo, duração e andamento, textura, prosódia, sonoridade instrumental); 3. "componente sócio situacional" (formado por: esfera da atividade, contexto histórico, ideológico, social, político e cultural, cronotopo, gravação); e 4. "componente autoral" (caracterizado por: eu lírico, autor pessoa/autor criador, relação eu-tu, projeto de dizer, responsabilidade e posicionamento axiológico, interpretação e desdobramento de autoria, coautoria). Reproduzimos a seguir como o GECAN semiotiza o tetragrama:

Figura 1 - "Tetragrama de análise multissemiótica da canção"



Fonte: Baltar, Fraga, Cardona, Diniz, Baron e Andrade (2023, p. 37)

A seu modo, o Grupo tenta, com o tetragrama, dar conta da unidade global do enunciado, como tentamos, nós, via verbivocovisualidade. Claro que quando construímos epistemologias e nos voltamos a enunciados complexos, manifestos por engendramentos multissemióticos, como é o caso da canção, expressa, cada vez mais, com o desenvolvimento tecnológico, de modo multimodal, a pluralidade de pontos de vista e ângulos de visão aparecem, inclusive, a partir dos referenciais que enfatizamos. Cientificamente, esses exercícios só enriquecem os estudos e iluminam o objeto.

Do ponto de vista da verbivocovisualidade, que é o lugar a partir do qual temos pensado a linguagem, com a Análise Dialógica do Discurso, compreendemos que o "Componente Autoral" integra o "Componente Sócio Situacional", uma vez que os elementos do primeiro (relação eu-outro, autoria, audiência,

projeto de dizer etc.) devem ser analisados em sua constituição discursiva, como palavra/linguagem, de modo situado. Afinal, trata-se de uma linguagem viva, mas não diretamente real, que se relaciona com a produção, circulação e recepção do enunciado, em movimento.

No lugar do "Componente Autoral", deslocado para o campo do "Componente Sócio Situacional", inseriríamos o componente visual (tanto para considerarmos elementos de produtos culturais a serem analisados – capa de álbum, encarte, fotografia, gravação de show, videoclipe, apresentação em programa etc.; quanto a imagem narrativa ento(n)ada pela fusão letra e música) que, junto com os elementos verbivocais, constitui e embala a canção, processualmente, de forma viva e em ato verbivocovisual.

Assim, com a arquitetônica constitutiva do gênero canção e com a concepção dialético-dialógica (Di Fanti, Paula e Ponzio, 2021; Paula, Di Fanti, Ponzio e Paschoal, 2021; Paula L., Figueiredo e Paula S., 2011) bakhtiniana verbivocovisual em mente, nós nos posicionamos epistemologicamente e partimos da noção de palavra enquanto linguagem, enunciado e signo ideológico para adentrar em um percurso analítico, ilustrado por "Flor de Lis", de Djavan, marcado por uma proposta de movimento metodológico voltado, em especial, ao discurso cancioneiro, sustentado pela noção de entonação, dada a oralidade que desenha, em tons (vocais, musicais e cromáticos) de dada tonalidade, a narrativa performatizada com determinada valoração. Afinal, segundo Volóchinov,

> Quando pronunciamos ou ouvimos uma palavra, nunca a percebemos como algo separado ou abstraído da realidade, como um fenômeno puramente sonoro, autossuficiente e valioso por si só [...]. Percebemos justamente aquela realidade (natural, histórica ou artística) que: é refletida pela palavra como seu signo. Por isso, na comunicação linguística viva, na interação discursiva viva, não avaliamos a palavra como um som articulado, relacionado a algumas significações, a palavra como objeto de estudo gramatical, mas sim o sentido, o conteúdo, o tema contidos na palavra, ouvida ou lida (2019b, p. 316).

De acordo com o autor russo, tomamos a palavra/linguagem como signo ideológico que reflete e refrata uma dada realidade material valorada socioculturalmente, situada interna (processada na e pela consciência cognoscível) e externamente, em um jogo avaliativo responsivo dialético-dialógico ou, como explica o estudioso russo:

> [...] a palavra, sendo um fenômeno ideológico, é ao mesmo tempo parte da realidade material. [...]). Esse material é o som criado pelo movimento dos nossos órgãos de fala, que, como qualquer som, obedece às leis da realidade material, às leis da natureza. Contudo, para formar uma palavra não basta essa base acústica e fisiológica. O som, mesmo o articulado, não se tornará uma palavra se não 'significar' algo, isto é, se não for compreendido como algo que reflete e expressa certos fenômenos da realidade: fenômenos da natureza ou da consciência social. Sem essa compreensão a palavra não será uma palavra. [...] Já tratamos no primeiro artigo[1] sobre o que é a consciência. Mostramos sua estrutura ideológica e, consequentemente, social, e provamos que sem o discurso interior não existe consciência. Já o discurso interior consiste principalmente de palavras, ou seja, signos bastante materiais [...] (Volóchinov, 2019b, p. 312-313).

Ao tratarmos da base acústica articulada do signo, precisamos esclarecer que tomamos o fonema não como a menor unidade distintiva da língua, mas sim como o compreende o grupo Noigandres (composto por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari), ou seja, como a menor unidade significativa da língua. Logo, essa característica deixa de ser atribuída ao morfema, pois, uma vez que consideramos a valoração ideológica intrínseca a qualquer signo, o fonema não está fora dessa

[1] O artigo "A palavra e sua função social" caracteriza a terceira parte do ensaio "Estilística do discurso literário" (1930), que, no Brasil, integra a obra *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*, traduzida e organizada por Sheila Grillo e Ekaterina Volkova. Dentro do ensaio ("Estilística do discurso literário"), a primeira parte apresenta o artigo "O que é linguagem/língua?" e a segunda, o artigo "A construção do enunciado". Assim, ao remeter, em "A palavra e sua função social", ao primeiro artigo, em que trata da consciência, Volóchinov se refere ao texto "O que é linguagem/língua?".

concepção e o enxergamos como significativo, como explora, em sua máxima potência, a poesia concreta, mas não só. A canção também trabalha com o fonema significativamente.

Essa noção de fonema como elemento discursivo (signo ideológico) vai ao encontro da concepção de palavra de Volóchinov, que, metodologicamente, explica como devemos trabalhar com o material da linguagem, mas alerta para o fato de que apenas esse material, *per se*, não basta, já que ele constitui um processo cognoscível e sociocultural situado de linguagem viva (em uso comunicacional). Na poesia e na canção, o uso estilístico e formal compõe a estética dos enunciados, uma vez que constitui a arquitetônica autoral e genérica com acabamento específico, em prol da construção de determinado sentido, geralmente, elaborado por meio do trabalho fônico-figurado (assonância, aliteração, onomatopeia etc.).

Analisar a vocalidade (tonalidade, tom, entonação etc.) e o sentido constituído por sua figurativização é essencial para a compreensão do papel da forma e do estilo na organização do tema e da valoração do discurso (como/forma se expressa o que/conteúdo temático se quer, com a assinatura/estilo do autor-criador, em embate com outros sujeitos, enunciados, gêneros, esferas e valorações em profusão de vozes sociais plurais).

As reflexões sobre a linguagem, do ponto de vista dialógico, contemplam a vida sociocultural e histórica, com suas valorações emotivo-volitivas. Nesse sentido, o estudo da linguagem abarca o uso do sistema nas situações da vida em sociedade, o que demanda um salto interpretativo do cognitivo ao cognoscível, da estrutura à comunicação discursiva, do linguístico ao translinguístico/metalinguístico. Desse ponto de vista, aspectos constitutivos da linguagem, tais como a entonação, a tonalidade e o tom precisam ser abordados de sua partida sígnica à expressivo-discursiva, como concepções que se banham nas relações sociossubjetivas e se definem como ponte entre interior e exterior, eu e outro, no jogo vivo (semiológico) de uso comunicacional.

Do ponto de vista da música, a entonação se refere à altura (tom) ao cantar ou tocar um instrumento. Ela colabora com a construção da coerência (da performance) musical, da expressividade valorativa e, principalmente, emotivo-volitiva.

Conforme a proposição filosófica bakhtiniana de linguagem, o material vocal-fônico da entonação (altura, inflexão, modulação, velocidade, intensidade, altura etc.) representa a "relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do enunciado" (Bakhtin, 2016, p. 289). Logo, a importância da entonação se encontra pelo papel de ponte entre os elementos da linguagem (verbal, vocal/musical e visual) que ela ocupa: fio condutor discursivo valorativo-emotivo-volitivo, dada a sua expressividade. De acordo com Bakhtin (2016, p. 290), "A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado. No sistema da língua, isto é, fora do enunciado, ela não existe". Ela atribui a acentuação valorativa (tônica e átona, defendida e/ou combatida) que revela o tom emotivo-volitivo (sensação expressiva passional) discursivo(a) do sujeito ou, como afirma Bubnova (2011, p. 277), "O acento, em particular, o alheio, isto é, a entonação que reproduz a valoração social, é o que determina a reprodução da palavra do outro".

A entonação expressiva tem a função de trazer sentidos, muitas vezes relacionados aos aspectos não-ditos, mas expressos (portanto, ditos de outro modo) pelo tom discursivo (oral - marcado, minimamente, pela pontuação na escrita - tentativa gráfica de tornar visível a tonalidade fônica valorativa, que sempre escapa, dada a sua fluidez, ao dizer, ainda que fundamental, devido à sua relevância). Afinal, é por meio da entonação que podemos reconhecer (tornar palpável, de certa forma) os valores assumidos e/ou combatidos, sempre de modo responsivo e responsável, pelo sujeito do discurso que a utilizou, de modo singular, no ato da enunciação, em determinado evento único, de maneira dialógica.

Volóchinov reforça que "sem ênfase valorativa não há palavra". Conforme o autor:

> Qualquer palavra realmente dita não possui apenas um tema e uma significação no sentido objetivo, conteudístico dessas palavras, mas também uma avaliação, pois todos os conteúdos objetivos existem na fala viva, são ditos ou escritos em relação a certa ênfase valorativa. Sem uma ênfase valorativa não há palavra. (Volochínov, 2017, p. 233).

Em outras palavras, a relevância do estudo e da análise da entonação enunciativa, que parte da fonética material, diz respeito ao salto da estrutura para o discurso, porque ela é o elemento que expressa as apreciações (valorativas e emotivo-volitivas) que dão sentido ao enunciado proferido em determinada situação (contexto espaço-temporal), por determinado sujeito, em interação com outro (interno e/ou externo).

Ainda segundo o pensador russo, "A entonação estabelece uma relação estreita da palavra com o contexto extraverbal: é como se a entonação viva levasse a palavra para fora dos seus limites" (Volóchinov, 2019a, p. 123) porque "a entonação é social *par excellence*." (Volóchinov, 2019a, p. 123, *grifo do autor*) e é ponte entre o sujeito e o mundo, já que "sempre está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito" (Volóchinov, 2019a, p. 123) e carrega uma base presumida (como o entemema retórico).

Isso ocorre porque a metáfora entonacional se relaciona intrinsecamente com a metáfora gestual "(pois inicialmente a própria palavra foi um gesto linguístico, um componente de um gesto complexo que envolvia o corpo todo)" (Volóchinov, 2019a, p. 126).

A partir dessa relação entonacional-gestual, pensamos a performance verbivocovisual do cantor-intérprete, pois, no ato de cantar uma dada narrativa, com determinada entonação expressiva, ao mesmo tempo, cotidiana e poética, como ocorre no gênero canção, o cantor interpreta a narrativa com uma dada entonação gestual expressiva, ancorada em um "apoio coral" presumido (às vezes explicitado por *backing vocals* ou coro, às vezes, não, mas sempre com apoio subentendido pelo contexto performático).

A situação de enunciação (o contexto) e os "ecos", as "ressonâncias" e as "reverberações" valorativas e emotivo-

volitivas alicerçam (apoiam) a força suscitada pelo enunciado, que os repercute responsivamente (em coro, como voz coletivo-social). O contexto (situacional) e o "apoio coral" permitem a compreensão do tom valorativo expresso pela entonação emotivo-volitiva ("criativamente produtiva") do enunciado.

Tendo em vista a concepção de verbivocovisualidade relacionada a essas reflexões de Volóchinov, consideramos, além dos elementos de ordem linguística (estrutura organizacional textual, lexemas, elementos semântico-pragmáticos e morfossintáticos etc.), os chamados elementos não-verbais (gestos, expressões faciais e corporais, vestimenta, maquiagem, características vocais - impostação, altura, ritmo, sotaque etc.) como constitutivos enunciativos, todos, entonacionais, a depender da interação (em libras, por exemplo, os gestos e as expressões faciais e corporais assumem o papel da entonação vocal-expressiva), o que nos faz compreender (a partir do próprio Volóchinov) a entonação como elemento limite entre o verbal e o não-verbal (vocal-visual e sincrético).

Segundo Bakhtin (2010, p. 313), "[a] época, o meio social, o micro mundo [...] que vê o homem crescer e viver sempre possui enunciados que servem de norma, são o tom" que compõe a entonação expressa no enunciado.

Ao tratar da avaliação social da linguagem e destacar o papel e a relevância da entonação, no capítulo V da segunda parte do *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2017) esclarece o quanto o signo é multiacentuado, em direções plurais, assim como demonstra, com exemplos, como determinado signo pode ter sua significação alterada avaliativamente ou até mesmo duplicar a valoração sígnica, dada a entonação utilizada em seu uso, sempre situada em seu contexto enunciativo, uma vez que os discursos "são ecos de outros enunciados, lembranças de outros discursos um dia já proferidos que se alocam nos enunciados alheios e a realidade que além do verbal engloba o contexto transverbal" (Casteliano, 2009, p. 719). No glossário do livro de Volóchinov, o conceito de entonação é definido como uma síntese da discussão

feita pelo autor no supramencionado capítulo V da segunda parte, focado no termo russo *intonátsia*:

> (intonátsia, pp. 202, 228-9, 233-6) – componente indispensável do discurso ou da experiência interior, determinado pela situação social mais próxima. Mesmo uma vivência não externalizada possui entonação interior. (...). A entonação é um dos modos de expressão da ênfase valorativa ou avaliação, podendo, no discurso cotidiano, ser independente da composição semântica da fala. Nos enunciados voltados para um auditório social mais amplo, a entonação perde sua primazia para a ordem e a seleção dos elementos significativos (Volóchinov, 2017, p. 357).

A bivocalidade da entonação relaciona-se ao mito do Jano bifronte e remete à noção central da proposta filosófica bakhtiniana de linguagem, uma vez que revela a dialogia e a plurissignificação da linguagem, marcada, mesmo que internamente, pela presença da alteridade. Conforme Menegassi e Cavalcanti (2013, p. 440), a "entonação está relacionada ao outro, ao conceito de alteridade, (...), pois é justamente o outro quem vai avaliar e valorar o enunciado a partir da entonação".

A entonação, em última instância, pode ser entendida como "uma encarnação material", manifesta de modos diversos (som, cor, corpo, gestos, formas etc.), apropriados à produção de sentidos, de acordo com o projeto de dizer arquitetônico do autor-criador e de sua (do enunciado) interação cognoscível com o outro (leitor/ouvinte). Afinal, conforme Volóchinov, "Tudo o que é ideológico possui significação sígnica" (2017, p. 93) e

> Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. (Volóchinov, 2017, p. 94).

A definição de entonação extrapola a matéria linguística - porque, como afirmam Paixão e Menegassi, apoiados em Volóchinov (2014, p. 33): "a expressão 'encarnação material' toma

valor de incorporação do verbal com o extraverbal, do visível com o predizível." (Paixão e Menegassi, 2020, p. 25).

O vocal, nesse sentido, já se encontra inerente ao verbal e é a filigrana que ata o verbal e o visual por meio do discurso interno, como processo cognoscível de produção de sentidos, ao discurso externo, expresso com determinado acabamento, em ato dialógico entre sujeitos situados espaço-temporalmente (contexto histórico da produção do enunciado e da narrativa existente nele). Nesse sentido processual é que assumimos a verbivocovisualidade como característica constitutiva da linguagem, proposta por Joyce e, de outro modo (sem a utilização do termo), pelo Círculo de Vítebsk e pelo de Nevel.

Mas, afinal, de que maneira a verbivocovisualidade aparece como proposta filosófica (não nomeada explicitamente desse modo) do Círculo? Ao tratar da concepção de palavra, do estudo da relação do discurso interior/exterior e ao discutir a noção de consciência cognoscível, pensada a partir da concepção de signo (significante / plano da expressão, significado / plano do conteúdo, como forma e substância/tema semiológicos) ideológico, de modo dialógico e situado. Volóchinov, sobre a tomada de consciência (consciência possível para Marx) acerca do processo de alienação, afirma que:

> Os processos de compreensão de qualquer fenômeno ideológico (de um quadro, música, rito, ato) não podem ser realizados sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica, isto é, todos os outros signos não verbais são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser nem isolados, nem completamente separados dele (Volóchinov, 2017, p. 100-101).

E o autor russo continua ao explicar o quanto a valoração ideológica constitui o signo e o quanto o processo de compreensão interativo depende da cognoscência (o saber sociocultural semiotizado) para ser mentalmente (internamente) processado pelo signo, assumido em seu ato vivo, verbivocovisual (o significante, como matéria acústica fônica, estabelece os traços

semânticos do significado, não de modo abstrato, mas sim plenamente valorado pela experiência/vivência sociocultural).

Ao ser efetuado esse processo na consciência, o sujeito responde, com novos signos - sempre ideológicos - ao que acaba de entender, em ato dialógico responsável, com manifestação externa, que escolhe, de acordo com o objetivo do seu projeto de dizer, enunciado e gênero adequados, materialmente explicitados de modo verbal, vocal, visual ou sincrético - sem esquecer que não proferimos uma palavra isolada nem separada da entonação. Daí, compreendermos que o vocal constitui o verbal, de modo inerente e, por isso, podemos considerar o verbal, sempre, como verbivocal, tendo em vista que o signo é composto por uma matéria acústica socialmente semiotizada.

Do mesmo modo, mentalmente, na consciência cognoscível, a compreensão da articulação proferida pelos signos depende da formação da imagem mental de dado objeto do mundo, ao qual o signo se refere, sem coincidir com ele. Isso nos faz pensar na visualidade também como constitutiva do signo, especialmente valorado de acordo com os contratos sociais estabelecidos, uma vez que a compreensão demanda interpretação e esta, internamente, já se encontra constituída por vozes sociais, sempre ideológicas.

O signo, ao considerarmos esse processo, pode ser assumido como verbivocovisual, pois, mesmo sem que Volóchinov tenha usado esse termo, ele explica o processo material histórico da linguagem (denominada por ele como "palavra"), tendo o signo como foco central, sem desconsiderar o vocal e o visual. Ao contrário. O autor os insere como constitutivos do processo de interação viva por meio dos signos, na compreensão ativo-responsiva, por meio da consciência cognoscível ao afirmar que:

> [...] as avaliações englobam, junto com a palavra, a situação extraverbal do enunciado. Essas opiniões e avaliações se referem a um certo todo, no qual a palavra entra em contato direto com o acontecimento cotidiano, fundindo-se com ele em uma unidade indivisível. A própria palavra, quando abordada de modo isolado, como um fenômeno puramente

> linguístico, não pode, é claro, ser nem verdadeira, nem falsa, nem ousada, nem tímida (Volóchinov, 2019a, p. 117-118).

Isso ocorre porque, segundo o musicólogo russo, o horizonte extraverbal é intrínseco ao signo, elemento constitutivo do enunciado, logo, não pode ser considerado "extra", uma vez que o "subentendido" ou "o horizonte espacial e semântico comum dos falantes" (2019, p. 119) - contexto imediato referencial partilhado pelos sujeitos em interação - compõe o sentido global do enunciado, com sua entonação específica, em um processo cognoscível de compreensão e produção discursiva pleno de avaliações (ideologias).

Assim, os enunciados (orais e escritos) são considerados verbivocovisuais porque não são mera estrutura e, sim, todo o ato comunicacional, pois "[...] quando falamos ou escrevemos um texto, estamos usando no mínimo dois modos de representação: palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens, palavras e tipografias, palavras e sorrisos, palavras e animações etc." (Dionísio, 2011, p.139).

A entonação transforma um termo em um enunciado completo porque se liga ao presumido e esse "horizonte extraverbal" carrega o tom emotivo-volitivo, uma vez que "[...] a emoção, o juízo de valor, a expressão são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto" (Bakhtin, 2010, p. 292). Como corrobora Volóchinov,

> Por isso, as avaliações subentendidas não são as emoções individuais, mas os atos socialmente lógicos e necessários. Já as emoções individuais podem acompanhar o tom principal da avaliação social apenas na qualidade de tonalidades: o "eu" pode se realizar na palavra apenas apoiando-se no "nós" (2019a, p. 121).

Nesse sentido, se a entonação se materializa no signo ideológico de maneira dialogizada, o tom marca a situacionalidade do discurso e o posicionamento (ideológico) do

sujeito, já que explicita, pela acentuação (a ênfase prosódico-discursiva), a subjetividade assumida pelo "eu", em interação com o outro (a alteridade). Tanto quanto a entonação, o tom também é valorativo, entretanto, mais, estilístico que a entonação, pois próprio do sujeito (não individual, mas sociocultural), na relação com o outro.

Musicalmente, o tom é a base sobre a qual a música se constrói. Logo, o tom é o alicerce musical porque define notas e acordes, como soam bem ou não juntos e ainda cria o ambiente emotivo-volitivo da canção. O tom é composto por dois semitons e o semitom é entendido como o menor intervalo entre duas notas. No que se refere à frequência ou timbre, ele marca a altura do som (mais grave ou em frequências mais baixas; mais agudo ou em frequências mais altas). Na maior parte das vezes, o tom abre a canção (o primeiro acorde revela, em geral, o tom) e conduz o enunciado.

A diferença entre tom maior e menor serve como sugestão de ambiente emotivo-volitivo da canção. Podemos dizer, em linhas gerais, que o tom maior semiotiza alegria, euforia, abertura, solaridade, festividade, brilho, luz, positividade – daí, termos como "tom solar" (como a canção "Lilás" [1984], de Djavan, por exemplo, em tom A/Lá, melodia jazzista com contornos brasileiros, com sua atmosfera alegre, melodia suave e letra construída com imagens luminosas, metaforizadas pela cor que intitula a canção – "Lilás": "Raio se libertou / Clareou muito mais / Se encantou pela cor lilás / Prata na luz do amor"); enquanto o tom menor sugere dramaticidade, dada a sua introspecção e melancolia (o que nos leva a pensar em angústia, dor, tristeza, clima sombrio, escuro, opaco etc.) – daí, expressões como "tom escuro" ou "tom sombrio" (um exemplo, do próprio Djavan, é "Esquinas" (1984), do mesmo álbum de "Lilás", em tom Dm7/Ré menor com sétima [esse acorde tem a sua base em D/Ré; a terça menor em F/Fá – é essa nota que dá ao acorde o caráter sombrio/menor; a quinta justa, que estabelece estabilidade ao acorde, em A/Lá; e a sétima menor, que cria a tensão característica

do acorde, em C/Dó], em que o sujeito reflete sobre a dor de ser quem é diante do amor não correspondido e das experiências vividas sofridas: "Só eu sei / As esquinas por que passei", "Só eu sei / Os desertos que atravessei", "Sabe lá / O que é morrer de sede / Em frente ao mar").

De maneira mais ampla, o tom se refere à sua tonalidade e esta é o centro tonal (a tônica) da composição. Tecnicamente, o tom indica a tonalidade musical (esta, responsável por estabelecer a identidade sonora de uma peça por meio de uma escala, na qual cada acorde tem uma função harmônica). Exemplo: Tom de C/Dó, Tom de G/Sol etc. Cada tom tem sua própria escala e acordes característicos, que formam a estrutura da música.

Nas proposições dos Círculos de Vítebsk e de Nevel, o tom revela o posicionamento valorativo-emotivo-volitivo do autor-criador em diálogo com o leitor, marcado pela forma de elaboração (sintaxe, léxico, construção textual etc.) enunciativa, explicitado de modo verbivocovisual situado. Ele compõe o estilo autoral (interno ao estilo genérico), marcado pela tensão (o embate dialógico), em um dado ritmo (andamento de maior ou menor velocidade) para gerar determinado sentido.

A construção do tom ocorre pela entonação expressiva e não se caracteriza como mera reação emotiva, mas como persuasão estrategicamente elaborada, em correlação do "eu" com o evento e o "outro", com quem interage e a quem se dirige (Bakhtin, 2010, p. 90) ou, como explica Bakhtin, em "um movimento da consciência responsavelmente consciente, que transforma uma possibilidade na realidade de um ato realizado, de um ato de pensamento, de sentimento, de desejo etc." (2010, p. 91).

Podemos compreender, então, com Bakhtin (2010, p. 87), que "O tom emotivo-volitivo envolve o conteúdo inteiro e o relaciona com o existir-evento singular", pois há, no discurso, uma correlação do sujeito que o formula com sua vivência, evidenciada pela entonação expressiva. A tonalidade, por sua vez, pode ser concebida como o conjunto de tons em entonação viva. O tom e a tonalidade

são essenciais na construção do(s) sentido(s) discursivos. Sem eles, conforme nos explica Bakhtin (2010, p. 41-42):

> Nenhum conteúdo seria realizado, nem um só pensamento seria efetivamente pensado, se não se estabelecesse um vínculo essencial entre o conteúdo e seu tom emocional e volitivo, ou seja, seu valor sustentado autenticamente por quem o pensa. Viver ativamente uma vivência, pensar um pensamento, quer dizer, não estar absolutamente indiferente até ele, senão sustentá-lo emocional e volitivamente. Um verdadeiro pensar, concebido como ato, é o pensamento emocional e volitivo, o pensamento entonado, e esta entonação penetra substancialmente em todos os momentos do conteúdo do pensamento. Um tom emocional e volitivo abarca todo o conteúdo semântico do pensamento no ato e o relaciona com o acontecimento singular do ser. Justamente este tom emocional e volitivo é o que se orienta no ser singular, assim como orienta e sustenta nele um conteúdo semântico.

Por isso, a análise de um enunciado que considere a verbivocovisualidade da linguagem não pode desconsiderar a entonação e, para isso, parte do tom prosódico e da tonalidade enunciada até chegar à entonação expressivo-discursiva. Mas, como fica uma análise que possui a oralidade esteticamente engendrada, como é o caso da poesia, da letra de canções e da própria canção como enunciado integral?

3. O desabrochar da canção

Há diversas regras metodológicas de análise musical e vocal, especialmente ao considerarmos a entonação. Destacamos a performance voz/corpo de entonação da narrativa cantada, pois "Outra regra fundamental é a intrínseca relação corpo/voz, onde há de se perceber como o corpo reage ao cantar e quais gestos precisam estar a serviço da emoção do intérprete." (Cozza, 2019, p. 22). Afinal, "[...] um intérprete, ao cantar, sugere sua versão da música, no momento exato do canto, momento de instanciação da subjetividade [...]" (Santos; Palladino, 2019, p. 05), pois o cantor

não entona uma canção de modo mecânico, ele a conduz como ato performático de apropriação enunciativa:

> [...] o intérprete não é um repetidor de estruturas musicais definidas em partitura, mas sim, um tradutor, um criador que ilumina a obra do compositor. Alguém capaz de expressar conteúdos que não estão grafados em partitura. Mais do que isto, alguém capaz de abrir novos espaços de elaboração da canção, colocar uma lupa sobre a palavra parceira da melodia iluminando signos, gerando novos significados (Santos e Palladino 2019, p. 04).

Podemos compreender o intérprete como aquele que desenha e pinta a canção ou como o narrador que pega o leitor/ouvinte pela mão e o conduz por determinado percurso que, a depender de sua entonação, constrói valores emotivo-volitivos completamente diferentes do mesmo enunciado cancioneiro. Sempre nos lembramos da canção "Como eu quero", interpretada por Paula Toller, no Kid Abelha (na época, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, 1984) e por Leoni (2005). Em uma versão de Leoni gravada ao vivo em 2005, o cantor-compositor diz à plateia, no meio da execução da canção: "Cantada assim parece uma música delicada, né? Vou cantar de outro jeito. Vocês vão entender do que ela trata". Se, até então, ele entonava a canção com o mesmo andamento da versão do Kid Abelha e com modulações próximas àquelas executadas por Paula Toller, a partir desse momento, ele muda não apenas o andamento melódico, mas também o tom vocal, o jeito de tocar o violão elétrico em uma alteração de toda a cadência[2] da canção. Com

[2] Formada por progressões de acordes, musicalmente, a cadência pode ser classificada por diferentes tipos (perfeita, imperfeita, plagal, deceptiva, meia cadência), cada qual com seu efeito. Ela pode ser concebida como uma sequência de acordes que se desenvolve a partir de e em uma frase, seção ou peça musical. Elemento de função harmônica, a cadência define a estrutura musical, direciona o ouvinte e organiza a construção entonativa, com vistas a criar dado sentido. No caso da cadência rítmica, isso ocorre pela ambientação harmônico-melódica, que indica o andamento e o ritmo de uma composição. Daí, a sua relevância: ser um recurso de expressão, explicitado pela entonação

isso, o que antes soava como romântico, suave e, nas palavras do intérprete, "delicado", desnuda-se como autoritário, com os imperativos informais coloquiais destacados com iniciais maiúsculas ("Diz", "Faz", "Tira") explicitando o desejo ("eu quero") sádico ("como eu quero" – do jeito que eu quero) do sujeito-lírico feminino e um outro sentido se desvela.

Piccolo (2006), ao se referir à performance do cantor-intérprete, a denomina como "gesto vocal" e considera toda a cena enunciativa do ato de cantar: desde o ajustamento das palavras ento(n)adas (o que "refere-se à pronúncia do fonema, que pode ocorrer com uma alteração ou uma oclusão das vogais, numa tentativa de aproximar a pronúncia cantada àquela utilizada na voz falada coloquial") até os gestos e expressões corporais e faciais executados na performance interpretativa.

Para reconhecer o ritmo[3] e analisar a entonação de uma canção e de uma música, uma das principais estratégias é a escansão. Goldstein afirma que "escandir um verso consiste em decompô-lo em sílabas ou pés métricos" (2006, p. 106). Refere-se, portanto, ao processo de versificação (metrificação e rima). Como o processo de metrificação explicita o ritmo de uma canção, de uma música ou de um poema, a escansão é um procedimento metodológico produtivo de análise que parte da forma para o conteúdo. No caso da canção, ela é feita a partir da composição (letra) e considera as mesmas regras da escansão do poema, com a diferença que marca os acordes (em cifras ou com notas) musicais

(expressiva). Ela é tão marcada que leva o corpo a reagir (marcar o compasso com os pés ou palmas, balançar o corpo etc.).

[3] Em música, o ritmo organiza temporalmente sons e silêncios ao criar um padrão de pulsação (o tempo musical) dentro de um compasso. Ele determina o número de tempos e a forma como eles se agrupam, logo, define a duração, a sequência e a intensidade dos sons. Junto com a melodia e a harmonia, o ritmo é um elemento fundamental da música. Ele caracteriza o estilo musical (como o andamento do rock, do samba, do jazz, em suas singularidades genéricas de andamento – mais rápido ou mais lento, mais forte ou mais fluido etc.). Ao estruturar o movimento, o ritmo contribui para a construção emotivo-volitiva da música.

sobre as sílabas em que são tocados. Trata-se da técnica de contagem das sílabas poético-musicais do enunciado. Ela é realizada verso a verso, em toda a letra e marca o ritmo (rima e métrica) da composição, associada à música.

A escansão ajuda a identificar a entonação, expressa por um tom em uma tonalidade. Ela pode coincidir ou não com a tonicidade musical que embala a letra, tendo em vista o objetivo arquitetônico traçado a partir do projeto de dizer do autor-criador. "Se" (1992), de Djavan, é um exemplo de não-coincidência, a exceção do final, em que o sujeito da canção espera ter persuadido o outro, a quem se dirige, a decidir-se pela aceitação e pelo envolvimento, "abrindo mão" do hipotético condicional ("se") ao se posicionar, como deseja o "eu" lírico-discursivo, pelo "sim", ao aceitar sua proposição amorosa ("Você tem que largar a mão do não / Soltar essa louca, arder de paixão", "Mais fácil aprender japonês em braile / Do que você decidir se dá ou não"). Em todo o desenvolvimento narrativo-melódico, a tônica musical não coincide com a tônica prosódica justamente para refletir e refratar o descompasso entre "eu" e "outro" – o primeiro, explicitamente posicionado em prol do "sim" e o outro, indeciso, posicionado pelo condicional hipotético – daí, o título da canção: "Se".

O programa "Separar en silabas" (disponível gratuitamente[4]) faz escansão automática com contagem e classificação rítmica. É preciso, contudo, revisar o resultado (nem sempre 100%). Ainda que o app auxilie esse trabalho, a questão não é "técnica", pois a análise sobre o sentido da construção formal escolhida pelo autor-criador para a produção de determinado sentido, ao tratar de dada temática, é o que importa. Assim, mais que saber decompor ou mesmo descrever esse processo, é necessário aprender a interpretá-lo como um dos elementos arquitetônicos do projeto de dizer autoral em prol da construção de sentidos, valorados ideológica e emotivo-volitivamente com seu acabamento estético único.

[4] Disponível em: https://www.separarensilabas.com/index-pt.php?f=escans%C3%A3o. Acesso em: 22 jul. 2025.

Na escansão, a trajetória melódica é marcada sobre a letra, verso a verso, para denotar o ritmo e o andamento da canção, com dada expressividade passional, explicitada pela entonação (vocal-discursiva). Tatit (2008) explica que

> A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, contabiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete (Tatit, 2008, p.09).

Por meio da cadência ocorre a progressão harmônica da canção, que exprime uma sensação emotivo-volitiva (de expectativa, melancolia, sofrimento, euforia ou alegria, por exemplo) ideologicamente marcada sobre o evento narrado. E o que marca o percurso que desencadeia essa sensação, no todo, é a entonação, não isolada, mas na interação intrínseca e indissolúvel, com o verbal e o visual. Afinal, "(...) uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens." (Stanislavski, 1976, p.128). A partir dessa noção, podemos pensar nos gestos visuais, pois eles constroem, como unidade verbivocovisual, os movimentos emotivo-volitivos produzidos pela voz. O termo "gestos" se associa a movimentos corpóreos incitados pela ação vocal, que dá vida à narrativa ento(n)ada:

> [...] o elo entre corpo e voz fica cada vez mais tênue, chegando a ser impraticável a separação entre gesto corporal e vocal. Nesse sentido, gesto sonoro e gesto do movimento estão intrinsecamente ligados, pois a espessura harmônica sonora da voz é diretamente suscetível ao estado do corpo em movimento e vice-versa (Vianna, 2014, p.58).

Para realizar a análise da canção, além da escansão, sugerimos a utilização do software Praat[5] (inc) (programa computacional aberto) para identificar, em uma produção sonora, diferentes elementos (como espectrograma, *pitch* [tom],

[5] Disponível em: https://www.fon.hum.uva.nl/praat/. Acesso em: 22 jul. 2025.

intensidade, pulsos e pausas) que constituem o andamento fonético-fonológico da entonação e são essenciais para a análise da vocalidade. Como forma de ilustração, analisamos a canção "Flor de Lis" (1976), de Djavan. Para adentrar a sua entonação, selecionamos, no Praat, a intensidade e as pausas, recursos do espectrograma, o *pitch* e os pulsos para nos auxiliar a compreender e interpretar as variações vocais, devido aos instrumentos musicais utilizados.

Os aspectos de intensidade foram marcados pelas linhas amarelas e o *pitch*, pelas linhas azuis, sendo essas marcações fornecidas pelo próprio *software*. Além disso, foram selecionadas duas linhas de descrição de andamento fonético-fonológico: a primeira, referente às construções verbais (*tier* 1); e a segunda, referente às *pausas* (*tier* 2).

A fim de estruturar a análise e delimitar os trechos analisados, dividimos a canção em quatro partes temático-narrativas: 1) anunciação do término do relacionamento afetivo-amoroso; 2) reflexão sobre os possíveis motivos da ruptura; 3) conformidade com o fim; e 4) conclusão de não mudança da situação de término anunciada. A partir dessa divisão, foram selecionados quatro trechos para identificarmos variações na intensidade sonora: aceleração, prolongamento e desaceleração na entonação dos vocábulos. Junto com a escansão, os elementos linguístico-discursivos[6] e a musicalização, interpretamos, *pari passu*, o enunciado integral da canção, entendido por nós como verbivocovisual.

[6] O termo linguístico-discursivo é utilizado, neste ensaio, não para distinguir níveis analíticos ou delimitar perspectivas e reflexões epistemológicas. Ao contrário. Estamos nos apropriando do termo, utilizado por outras abordagens, para, do ponto de vista bakhtiniano, marcar: 1) nosso percurso metodológico - do linguístico ao meta/translinguístico, como preconiza Volóchinov (2017); 2) nosso posicionamento acerca de uma concepção de linguística: não oposta a discurso, mas intrínseca a ele (este, mais amplo por pertencer ao campo semiológico); 3) a explicitação de que os elementos linguísticos possuem um funcionamento discursivo e esse funcionamento se caracteriza pela indissociabilidade da sua materialidade.

Tomamos o enunciado cancioneiro ainda em interação com outras canções, com vistas a uma análise interpretativa discursiva dialético-dialógica de forma situada, tendo em vista a unidade integral do enunciado, com sua singularidade global.

4. A "Flor de Lis" (1976) no jardim de Djavan

Em consonância com os pressupostos bakhtinianos (e) verbivocovisuais, refletidos no item 2 deste texto, pensamos em alguns procedimentos metodológicos da escansão:

> . Contar as sílabas até a última sílaba tônica da última palavra de cada verso e desprezar as sílabas poéticas existentes depois da última sílaba tônica do verso;
> . Considerar que os ditongos (crescentes ou decrescentes, formados em um único lexema ou da junção de mais de um lexema) têm o valor de uma sílaba poética;
> . Contabilizar hiatos em sílabas poéticas distintas;
> . Juntar duas ou mais vogais, átonas, de um lexema ou entre lexemas, em uma sílaba poética;
> . Juntar o final de uma palavra com o início da seguinte formando uma única sílaba poética quando uma terminar em /r/, /s/, /z/ ou seja nasal (/m/ ou /n/) e a outra for iniciada com vogal, compondo uma sílaba separada, por aglutinação;
> . Não considerar as regras da separação de sílabas convencional, mas sim a prosódia ento(n)ada, uma vez que se trata de um enunciado oral, composto por regras próprias.

Com base nesses procedimentos, essenciais à construção estética da entonação, realizamos a escansão de "Flor de Lis" (1976). Importante ressaltarmos que, em sua execução, a canção repete uma (1) vez a estrutura A, B, C, D exposta no quadro 1. Essa estrutura revela o quão livre é a composição da letra (constituída por versos irregulares e sem rima e métrica canônica perfeita, se considerada a tradição poética), ao mesmo tempo em que o processo entonativo vocal e musical marcam o tom estável de uma movimentação regular, formada por ditongos e combinações de acordes decrescentes/menores-crescentes/

maiores-decrescentes/menores, início e término átono, com centralidade tônica, ora alongada, ora suprimida – o que, no quadro 1 é destacado por cores, parênteses, colchetes, barra e sublinhado, conforme explicitado na legenda:

Quadro 1 – Escansão de "Flor de Lis" (1976), de Djavan

A (Término de um relacionamento) 1ª estrofe: 9 versos		**B** (Busca de explicações para o acontecimento) 2ª estrofe: 8 versos	
Va-lei-me-de/us	(4) [A]	Se-rá-tal-vez/	(4) [C]
É o-fim-do-nos-soa-mor/	(6) [B]	Que-mi-nha-i-lu-são/	(6) [E]
Per-do-a-por-fa-vor/	(6) [B]	Foi-dar-meu-co-ra-ção/	(6) [E]
Eu-sei-queo-er-roa-con-te-ceu/	(8) [A']	Com-to-da-for/ça	(4) [F]
Mas-não-sei-o-que-fez/	(6) [C]	Pra-es-sa-mo-ça-me-fa-zer-fe-liz/	(10) [C']
Tu-do-mu-dar-de-vez/	(6) [C]	Eo-des-ti-no-não-quis/	(6) [C']
On-de-foi-queeu-er-rei/	(6) [D']	Me-ver-co-mo-ra-iz/	(6) [C']
Eu-só-sei-que-a-mei/	(6) [D]	De-u-ma-flor-de-lis/	(6) [C']
Que-a-mei-que-a-mei-que-a-mei/	(9) [D]		
C (Conformidade com o término) 3° estrofe: 4 versos		**D** (Conclusão: o fim anunciado desde o início) 4ª estrofe: 8 versos	
E-foi-as-sim-queeu-vi/	(6) [G]	Eo-meu-jar-dim-da-vi/da	(6) [J]
Nos-soa-mor-na-po-ei/ra	(6) [H]	Res-se-cou-mor-reu/	(5) [A']
Po-ei/ra	(2) [H]	Do-pé-que-bro-tou-Ma-ri-/a	(7) [I]
Mor-to-na-be-le-za-fri-a-de-Ma-ri/a	(11) [I]	Nem-Mar-ga-ri-da-nas-ceu/	(7) [A']
		Eo-meu-jar-dim-da-vi/da	(6) [J]
		Res-se-cou-mor-reu/	(5) [A']
		Do-pé-que-bro-tou-Ma-ri/a	(7) [I]
		Nem-Mar-ga-ri-da-nas-ceu/	(7) [A']

Legenda:
Vermelho: última sílaba tônica do último lexema de cada verso
Azul: hiato em sílaba poética separada, mesmo com encontro vocálico
Verde: ditongo (decrescente), existente em um mesmo ou entre diferentes lexemas
Rosa: ditongo (crescente), existente em um mesmo ou entre diferentes lexemas
( ): indicação métrica - número de sílabas poéticas de cada verso
[ ]: marcação da rima final
/: finalização da contagem métrica, encerrada na última sílaba tônica da última palavra
Sublinhado: marcação de tonicidade silábica lexical e expressiva do último lexema de cada verso
Quadros A, B, C e D: separação por estrofes e conjunto temático
Estrofes: indicação do número de versos, rima e métrica de cada verso, com vistas na unidade cancioneira.

Fonte: Autoria própria (2025)

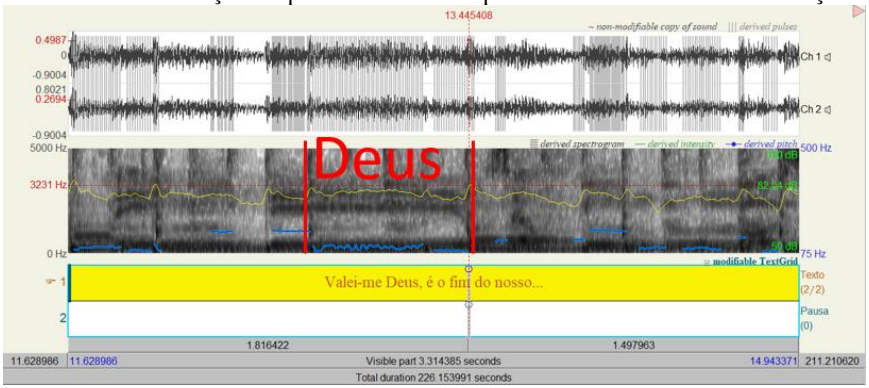
O Praat nos permite identificar dois aspectos na entonação do verso inaugural da canção: a *intensidade* e a *duração*. Ao observarmos o primeiro trecho selecionado, que teve como critério de delimitação o verso vocal que inicia a canção ("Valeu-me Deus") e integra a parte A, da anunciação do término do relacionamento afetivo-amoroso, notamos que a intensidade (linha amarela) varia entre 79 e 82 decibéis (dB, sendo que a palavra ento(n)ada com maior intensidade é "Deus", que alcança 82,04 dB, ainda que o lexema tenha uma descendência, dado o

encontro vocálico decrescente no termo (‘Eu”), com o /s/ nasalizado pela aglutinação com o início do segundo verso, tônico e aberto (“É”), seguido de novo ditongo decrescente, marcado pelo artigo definido entonado como semivogal (/w/) – formando uma outra sílaba poética (“zéu”).

Essa combinação prosódico-discursiva, se, por um lado, destaca o elemento divino pela altura enfática da entonação, por outro, demostra o posicionamento casual irônico do compositor-intérprete ao esvaziar o próprio signo ideologicamente, com a elaboração da cadeia enunciativa que mescla ditongos decrescentes átonos como forma de fechamento/finalização enunciativa que revela, desde o início, que a invocação pelo perdão para a continuidade do relacionamento amoroso não passa de expressão idiomática cotidiana de apelo sem fé, descolada do contexto religioso, tendo em vista que, como nos ensina Bakhtin (2010) e Volóchinov (2017 e 2019), como vimos, uma expressão, um signo ou um enunciado não pode ser analisado isoladamente nem sem acentuação valorativa. Ao contrário, ele só vive em ato, de modo dialógico integral. Nesse caso, a entonação, com esse acabamento estético, revela que o sujeito não sofre com o término anunciado.

A expressão, com o trabalho prosódico-discursivo (o uso de ditongos crescentes e decrescentes), como ocorre no primeiro verso da canção, anuncia o tema do enunciado, valorado pelo tom emotivo-volitivo de descrença que se desenvolve ao longo de toda a narrativa cancioneira, sem qualquer esperança (“nem Margarida nasceu”). Até o perdão pedido (“Perdoa, por favor / Eu sei que o erro aconteceu”) não é entonado com fervor, mas sim de modo esvaziado (como as vogais fechadas retraídas a semivogais, mal pronunciadas ou as sílabas finais átonas que finalizam a maioria dos versos da canção):

Figura 2 - Print de tela da imagem do Praat:
Análise da entonação do primeiro verso da primeira estrofe da letra da canção



Fonte: Djavan (1976, 00:00:11 – 00:00:15) / Elaboração: Autoria própria (2025)

Mesmo a balada musical eufórica diante da disforia (o samba que canta uma dor e movimenta o corpo de maneira dançante), que traz leveza ao peso da "dor" da ruptura (naturalizada?) cantada pelo sujeito da canção, não consegue restabelecer a relação amorosa (que "ressecou, morreu") e isso fica explicitado desde a abertura, com o trabalho vocal de linguagem, elaborado pela entonação prosódico-discursiva e confirmado musicalmente pela escolha do ritmo do samba como cadência musical narrativa.

Como canta Vinícius de Moraes em "Samba da Bênção" (1963), "pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza / É preciso um bocado de tristeza / Senão, não se faz um samba não". Essa definição do estilo musical samba é essencial para a compressão da aparente leveza de "Flor de Lis" (1976) diante do conteúdo temático.

Na mesma canção de Vinícius (1963), o enunciador define o gênero como faz Djavan (1976) em sua composição de "Flor de Lis", ao cantar que o samba é "Um molejo de amor machucado / Uma beleza que vem da tristeza", "O bom samba é uma forma de oração // Porque o samba é a tristeza que balança", "Ponha um pouco de amor numa cadência / E vai ver que ninguém no mundo vence / A beleza que tem um samba, não". Assim se revela "Flor

de Lis", quase como um produto da "receita" do "Samba da Bênção", de Vinícius.

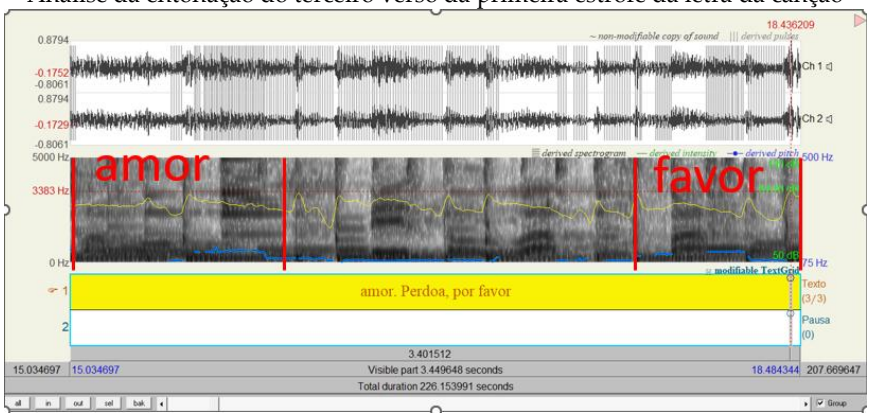
A duração da entonação do lexema "Deus" é superior à duração das outras do mesmo verso (o que ocorre pelo alongamento entonativo expressivo do /e/ do signo), o que revela um destaque não só na intensidade, mas também no formato fonético-fonológico, uma vez que a onda sonora tende a se estabilizar sobre essa palavra, mais do que em outras. De maneira temporal, a pronúncia da palavra "Deus" dura 0,99 segundos, enquanto as outras palavras não alcançam nem metade dessa duração. Assim como os instrumentos dão ritmo à música, a entonação das palavras também constrói essa cadência e compõe o ritmo, em conjunto com a música, o que revele o projeto de dizer emotivo-volitivo do sujeito cantor-compositor, que se apropria do papel do sujeito lírico da narrativa, interpretando-o ao dar vida à sua voz por meio de sua performance verbivocovisual.

Ao mesmo tempo em que há, na canção, a apresentação e o desenvolvimento de uma narrativa melancólica, dada a ruptura amorosa, um tom irônico circunda o enunciado, pois a cadência entonacional vocal-musical embala o amor como doação "*carpe diem*". Completamente diferente, por exemplo, de uma canção sertaneja entonando a "sofrência", calcada no abandono, na traição, com um andamento melódico ento(n)ado de modo agudo, profundo, que leva o leitor-ouvinte ao "fundo do poço", onde se coloca o sujeito que predomina nesse gênero cancioneiro. Não é isso o que ocorre em "Flor de Lis" (1976). Mesmo o "eu" cantando o término de um relacionamento, ele se volta à sua doação ao amor "como raiz" e isso o encanta a ponto de não se colocar no mesmo lugar de abandono e sofrimento que acabamos de ilustrar com o que ocorre em canções do gênero sertanejo, com suas diferentes especificações (universitário, raiz, etc.).

As características de intensidade e duração são manifestadas repetidamente ao longo da entonação da canção, o que é análogo à repetição dos próprios versos, visto que a canção é composta de duas partes, sendo a segunda parte verbal (a letra) idêntica à

primeira. De maneira direta, essa repetição, no aspecto da duração, pode ser vista na figura 3, que apresenta terceiro verso da primeira estrofe da canção. Nesse caso, a duração da entonação de "amor" e "favor" é ainda maior, sendo que a primeira dura 1,27 segundos, enquanto a segunda dura 1 segundo. A intensidade em relação ao verso anterior aumenta, especificamente, na última palavra, para 84,66 dB:

Figura 3 - Print de tela da imagem do Praat:
Análise da entonação do terceiro verso da primeira estrofe da letra da canção



Fonte: Djavan (1976, 00:00:15 – 00:00:18). / Elaboração: Autoria própria (2025)

Essa tendência da entonação enfatizar a última palavra, com a tônica na penúltima ou na última sílaba é marcante em toda a canção e as ilustrações aqui demonstradas pela escansão revelam essa elaboração como projeto de dizer valorativo em ato realizado pelo autor-criador, que utiliza o recurso vocal para construir o sentido de término.

Esse sentido de rompimento é reafirmado pela ento(n)ação expressiva, pois a tônica temática é explorada na canção pelo ponto de vista emotivo-volitivo do sujeito "eu" masculino, com seu /saber/ e /não-saber/ acerca do ocorrido ("Eu sei que o erro aconteceu / mas não sei o que fez / tudo mudar de vez / onde foi que eu errei" – sem pontuação que revele indignação, confusão ou mesmo interrogação, como um questionamento retórico), com sua

"ilusão" ("Será, talvez / que minha ilusão" – em uma tentativa de compreensão do "fato consumado" [1976], para dialogar com outro samba do mesmo autor, lançado no mesmo álbum de "Flor de Lis" [1976], o primeiro de Djavan), junto e diante "dessa moça".

A entrega é colocada em dúvida pelo enunciador (um equívoco, uma ilusão, um erro ou *carpe diem* de realização do desejo por impulso e, mesmo diante do "erro" – não dar certo, pelo término – ainda assim, estar em paz, resignado pela felicidade consumada – o tão famoso "que não seja eterno, posto que é chama / mas que seja infinito enquanto dure", do "Soneto de Fidelidade", de Vinícius de Moraes [1946]), por "levar a sério" e à cabo ("com toda força") seus intentos, não colocados como promessas, mas sim em ato ("foi" - no pretérito perfeito, acabado, de novo, "fato consumado" [1976], sem possibilidade nem de dúvida hipotética – como cantado em "Se", por exemplo - , uma vez que realizado; nem de continuidade, já que finalizado – "dar meu coração / com toda força").

O ato de consumação amorosa, por um lado, é realizado e, por outro, é temporário (não-raiz), marcado pelo adversativo ("mas") e impedido pelo /querer/ de um elemento não-humano ("o destino não quis"), superior ao /fazer/ (a entrega) do sujeito, separando-o "dessa moça", não nomeada e, ao mesmo tempo, nomeada, metaforicamente, como "Flor de Lis" (não uma flor qualquer de um jardim com variadas espécies – "Maria", "Margarida" – cada qual, categorizada hierárquica e simbolicamente, a seu modo, semiotizando mulheres de grupos sociais distintos), pois símbolo de nobreza: brasão da realeza francesa em outros tempos – principalmente durante o reinado de Luís VIII, no século XII – como representação de poder, soberania, realeza, honra, lealdade.

Na Idade Média, o lírio foi difundido pela inquisição como flor-de-lis e ficou conhecido como símbolo da Santíssima Trindade – cada uma das suas três pétalas representando Pai, Filho e Espírito Santo – relacionada à ressurreição. Ainda no

campo religioso, o lírio também representa, na maçonaria, os princípios de sabedoria, força e beleza.

Em se tratando, especificamente, de metáfora de mulher, a flor-de-lis, para o cristianismo, associa-se à virgem Maria, especialmente o lírio branco, em referência a: pureza/castidade, eleição e iluminação. A singularidade da Flor de Lis se volta aos valores multifacetados desse símbolo, historicamente marcado. Na narrativa de Djavan, essa flor/mulher que intitula a canção remete à esfera religiosa e à popular, pois, desde o início, o sujeito abre a canção com uma expressão popular de súplica cotidiana e irônica a Deus. Com isso, o enunciador filia a narrativa à tradição religiosa e a afasta desse cânone com a música jazzista-sambista – popular – que embala o desenvolvimento entonado.

Essa é mais uma oscilação crescente/decrescente/crescente, invertida, que não nega totalmente a tradição, uma vez que mantém determinados valores advindos dela (a raridade da Flor de Lis), ao mesmo tempo em que usa essa mesma simbologia valorativa para, com ironia fina, inocentar-se por meio da atribuição de responsabilidade da impossibilidade amorosa ao divino e ao acaso (o destino).

Esse tratamento atribuído à Flor de Lis remete ao clichê de cantigas amorosas, com mudanças e singularidades socioculturais e espaço-temporais, porém com a permanência estável do estereótipo da "dama"/musa inatingível ("Flor de Lis") e do "vagabundo"/"malandro" (o sujeito masculino, que corteja o jardim das flores).

Aliás, a metáfora de mulher como flor também é muito típica, na Antiguidade ou no Barroco, seja de modo cortês (das cantigas de amor), seja como escárnio e maldizer (como o "Pica Flor", de Gregório de Mattos, entre outros).

A variedade de flores revela a valoração atribuída à mulher (popular, nobre, carnal, divina, real, idealizada, inferior, igual, superior etc., a depender do tipo), mas todas dispostas no "jardim" do sujeito, para serem "colhidas" por ele, à disposição de sua escolha e bel prazer. O "jardim florido", do mesmo modo, é

uma expressão também popularmente utilizada para se referir a um local repleto de mulheres. O uso do possessivo ("meu") ao determinar o "jardim da vida" revela a conduta "malandra" do sujeito em sua relação com as mulheres/flores, de modo possessivo e objetal.

O processo de prolongamento prosódico, visto na figura 3, como mencionado, é repetido nos versos seguintes, verbivocal e visualmente: "que amei, que amei, que amei". Essa repetição revela tanto a intensidade (amou muito, de modo profundo) da entrega e a atribuição, irônica, do motivo do término a essa intensidade, quanto o ato pulverizado de amar muitas vezes e muitas flores (amar, amar, amar). A repetição fonêmica e lexical caracteriza, então, dois lados do ato do sujeito: o de amar demais e muitas "moças" (o que também se confirma pelo uso do pronome demonstrativo "dessa" se relacionado a outras, por isso, ter que explicitar qual das "flores"/"moças") – sem marca acerca de como esse ato é realizado (amar demais muitas mulheres ao mesmo tempo ou uma de cada vez?).

Assim, a entonação não demonstra meramente o que é explicitado verbalmente (o aparente mistério acerca do acontecimento, "sem motivo", para o término), mas sim a certeza do sujeito da canção, que sabe qual ato (motivo) levou à ruptura da relação. Ato esse não sancionado negativamente por ele, pois não é colocado, emotivo-volitivamente, como culpa, apenas como uma característica, aparentemente delicada e até "inocente", se o leitor-ouvinte não captar a nuance da ironia, marcada pela entonação (o acento valorativo), que desvela as razões daquilo que o "eu" /sabe/, mas finge não saber, ainda que diga ("eu só sei que amei / que amei, que amei"), explicitado pelo seu ponto de vista, de modo leve, por uma balada (um samba "quase" dançante) não sofredora (sertaneja).

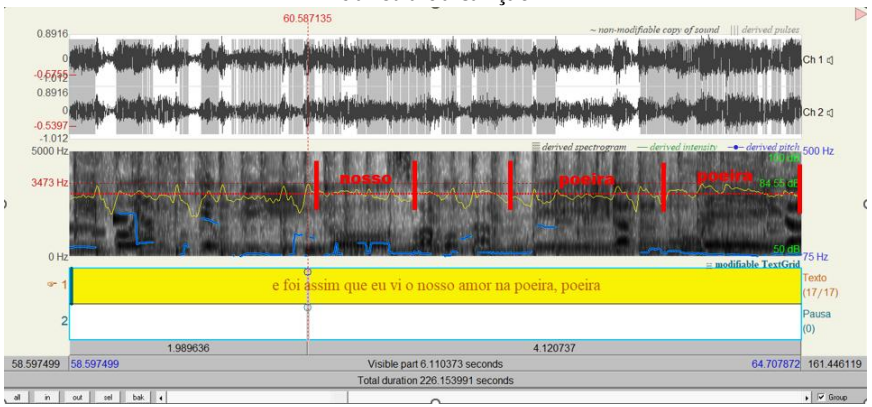
No fim, o sujeito da canção apenas narra um evento que aconteceu e segue. Afinal, em diálogo com "Fato Consumado" (1976), para os enunciadores tanto de uma quanto de outra canção, "Pra mim não é qualquer notícia que abala o coração", "(...) fato

consumado e vou-me embora", "Eu quero é viver em paz". Se há algum tipo de pesar, isso aparece pelo que poderia ser ("raiz", relação duradoura) e não foi devido à efemeridade da situação.

A naturalização do "malandro" é um estereótipo no samba, bem como o "perdão" da mulher, colocada como objeto que aceita, submissa, a entrega do homem malandro ao amor de muitas mulheres. E essa, talvez, seja uma diferença de "Flor de Lis" (1976). Sua singularidade. Afinal, a "Flor de Lis" não é a "Amélia", de Mário Lago e Ataulfo Alves (1942). Ela não perdoa a malandragem do sujeito da canção (ou não a aguenta mais), já que não há possibilidade de continuidade ou de volta do relacionamento rompido por ela. A singularidade de "Flor de Lis" se encontra na caracterização da mulher, flor nobre, de outra natureza, diferente de Maria (seja a que aceita até ser mãe do Espírito Santo, santificada; seja a Madalena, amaldiçoada como prostituta) e de Margarida (flor do campo que brota sem precisar ser cultivada, símbolo da mulher do campo e da camada popular), pois, nobre e sábia, demanda cuidado, dada a sua raridade, empoderamento e não submissão.

A desordem de uma situação aparentemente estabilizada culmina, na estrofe seguinte, na aceitação pacífica (não passiva) do término do relacionamento sem possibilidade de volta, o que verbivocalmente se materializa pela repetição prosódico-discursiva do signo "poeira" (que ficou para trás, como rastro do que já não existe mais e se encontra cada vez mais distante, indo embora), o que confirma o acabamento estético trabalhado desde a abertura da canção, no presente (hoje), voltado a um acontecimento passado e finalizado (marcado pelo "foi", no pretérito perfeito):

Figura 4 - Print de tela da imagem do Praat:
Análise da entonação dos três primeiros versos da terceira estrofe da letra da canção



Fonte: Djavan (1976, 00:00:58 – 00:01:04) / Elaboração: Autoria própria (2025)

O Praat demonstra que a intensidade da entonação verbivocal revela uma intensificação emotivo-volitiva do enunciador. De "poeira" para "poeira poeira poeira", há um movimento enunciativo de distanciamento. O amor levado pelas palavras e pelas ações do sujeito que amou amou amou. Essa coincidência entre o número de repetições dos signos "amei" e "poeira" sugerem o afastamento do "eu" lírico-discursivo e do outro – a Flor de Lis. Esse afastamento pode ter sido o motivo processual da ruptura amorosa, não ocorrida de modo abrupto, mas sim diante da repetição dos atos de infidelidade e distanciamento contínuos do sujeito da canção. A consumação de tantos amores, caracterizados, talvez, para a Flor de Lis, como traições, foi murchando (no gerúndio, pois processo contínuo) a relação que poderia ter sido "raiz", mas acabou ("morreu"). A moça-flor, rara e poderosa, foi quem descontinuou os atos do sujeito ao romper com esse processo via término do relacionamento pela não aceitação da situação vivida e sem mudança. Ao ir embora, ela transforma o amor em rastro, mera "poeira", com a decisão de mesma intensidade da amorosidade (quantitativa e qualitativa) do enunciador.

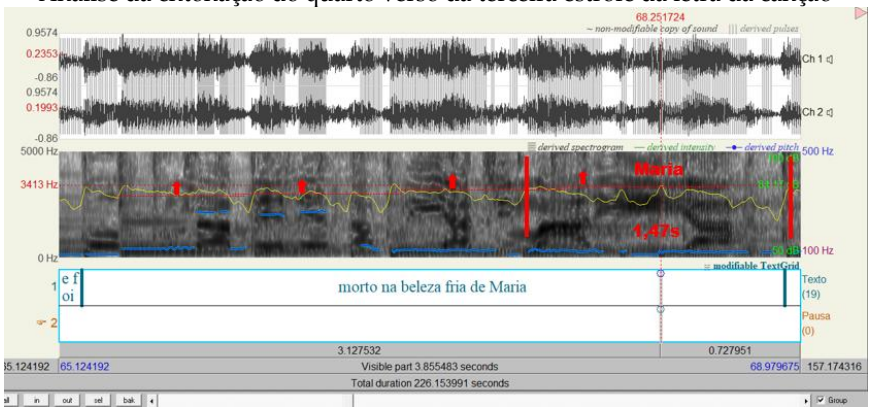
A primeira vez em que entona "poeira", esse lexema alcança 83,7 dB, a segunda ultrapassa os 84 dB. Isso demonstra que, quanto mais distante "dessa moça", mais alto o sujeito entona a canção para demonstrar o seu afastamento do relacionamento amoroso, que se vai. Além da repetição verbal remeter à ênfase, a entonação prosódico-discursiva intensificada a cada explicitação vocal dessa verbalidade, via oralidade, revela o movimento processual bivocal crescente e decrescente dialético-dialógico que demonstra a oscilação valorativa emotivo-volitiva do sujeito diante da situação vivida/narrada (a aceitação do término do relacionamento afetivo-amoroso que vê se afastar até não alcançar mais).

Na figura 5, destacamos, com setas e linhas pontilhadas, dois processos: o prolongamento e o aumento de intensidade gradual. O aumento gradual acontece no trecho como um todo, mas alcança o ápice na entonação prosódico-discursiva de "Maria" com 84,17 dB. A ênfase na pronúncia desse nome demarca os contornos tonais dados ao alvo do sentimento do enunciador: a mulher-mãe, a mulher sofredora, mas abnegada e resignada com seu o "destino", atribuído a ela por Deus – oposto ao de Flor de Lis (em que o destino e Deus não quiseram ver o sujeito como raiz dessa mulher, seu parceiro-filho).

Verbivocalmente, a intensidade continua, agora, não mais marcada pela repetição de palavras, mas, sim, pelo prolongamento entonacional dos signos ideológicos:

Figura 5 - Print de tela da imagem do Praat:

Análise da entonação do quarto verso da terceira estrofe da letra da canção



Fonte: Djavan (1976, 00:01:05 – 00:01:08) / Elaboração: Autoria própria (2025)

Musicalmente, a trajetória ocorre de maneira semelhante:

Figura 6 - Escansão musical da canção (cifra)

Introdução: C7M(9) / / / Fm6 / / / C7M(9) / / / Fm6 / / /

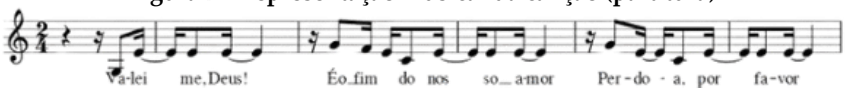
C7M(9) / / / Bm7(b5) / E7(b13) / Am7(9) / D7(13)
Valei-me, Deus É o fim do nos------ ----so amor Perdo-----a, por favor
/ Gm7 / C7(9) / F#m7(b5) / B7(b9) / Bb7M
Eu sei que o erro aconteceu Mas não sei o que fez Tudo mudar
/ A7(b13) / F#m7(b5) / B7(b9) / Em7(9) / A7(b13)
de vez Onde foi que eu errei? Eu só sei que amei, que amei,
/ D7(9) / G7(sus4)(9) G7(b9) C7M(9) // / Bm7(b5) / E7(b13)
que amei que amei Será talvez que mi---nha i-------lusão
/ Am7(9) / D7(13) / Gm7 / C7(9) / F#m7(b5)
Foi dar meu co-------ração Com to--da força pra essa mo------ça me fazer
/ B7(b9) / Bb7M / A7(b13) / F#m7(b5) / B7(b9)
feliz E o des---tino não quis Me ver como raiz De
/ Em7(9) / A7(b13) / Am6 / Fm6 / C7M(9) / E7(#9)
u---ma flor---de---lis E foi assim que eu vi Nos------so amor na poeira, Poei----------ra
/ Am7(9) / E/G# / Gm7 / C7(9) / F7M / Bb7(9)
Mor- -----to na beleza fria de Mari-- --a E o meu jardim da vi------da Resse-- ----------cou,
/ Em7(9) / A7(b13) / D7 (9) / G7(sus4)(9) / Gm7 /
morreu Do pé que brotou Mari--------a Nem mar----------garida nasceu E o
C7(9) / F7M / Bb7(9) / Em7(9) / A7(b13) /
meu jardim da vi------da Resse---------cou, morreu Do pé que bro-----tou
D7(9) / G7(sus4)(9) / C(6)(9) / G7(#5) /
Maria Nem mar----------garida nasceu

Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

A construção melódica linear com pouca expressividade, sem alternância e com poucos saltos de graus (V, III e I), marca a constância do acontecimento (a narração de uma situação acabada, sem reviravolta). A cadência decrescente remete ao equilíbrio entre música e letra. Essa cadência é explicitada, como

já demonstramos, tanto pela escansão quanto por meio dos dados via Praat, pelo anúncio do término amoroso:

Figura 7 - Representação musical da canção (partitura)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

Já a cadência crescente e a elevação de notas na busca de uma resposta acerca do fim anunciado corroboram com a letra irônica e até, de certo modo, cínica, do sujeito que se coloca como inocente perante a situação:

Figura 8 - Representação musical da canção (partitura)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

O declínio melódico que se segue retoma a anunciação inicial e reitera a constatação do término amoroso. Essa modulação de movimento oscilante entre decrescente/crescente/decrescente cria o jogo do samba que "rebola" diante de uma situação delicada, "quebrando" expectativas (de sofrimento, no caso) para sobreviver:

Figura 9 - Representação musical da canção (partitura)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

O refrão, composto por notas agudas e constantes, que remetem ao contentamento, em oposição (dissonância), tanto ao tom ameno inicial, quanto à letra, que demanda um arranjo com notas mais graves e baixas em declínio pelo anúncio da morte

amorosa sem esperança de (re)nascimento ("E o meu jardim da vida / Ressecou, morreu / Do pé que brotou Maria, nem margarida nasceu") corrobora com esse embalo dançante da tristeza. Afinal, como canta Vinícius (1963), no "Samba da Bênção", "É melhor ser alegre que ser triste", mesmo que "um bocado de tristeza" tempere o samba, o coração e a vida:

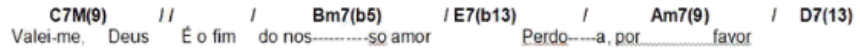
Figura 10 - Representação musical da canção (partitura)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

Essa é a valoração defendida pelo enunciador de "Flor de Lis" (1976) ao narrar o "fato consumado" (1976) do término de um relacionamento afetivo-amoroso, que poderia ter sido eterno, mas foi infinito enquanto durou (como propõe o "Soneto de Fidelidade" de Vinícius). A tonalidade predominante em Dó maior, com variação AEM (Acorde de Empréstimo Modal) e emprego de II cadencial (um dos tipos de progressão harmônica) no desenvolvimento, demonstra que a expectativa sobre o romance já surge solucionada pelo anúncio que segue a narração do fim amoroso durante a execução musical da canção:

Figura 11 - Escansão musical da canção (cifra)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

No primeiro verso, o uso da II cadencial [Bm7(b5) / E7(b13) / Am7(9)], em acorde menor, cria tensão e, em seguida, resolução da condição adversa vivida: "o fim do nosso amor", declarado exatamente no momento de introdução da progressão harmônica.

Pela comparação da "Flor de Lis" com as outras flores/moças, a expectativa do sujeito da canção de mulher, talvez seja o modelo

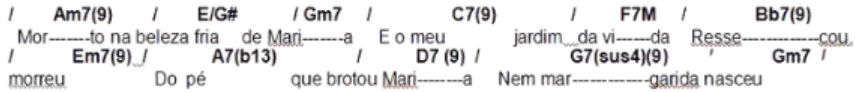
"Amélia", que tudo perdoa e aceita com resignação e submissão, como, inclusive, está dicionarizado (tamanha a estereotipação alcançada socialmente a partir da canção de Mário Lago e Ataulfo Alves): "substantivo feminino: B; infrm. mulher amorosa, passiva e serviçal" [Houaiss online, s/p]). Assim, o aparente rogo "Valei-me deus" se caracteriza como expressão idiomática de espanto (uma espécie de: "Mas, gente, como assim?", "Não acredito!", "Jesus!") pelo não perdão "dessa moça" pelo comportamento do sujeito com ela e com as demais flores/mulheres de seu jardim. Afinal, quem é a "Flor de Lis" para se recusar a ser "Amélia", a "mulher de verdade"?

No refrão, a progressão II cadencial se encontra a partir do acorde Gm7/Sol menor com sétima (7) (acorde de quatro notas, muito usual no jazz e do R&B, composto por quatro notas: o G/Sol é a tônica, acompanhada de Bb/Si bemol como terça menor, D/Ré, quinta justa e F/Fá, sétima menor), ainda que o destaque recaia sobre o "baixo" dos acordes, que fazem um movimento cromático descendente (Am7(9)/ Lá menor com sétima e nona [Tônica: A/Lá, terça menor definida pelo C/Dó, quinta justa em E/Mi, sétima menor em G/Sol e nona em B/Si] / E/G#/Mi maior com Sol sustenido diminuto[7] [acorde triádico de inversão de E/Mi, formado pelas notas E/Mi, G#/Sol# e B/Si, com a nota G/Sol tocada de modo mais grave, simultaneamente à E/Mi] / Gm7/Sol menor com sétima), que, junto com os ditongos decrescentes da letra (como demonstrado na escansão), revelam um declínio justamente onde se canta o motivo (a causa) da morte do relacionamento amoroso: "morto na beleza fria de Maria".

[7] Desse acorde surgiu a expressão "Mi *Slash*". A expressão "*Slash*" tem sido usada para se referir a mais de uma produção realizada ao mesmo tempo, como unidade, em geral marcada pelo uso de barra (/), como ocorre com o acorde E/G# [Mi maior com Sol sustenido], que caracteriza a inversão do E/Mi maior. Essa inversão demarca mais uma confirmação da oscilação dicotômica maior/menor, crescente/decrescente, sofrimento/paz, compromisso /descompromisso, entre outras, que refletem e refratam a valoração emotivo-volitiva enunciada na canção e entonada pelo cantor-compositor.

Contudo, em seguida, a cadência volta ao campo harmônico de origem, o que demonstra um movimento de oscilação, tanto na letra quanto na música (como temos descrito e analisado), especialmente no clímax da canção, entonado com alongamentos e supressões, aglutinações vocálicas decrescentes/crescentes/ decrescentes em cadência jazzista-sambista pelo intérprete:

Figura 12 - Escansão musical da canção (cifra)



Fonte: (Chediack, A. Songbook - Djavan, música "Flor de Lis", 1986, p. 81-82)

Nesse sentido, o samba (como temos mencionado, gênero musical da canção) condiz com a proposta de "Flor de Lis" (1976), que não chora por sofrimento amoroso, apenas finaliza, com acabamento estético, o que acaba de vivenciar, um acontecimento (o término de um relacionamento) e segue, malemolente, driblando a vida.

5. "Valei-me Deus / É o fim"

A análise verbivocovisual, calcada na ênfase entonativa, como ilustramos com a leitura interpretativa de "Flor de Lis" (1976), prevê o trabalho conjunto com os três códigos (verbal, vocal – entendidos de modo sincrético, como verbivocal – e visual – no caso do gênero canção, assumido pelo processo cognoscível interno-externo sígnico-discursivo), estruturado de modo singular, como um todo de sentido que compõe a unidade enunciativa, sem desmembramento de cada linguagem, uma vez que uma não está hierarquicamente subordinada à outra (como uma espécie de complemento ou em nível), mas todas juntas constituem o discurso em prol da construção de uma unidade integral coesa.

Ainda que tenham, cada qual, sua autonomia, as três semioses colaboram sincreticamente, de modo dialógico, com o

projeto de dizer arquitetônico enunciativo produzido pelo autor-criador. A separação das linguagens altera o enunciado e, logo, cria outros sentidos. A verbivocovisualidade se refere ao uso de múltiplos códigos ou trabalho (acabamento) de elementos da linguagem (como é o caso da entonação, como mostramos aqui) que, em conjunto com outros elementos, códigos, discursos e gêneros, constitui a unidade integral do enunciado e este reflete e refrata uma construção de "real".

Em termos de estruturação analítica, tendo em vista que a proposição bakhtiniana prevê, metodologicamente, a análise do linguístico ao metalinguístico/translinguístico (o termo depende da tradução e da concepção), sugerimos que o estudo comece, como demonstramos neste ensaio, pela delimitação de um objeto de pesquisa, especificado por critérios de seleção, tendo em vista os objetivos propositivos e, a partir dessa escolha, a delimitação da fundamentação teórica, com concepções norteadoras que amparem a interpretação, com vistas nos objetivos apresentados. Feitas essas seleções, o estudo deve aprofundar-se na leitura do objeto, como propõem Bakhtin e Volóchinov, como demonstramos neste ensaio, de maneira situada, como ato discursivo.

Do ponto de vista do gesto de leitura analítica, com base em Volóchinov (2017, 2019), partimos dos elementos internos dos códigos, de modo mais simples e essencial (tendo em vista os elementos necessários sem os quais o sentido do enunciado não é possível), como material, des-cons-instruindo, passo a passo, a arquitetônica enunciativa de composição para, em seguida, chegar ao translinguístico, pensado pela valoração ideológica e o passional emotivo-volitivo. Esse foi o percurso apresentado por nós neste ensaio: debruçamo-nos sobre a noção de entonação e analisamos como ela aparece na canção "Flor de Lis" (1976), que serviu de exemplo de um processo metodológico-analítico. Para isso, partimos da escansão do enunciado, selecionamos trechos que analisamos com a utilização do Praat para verificar, junto com a escansão e com a estruturação musical, como os elementos

prosódico-discursivos revelaram, no todo, o projeto de dizer do autor-criador, construído na narrativa pela performance (do gesto) vocal do cantor-intérprete que, no caso, funde-se com o compositor (Djavan).

Com esse percurso, não ficamos presos à língua ou apenas à verbalidade, mas expandimos nossa leitura, por meio do movimento dialético-dialógico que considerou a interação da canção analisada com outros enunciados, do mesmo autor-criador e de outros autores, do mesmo gênero discursivo e de outros gêneros, para, enfim, refletirmos sobre o ponto de vista apresentado/cantado pela narrativa criada.

Dos elementos formais da música (densidade, timbre, intensidade [forte/fraco], altura [agudo/grave] e duração [curta/longa]), trabalhamos, por meio da entonação, com auxílio do Praat, a intensidade, a altura e a duração vocal, em conjunto com o timbre e a densidade musical para chegarmos à melodia, à harmonia e ao ritmo da canção. Pensamos esses elementos em síncrese com outras unidades linguísticas e, conforme descrevemos o acabamento formal como tratamento do conteúdo temático explicitado na canção, analisamos translinguisticamente a construção do estilo autoral até chegarmos à interpretação do(s) sentido(s) construídos existentes no enunciado.

Esse trajeto revelou, como resultado, não apenas uma concepção bakhtiniana verbivocovisual de entonação, sua pertinência e relevância para os estudos discursivos e, em particular, para os estudos do gênero canção, mas também apresentou um caminho metodológico bakhtiniano de análise verbivocovisual, que, de modo sintético, pode ser apresentado conforme o quadro 2:

Quadro 2 - Percurso metodológico-analítico bakhtiniano verbivocovisual
(Passo a passo de um procedimento metodológico e analítico, do linguístico ao translinguístico)

Elementos materiais internos (fonemas, morfemas, sememas, lexemas, unidades sintáticas, notas musicais, traços, pontos, formas, cores, planos, altura, intensidade, entonação, expressões faciais e corporais, tom, gradiência, graves e agudos, brilho, sombra, focalização, fotografia e câmera, figurino, cenas e cenografia, posição, quadrante, verticalidade e horizontalidade etc.)
Produção, circulação e recepção do objeto de estudo (elementos de composição, suportes de circulação e resposta do público)
Elementos materiais externos - contexto e relações dialógicas (por semelhança e/ou contraste/conflito)
Estrutura e funcionamento dos componentes constituintes da unidade global enunciada (descrição)
Composição, de modo situado e dialético-dialógico, da arquitetura genérico-discursiva do objeto (análise)
Sentidos discursivizados no enunciado construído (interpretação)

Fonte: Autoria própria (2025)

O resultado apresenta a composição entonacional do samba e do estilo de Djavan. Nesse sentido, podemos concluir que o ensaio demonstrou o quanto "Flor de Lis" (1976) explicita uma poética cancioneira, a Flor de Lis de Djavan, assim como o quanto ela (a entonação) possui o papel de elo constitutivo entre o verbivocal e o visual no processo interno-externo cognoscível de semiotização do mundo como essência da linguagem, como preconizam os estudos bakhtinianos, em suas proposições filosófico-discursivas.

Referências

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: 34, 2016.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALTAR, M.; FRAGA, C.; CARDONA, D.; DINIZ, K.; BARON, R.; ANDRADE, T. Tetragrama de análise multissemiótica da canção. **Oficina da canção**. Da Bossa Nova ao iê iê iê. A segunda metade do século XX. São Carlos: Pedro & João, 2023, p. 37-40.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 6, n. 1, ago.-dez. 2011. p. 268-280.

CASTELIANO, T. R. **Linguagem e Poder**: uma análise do discurso através da entonação dos candidatos à presidência da república em 2006. Cadernos do CNLF, Vol. XIII, n. 04., p. 717-726, 2009.

CHEDIAK, A. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

COZZA, F. **O canto em Linda Wise**: ação imaginativa e interpretação. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Fonoaudiologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

DI FANTI, G., PAULA, L. de. PONZIO, L. A proposta dialógica do Círculo bakhtiniano. **Letras De Hoje**, 56(3), 2021, p. 395-404. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/42530. Acesso em: 22 jul. 2025.

DICIONÁRIO HOUAISS ONLINE. "Amélia". Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaisson/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/e10/am%C3%A9lia,amelia. Acesso em: 23 jul. 2025.

DIONÍSIO, A. P. Gêneros textuais e multimodalidade. *In*: DIONÍSIO, A. P. et al. (Orgs.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. São Paulo: Parábola, 2011. p. 137-152.

DJAVAN. “Esquinas”. **Lilás**. Rio de Janeiro: Epic International (Sony Music), 1984. Faixa 3, 5 min e 26 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B3xqBj-7vgI. Acesso em: 25 jul. 2025.

DJAVAN. “Fato Consumado”. **A Voz, o Violão, a Música de Djavan**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. Faixa 10, 2 min e 33 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pJ6dJsYY RCk. Acesso em: 23 jul. 2025.

DJAVAN. “Flor de Lis”. **A Voz, o Violão, a Música de Djavan**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. Faixa 1, 3 min e 44 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A0ueq_sTy00. Acesso em: 23 jul. 2025.

DJAVAN. “Lilás”. **Lilás**. Rio de Janeiro: Epic International (Sony Music), 1984. Faixa 1, 4 min e 40 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQH6OQQ5RjQ. Acesso em: 25 jul. 2025.

DJAVAN. “Se”. **Coisa de Acender**. Rio de Janeiro: Columbia Records (CBS), 1992. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZSZyth38-zk. Acesso em: 22 jul. 2025.

GOLDENSTEIN, N. S. **Versos, sons, ritmos**. Coleção Princípios. Edição revista e atualizada. São Paulo: Ática, 2006.

LAGO, M.; ALVES, A. Ai! que saudade da Amélia. In: ALVES, A; BANDOLIM, J. do; SAMBA, A do. **Ataulfo e sua Academia do Samba.** Rio de Janeiro: Odeon/Veroton, 1942. Compacto. Lado A, 2 min e 49 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X33gyJwhR_M. Acesso em: 23 jul. 2025.

LEONI. “Como eu quero”. **Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2005. Faixa 4, 4 min e 10 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ds2O7gjg12Y. Acesso em: 22 jul. 2025.

LUCIANO, J.A.R. **A verbivocovisualidade em ato**: aspectos teórico-metodológicos da filosofia bakhtiniana da linguagem. 2025. 335f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, SP, 2025.

LUCIANO, J.A.R. **Filosofia da linguagem bakhtiniana**: concepções verbivocovisuais. 2021. 278f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) —Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, SP 2020. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/204473. Acesso em: 22 jul. 2025.

MENEGASSI, R. J.; CAVALCANTI, R. S. Conceitos axiológicos bakhtinianos em propaganda impressa. **Alfa**, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 433-449, 2013.

MORAES, V. de. "Samba da Bênção". **Vinicius & Odete Lara**. Rio de Janeiro: Polygram, 1963. Faixa 11, 6 min e 57 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fz0eddwTjnk. Acesso em: 23 jul. 2025.

MORAES, V. de. Soneto de Fidelidade. **Poemas, Sonetos e Baladas**. São Paulo: Gaveta, 1946, p. 07.

OLIVEIRA, R. J. de. **Por uma análise verbivocovisual de discursos oficiais do governo federal brasileiro realizados entre os anos de 2020 e 2022**: uma intervenção bakhtiniana. 2025. 263f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, SP, 2025. Disponível em: https://hdl.handle.net/11449/311024. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAIXÃO, S. V da; MENEGASSI, R. J. Um estudo sobre o conceito de entonação no gênero discursivo publicação do Facebook. **Texto**

Livre. Belo Horizonte, v. 13, n. 2, mai.-ago. 2020, p. 17-31. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/24395. Acesso em: 06 jul. 2025.

PAULA, L. de. Círculo de Bakhtin uma análise dialógica do discurso. **Revista de Estudos da Linguagem – RELIN**, Belo Horizonte (MG), v. 21, n. 1 (2013), p. 239-258. Disponível em: http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5099. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de. A constituição do gênero canção: sujeitos verbo-musicais. *In*: PAULA, L. de (Org.). **Diálogos Pertinentes** – Humanidades Dialógicas. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2014, p. 213-242. Disponível em: https://www.academia.edu/41087325/A_constitui%C3%A7%C3%A3o_do_g%C3%AAnero_can%C3%A7%C3%A3o_sujeitos_verbo_musicais. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do "amor verdadeiro" Disney - uma análise de Frozen. *In*: FERNANDES Jr, A.; STAFUZZA, G. B. (Orgs). **Discursividades contemporâneas**: política, corpo, diálogo. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2017, p. 287-314. Disponível em: https://www.academia.edu/41087684/O_enunciado_verbivocovisual_de_anima%C3%A7%C3%A3o_a_valora%C3%A7%C3%A3o_do_amor_verdadeiro_Disney_uma_an%C3%A1lise_de_Frozen. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; BATISTA, R. dos S. A verbivocovisualidade criptografada de Augusto de Campos. **Revista da ANPOLL**, 52(3), 2021, p. 55-75. Disponível em: https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1580. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; DI FANTI, G.; PONZIO, L.; PASCHOAL, C. S. A heterocientificidade dialético-dialógica do Círculo bakhtiniano. **Letrônica**, v. 14 (sup.), 2021, p. e43015. Disponível em: https://

revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/43015. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. *In*: STAFUZZA, G. B. (Org). **Slovo**. Curitiba: Appris, 2011, p. 79-98. Disponível em: https://www.academia.edu/44881844/O_marxismo_no_do_C%C3%ADrculo_de_Bakhtin. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia bakhtiniana de linguagem e a pertinência da verbivocovisualidade. *In*: PEREIRA, R. A.; PINTO, M. A. A. G.; AGUILERA, M. C. A. (Orgs.). **Estudos do campo discursivo na contemporaneidade**. São Carlos: Pedro & João, 2024, p. 71-126. Disponível em: https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/estudos-do-campo-discursivo-na-contemporaneidade/. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 49, n. 2 (2020a), p. 706-722. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2691. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A prática verbivocovisual de ensino-aprendizagem - uma encenação dialógica gravada. *In*: MATSUNAGA, P.; IELPO, R.; PASCOLATI, S. (Orgs.). **Teatro e Ensino**: Dramaturgias e Direitos Humanos - Coleção Caderno Temático Teatro E Ensino, V. 3. Campinas (SP): Pontes, 2022c, p. 42-85. Disponível em: https://www.ponteseditores.com.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=1797&search=teatro+e+ensino. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D'Água**, São Paulo (SP), v. 33, n. 3 (2020b), p. 105-134. Disponível em:

https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. As noções bakhtinianas de linguagem e enunciado. **Letras de Hoje**, 56(3), 2021, p. 453-464. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/42207. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**. Cuiabá (MT), v. 27 n. 49 (2020d), p. 15-46. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos – RevDia**. Cuiabá (MT), v. 8, n. 3 (2020c), p. 132-151. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. L'hétéroglossie dans l'enseignement de langues une proposition bakhtinienne avec « Zaluzejo ». *In*: BALTAR, M.; SIRID, I. **Langues chantées** - cultures mises en musique - La chanson dans nos enseignements. Paris/França: INALCO, 2022b, p. 23-31. Disponível em: https://eac.ac/books/9782813004307. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Lingua(gem) e enunciado: uma proposta verbivocovisual da/na filosofia bakhtiniana. *In*: REZENDE, P.; BRAMBILA, G. (Orgs.). **Percursos em linguística**: teorias, abordagens e propostas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022a, p. 209-234. Disponível em: https://pedroejoaoeditores.com.br/site/percursos-em-linguistica-teorias-abordagens-e-propostas/. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. O sujeito, a consciência individual e a consciência coletiva: noção de consciência em Marxismo e Filosofia da Linguagem. *In*: Jesus, S. N. de; Ferrarezi Junior, C. (orgs.). **Pilares da Teoria Dialógica do Discurso**: a obra de Valentin Volóchinov (da década de 1920 aos dias atuais). São Carlos: Pedro & João: 2022d, p. 245-266.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. *In*: BUTURI Jr, A.; BRAGA, S.; SOARES, T. B. **No campo discursivo**: teoria e análise. Campinas: Pontes, 2020e, p. 133-166. Disponível em: https://www.academia.edu/49662194/Recep%C3%A7%C3%B5es_do_pensamento_bakhtiniano_no_ocidente_a_verbivocovisualidade_no_Brasil. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; OLIVEIRA, R. J. de. A pandemia no Brasil: atos de dizer e fazer do Governo Federal. **Estudos Linguísticos**, (São Paulo. 1978), 2022, 51(2), p. 779-807. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/3312. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; SANT'ANA, C. G. O sorriso (enigma) de Mona Lisa: mulheres e sociedades em embate. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 22, n. 4, 2022, p. 871-908. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbla/a/mTXqSH3NcDCqV8L5bMrBL3C/?lang=pt. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, Dourados (MS), v. 11, n. 25, jan./jun. 2017 p. 178-201. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6507. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; SIANI, A. C. Uma análise baktiniana da necropolítica brasileira em tempos de pandemia. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 3, p. 475-503, 17 dez. 2020. Disponível em:

https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1595. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; SOUZA, D. N. de. Antropofagia Dialógica - olhar Tarsila do Amaral. **Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina (PR), v. 22, n. 3 (2019), p. 75-105. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/38503. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; SOUZA, D. N. de. Operários no contexto pandêmico: o nada "novo normal" da covid-19. **Cadernos Discursivos (CADIS)**, v. 1, n. 2, 2023, p. 256-297. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/595/o/14__Oper%C3%A1rios_no_contexto_pand%C3%AAmico_022023.pdf. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; TEIXEIRA, L. P. As Barbies pelo Porta dos Fundos: uma análise verbivocovisual. **EntreLetras**, Tocantins, v. 12, n. 1, 2021, p. 345-369. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/12393. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. DE; VIEIRA, T. D.; CAMARGO, G. C. V.; MATIAS, J. M. A valoração dos tons de pele em "Caras e Cores". **Letrônica**, v. 14 (sup.), 2021, p. e42512. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/42512. Acesso em: 22 jul. 2025.

PAULA, L. de; VILLARTA-NEDER, M. A. Black lives matter: ethical acts answerable-responsible against structural racism. **International Journal of Latest Research in Humanities and Social Science (IJLRHSS)**, V. 05 - Issue 10, 2022, p. 141-151. Disponível em: http://www.ijlrhss.com/paper/volume-5-issue-10/20-HSS-1518.pdf. Acesso em: 22 jul. 2025.

PICCOLO, A. N. **O canto popular brasileiro**: uma análise acústica e interpretativa. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PRAAT. Disponível em: https://www.fon.hum.uva.nl/praat/. Acesso em: 23 jul. 2025.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: "Tiro de Misericórdia" na voz de Titane. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, 2019.

SEPARAR EN SILABAS. https://www.separarensilabas.com /index-pt.php?f=escans%C3%A3o. Acesso em: 23 jul. 2025.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TATIT, L. Elementos para a análise da canção popular. **Casa**: Cadernos de Semiótica Aplicada, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 7-24, 10 mar. 2008. http://dx.doi.org/10.21709/casa.v1i2.623. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538. Acesso em: 06 jul. 2025.

TOLLER, P.; LEONI. Como eu quero. *In*: KID ABELHA E SEUS ABÓBORAS SELVAGENS. **Seu espião**. Rio de Janeiro: Warner, 1984. Faixa 6, 4 min e 33 seg. Disponível em: https://www. youtube.com/watch?v=mWynalx323E. Acesso em: 23 jul. 2025.

VIANNA, A. F. H. **A Arqueologia do Trabalho Vocal proposto por Francesca Della Monica**. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

VOLÓCHINOV, V. A palavra na vida e a palavra na poesia. *In*: **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: 34, 2019a. p. 109-146.

VOLÓCHINOV, V. Estilística do discurso literário III: A palavra e sua função social. *In*: **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: 34, 2019b. p. 306-336.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem** – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: 34, 2017.

A ESCUTA NO PROCESSO DE ANÁLISE DA TRAJETÓRIA VOCAL DE MILTON NASCIMENTO ORIENTADA PELAS REFLEXÕES DE ROLAND BARTHES E ROLAND HAVAS

Thais dos Guimarães Alvim Nunes
Docente - UFSCar - thais@ufscar.br

Quem entende essa voz sem as vozes que ele traz no interior?
"A feminina voz do cantor"
Milton Nascimento e Fernando Brant

Milton Nascimento é um cantor e compositor brasileiro de música popular, principalmente cancionista, que iniciou sua carreira musical na década de 1960. Tomar sua voz como objeto de pesquisa é pensar a escuta de fonogramas como parte relevante do método de análise, uma vez que a canção popular-comercial o tem como principal suporte para registro das performances, que podem ser posteriormente veiculadas e difundidas por diferentes meios de comunicação. Ao tratar de leituras e questões-metodológicas relacionadas ao estudo da música popular, o historiador Marcos Napolitano afirma que "boa parte da experiência da música popular é basicamente um fenômeno social que acontece mediante o registro sonoro (fonograma) e suas interferências na composição do resultado final do que se ouve" (Napolitano, 2007, p. 17). Além disso, o autor menciona que "todo fonograma traz a marca de uma época, seu estágio técnico e seu mundo sonoro" (2007, p. 17), o que faz com que ao tomá-lo como fonte de pesquisa tenhamos acesso às diferentes variáveis que compõem seu modo de produção e difusão. A escuta de fonograma, assim, coloca-se como uma etapa importante do processo de análise da canção, uma vez que possibilita a apreciação da sua letra e melodia, bem como dos demais aspectos que a compõem tais como sua harmonia, seu arranjo, seus

timbres, seus recursos de gravação, dentre outros. Performances de canções podem ser, ainda, materializadas em arquivos audiovisuais, trazendo consigo os elementos visuais.

Este texto é um desdobramento de uma conferência proferida na II Jornada Brasileira da Canção, realizada em 2024 pelo Grupo de Estudos do Gênero Canção, vinculado ao Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada (NELA), do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no qual foram exploradas algumas possibilidades de escuta voltadas à análise da voz na canção popular-comercial, a partir dos três tipos de escuta formulados por Roland Barthes e Roland Havas em seu ensaio "Escuta".

O contato inicial com o ensaio "Escuta" se deu durante meu doutorado dedicado ao estudo da voz de Milton Nascimento. Naquela ocasião, busquei compreender o comportamento vocal do artista materializado em sua obra fonográfica em cinco décadas de carreira, somando o total de 38 discos[1]. O estudo da voz na canção popular apresenta alguns desafios, sobretudo por se inscrever num tipo de produção que requer tratamento transdisciplinar. Para abordá-la, temos de um lado as áreas da fonoaudiologia e das ciências da voz que dão suporte ao mapeamento e à descrição de aspectos da anatomofisiologia da voz, com linguagem bastante técnica e especializada; do outro lado, formas de descrição que se apoiam em aspectos da técnica vocal do canto popular, diversa e pouco padronizada, aliada a descrições apoiadas em adjetivos qualitativos, podendo trazer um alto grau de subjetividade. Abordagens recentes têm apontado para o estudo semiótico do canto popular[2].

---

[1] Cabe destacar que, para a pesquisa de doutorado, considerei o disco de 1967, intitulado *Milton Nascimento*, como primeiro disco da carreira do artista, uma vez que se trata do seu primeiro disco solo. Porém, é importante destacar que Milton Nascimento estreou sua produção fonográfica em 1964 com o disco *Barulho de Trem*, enquanto integrante do conjunto Holiday.

[2] Faço referência à tese de Regina Machado. Ver Referências: Machado (2012).

O ensaio "Escuta" se apresentou, então, como uma alternativa para abordagem do objeto de pesquisa, traçando outro caminho para a apreciação da voz de Milton Nascimento[3] de modo que pudesse apreender aspectos da vocalidade[4] que revelassem transformações, conexões com outras expressões vocais, exploração de recursos tecnológicos de gravação etc. "Escuta" pode ser encontrado no livro *O óbvio e o obtuso*, traduzido pela Edições 70, de Lisboa, em 2009. Lançado originalmente em 1982 com o título *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, o livro é dividido em duas sessões: a primeira intitulada "A escrita do visível" e a segunda, "O corpo da música". Debrucei-me sobre a leitura da segunda parte que trazia ensaios de Barthes relacionados ao campo musical: "Escuta", "Música Prática", "O grão da voz", "A música, a voz, a língua", "O canto romântico", "Amar Schumann", "Rasch". Nota-se, assim, que o autor se dedicou a falar da voz e do canto em um conjunto maior de textos. Inclusive no ensaio aqui discutido, trata-se da escuta da voz.

"Escuta" data de 1976 e foi publicado inicialmente na renomada enciclopédia italiana *Einaudi*. A primeira frase do ensaio já nos coloca uma questão relevante: "*Ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico" (Barthes; Havas, 2009, p. 235). Ouvir, na perspectiva dos autores, parece estar alheio à vontade. É quando os sons invadem nossos ouvidos sem que possamos barrá-los, por mais que desejemos, uma vez que as ondas sonoras provocam vibrações nas membranas e ossos do sistema auditivo, transformando-se em sinais nervosos. Diferentemente do fenômeno fisiológico do ouvir, ao vincular a escuta a um ato psicológico, Barthes e Havas afirmam que ela só pode ser definida pelo seu objeto ou pela intenção de escutar. Bem, se o objeto é quem define a escuta, podemos considerar que

[3] Em seu livro *Demetrio Stratos: em busca da voz-música* (2002), a pesquisadora Janete El Haouli já tinha se apoiado no ensaio "Escuta" de Barthes e Havas para o estudo da voz de Stratos.

[4] Tomo aqui a noção de vocalidade na direção apontada por Paul Zumthor, que a entende como "a historicidade de uma voz: seu uso" (Zumthor, 1993, p. 21).

diferentes objetos podem requerer diferentes formas de apreciação, assim como o ato de escutar pode levar à percepção não uniforme dos aspectos sonoros que constituem diferentes objetos. Além disso, os autores colocam a escuta como ação proativa, dependente da vontade e intenção do sujeito e mencionam, ainda, que o objeto de escuta varia e variou ao longo da história dos homens. Se o objeto de escuta varia e variou, modificam-se também nossas formas de escutar, o que exige de nós posições flexíveis e variadas quando tomamos objetos de análise de temporalidades diferentes.

Como exemplo, guardando as devidas proporções com o recorte temporal considerado por Barthes e Havas, se vamos escutar João Gilberto hoje, o impacto causado pela sua forma de tocar violão e de cantar no final da década de 1950, certamente, não é o mesmo de quando o escutamos hoje, ainda que reconheçamos seu alto grau de elaboração e capacidade de síntese musical[5]. Na mesma direção, a percepção que seus contemporâneos tiveram das suas interpretações pode divergir da percepção que temos hoje, assim como diverge a escuta da audiência de outras décadas entre esses dois marcos temporais, não sendo uma mais pertinente do que a outra, porém, podem ser pensadas de maneira dialógica, à medida que a tomamos como objeto de análise.

Após essa primeira distinção entre ouvir e escutar, e as ponderações sobre a escuta em relação ao objeto apreciado, Barthes e Havas propõem três tipos de escuta, sinalizando que a escolha resulta de uma extrema simplificação. Segundo os autores, o primeiro tipo orienta a audição para os **indícios:** "essa primeira escuta é assim, se pode dizer, um *alerta*" (p. 235). O segundo tipo é chamado de **descodificação**[6]: "aquilo que se tenta

[5] Em seu livro *Bim bom: a contradição sem conflitos* de João Gilberto, Walter Garcia (1999) procura esmiuçar a concepção musical do artista no âmbito vocal e violonístico.

[6] Neste texto, estou seguindo a tradução portuguesa. Em outra tradução o termo aparece como decifração.

captar pela orelha são *signos*" (p. 235), e o terceiro é a **significância**: "não visa - ou não espera - signos determinados, classificados: não o que é dito, ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaço intersubjetivo, onde 'eu escuto' quer dizer também 'escuta-me'" (p. 235-236).

Na escuta dos indícios não há diferença entre o animal e o homem e é onde se dá o sentido do espaço e do tempo. Afinal, a apropriação do espaço também é sonora, pois podemos reconhecer o movimento de pessoas, suas formas de andar, a distância que se encontram de nós. A escuta dos indícios é, ainda, vigilância e, dessa forma, coloca-se como uma proteção. Por isso, estamos em perigo quando não podemos ouvir os indícios. Os fones de ouvido, na contemporaneidade, retiram de nós essa escuta. Ao andarmos com ele na rua, por exemplo, perdemos a clareza dos sons dos carros, da sua velocidade, do seu movimento. Perdemos, ainda, o reconhecimento da paisagem sonora urbana, desconectando as imagens dos sons. Os indícios permitem o reconhecimento do espaço familiar. Por meio dele identificamos pessoas conhecidas. Assim, alguém que é retirado do espaço sonoro habitual perde a referência da sua proteção pela escuta, tal como os enfermos em espaço hospitalar, ou pessoas que perderam suas casas. O primeiro tipo de escuta se coloca também como um percurso de triagem, pois ela ajudará a tornar distinto e pertinente aquilo que se mostrava confuso.

A descodificação se volta à escuta dos sentidos, pois

> o que é escutado, já não é mais possível (a presa, a ameaça ou o objeto do desejo que passa sem prevenir), é o segredo: aquilo que, enterrado na realidade, não pode vir à consciência humana senão através de um código, que serve ao mesmo tempo para cifrar essa realidade e para decifrá-la (Barthes; Havas, 2009, p. 239).

Barthes e Havas trazem o exemplo da criança vigilante que se põe a balançar, transformando, ela própria, o retorno da mãe em signo. Nesse ponto, a escuta vigilante dos indícios vira criação que se dá a partir de determinados códigos. São esses códigos que

farão a mediação entre dois sujeitos, mesmo que um deles seja uma multidão. De acordo com os autores, quando o que o ouvido tenta captar são signos, tem-se o lugar do homem, da cultura, da religião e da linguagem.

Já o terceiro tipo de escuta, o da significância, procura desvelar quem emite por trás do corpo que fala[7]. Temos aí a reconstrução da história do sujeito e inaugura-se uma nova forma de pensar a escuta: a escuta psicanalítica. Nesse tipo, devemos buscar não selecionar aquilo que ouvimos, mas estar abertos a tudo que se ouve para então deixar que as conexões comecem a aparecer naturalmente. Na escuta psicanalítica tem-se uma relação do subconsciente para o subconsciente. Nas palavras de Freud:

> Não devemos atribuir importância particular a nada do que ouvimos e convém que prestemos a tudo a mesma atenção "flutuante" segundo a expressão que adaptei. Economiza-se assim, um esforço de atenção… e escapa-se também ao perigo inseparável de toda a atenção voluntária, o de escolher entre os materiais fornecidos. Com efeito, é o que acontece quando se fixa por decisão própria a atenção; o analista grava na sua memória um certo aspecto que lhe chamou a atenção, elimina outros, e esta escolha é ditada por expectativas e tendências. É precisamente o que é preciso evitar; ao conformar a escolha à expectativa, corre-se o risco de só se encontrar o que já se sabia antecipadamente. Ao obedecer às suas próprias inclinações, o praticante falsifica tudo o que lhe é oferecido. Nunca esqueçamos que a significação das coisas ouvidas não se revelam, muitas vezes, senão mais tarde (Freud *apud* Barthes; Havas, 2009, p. 242).

Em relação aos dois primeiros tipos de escuta apresentados anteriormente, os autores reconhecem que a escuta psicanalítica colabora para a ampliação da nossa percepção auditiva, sobretudo

---

[7] Creio ser possível estabelecer diálogo entre esse tipo de escuta e a constatação de Zumthor ao mencionar que "talvez na canção de amor o importante seja a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar a voz. A energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser a escrita, tão mais intensa também, sem dúvida, mais diretamente 'chocante' do que poderia ser o olhar" (Zumthor, 2005, p. 67).

porque não devemos filtrar aquilo que ouvimos, mas estar de ouvidos abertos a todas as informações recebidas. No caso específico de exercitá-la na reapreciação de um repertório já conhecido, ela nos aponta um novo caminho para o ato de escutar, uma vez que se altera o foco da percepção da matéria sonora em si para a fonte. Ao tratar especificamente da voz, segundo os autores, a escuta psicanalítica busca revelar quem emite. Nesse sentido, a escuta psicanalítica coloca-se como uma alternativa para a análise do canto, podendo revelar subjetividades do intérprete. Ademais, quando o foco se dá sobre a escuta da trajetória vocal de um cantor com acentuada e prolongada produção, temos material consideravelmente vasto para buscar compreender sua construção interpretativa, bem como sua subjetividade.

Ao que parece, os três tipos de escuta abordados por Barthes e Havas não são postos de maneira linear e hierárquica, de modo que podem se dar em diferentes ordens, inclusive de forma sobreposta. Com esses procedimentos em mente, passei à apreciação dos álbuns de Milton Nascimento, na íntegra, respeitando sua organização cronológica e a disposição interna dos fonogramas[8]. Essa escolha partiu da hipótese de que seria possível acompanhar nuances de transformações ocorridas em seu canto já notadas anteriormente ao comparar gravações com duas décadas de distância. Para dar início ao processo, não foi feita uma escolha do tipo de escuta a ser realizada. Porém, notei posteriormente que aspectos indiciais e de significância em paralelo foram percebidos primeiramente , talvez por já ter praticado mais a descodificação, ao transcrever parte deste repertório em pesquisa anterior[9]. A descodificação veio na

[8] Vale destacar que a escuta foi feita utilizando fones de ouvido com boa qualidade. Considero importante esse dado, uma vez que a qualidade da reprodução impacta sobre a percepção do material sonoro. Dito isso, penso ser importante termos em nossas agendas a luta pela garantia de acesso a reprodutores de áudio de qualidade durante a realização e o compartilhamento de pesquisas e, sobretudo, para uso nos espaços educativos.

[9] Faço menção à minha pesquisa de mestrado. Ver Referências: Nunes (2005).

sequência, isso porque seria necessário demonstrar os códigos musicais, mais especificamente os códigos vocais utilizados para dar sentido ao canto, tais como seus aspectos físicos, técnicos e interpretativos[10].

O que chamo de indícios na escuta da voz de Milton Nascimento são aqueles momentos em que percebemos o artista modificar de modo inesperado o timbre, a dinâmica, o ritmo, o andamento do seu canto, a entrada e/ou sobreposição de vozes. São momentos que surpreendem a escuta, que rompem com um processo que se desenha de forma linear ao longo da apreciação do fonograma. Eles estão lá, chamam-nos a atenção. Já a significância se constitui por meio da expressão geral do canto, pelo modo de dizer em diálogo ou não com o conteúdo poético daquilo que é dito[11], ou mesmo por aquilo que não é dito como, por exemplo, pelo silêncio ou através da respiração. As nuances relacionadas à significância se deram ao longo do tempo de apreciação dos álbuns. Apesar da dificuldade de tentar não reter as informações sonoras captadas, procurei deixar que possíveis compreensões e conexões surgissem com o tempo, sem que houvesse uma busca objetiva por elas. Apenas o que parecia indício era anotado, ou seja, algo que surpreendia a escuta.

O exercício da descodificação envolveu um processo prévio de seleção que decorreu de repetidas audições de toda a produção musical considerada para a pesquisa. Tal seleção resultou das anotações dos indícios, de conexões que começaram a aparecer a partir do terceiro tipo de escuta, que pareciam ser relevantes de serem apresentadas, e da percepção de aspectos recorrentes. Trechos das performances foram traduzidos em partitura para que fosse possível visualizar graficamente seus desenhos

[10] Faço referência ao modelo de análise do canto popular desenvolvido por Regina Machado. Ver Referências: Machado (2012).

[11] Dialogo aqui com Paul Zumthor quando menciona que "a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença [...] a voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem" (Zumthor, 2005, p. 63-65).

melódicos e rítmicos, pondo em evidência a tessitura do canto de modo a auxiliar na compreensão dos registros vocais utilizados em relação às alturas alcançadas, bem como os modos de emissão vocal empregados. Outros tantos trechos dos fonogramas foram recortados em forma de áudio para proporcionar melhor compreensão daquilo que estava sendo articulado nos comentários expressos em forma de texto e, ao mesmo tempo, para deixar os fragmentos passíveis de novas interpretações.

Após todo esse processo, notei que o canto de Milton Nascimento se transformou ao longo da carreira. Inicialmente, a voz era utilizada de modo mais contido, com formas mais arredondadas de configuração da cavidade oral ("Crença" e "Irmãos de fé", 1967), gerando sonoridades mais aveludadas. Na medida em que sua carreira progrediu, sons mais claros e brilhantes começaram a aparecer ("E daí" e "Testamento", 1978). A dicção, que já se apresentava evidente, fica ainda mais nítida em alguns momentos, chegando a se apresentar acentuada ("Sentinela", 1969). Nos dois primeiros discos da década de 1960 (1967 e 1969), é possível notar resquícios tanto da estética bossanovista quanto de escolhas vocais recorrentes em interpretações ligadas ao samba-canção, sobretudo, das décadas de 1940 e 1950. Em relação a esse último, na canção "Maria, minha fé" (1967), por exemplo, há presença de vibrato e certa dramaticidade que nos faz lembrar cantores dessa vertente. Ao mesmo tempo, na mesma canção, notamos timidamente o uso do falsete, um registro vocal que se tornou uma das marcas do artista. Ou seja, enquanto referências de canto de épocas anteriores são identificadas em seu modo de cantar, aspectos pouco explorados em canto solo por intérpretes brasileiros de vozes masculinas começam a aparecer[12]. A voz

[12] Cabe lembrar que o falsete em vozes masculinas já podia ser ouvido em grupos vocais com gravações realizadas em décadas anteriores. Como é próprio dos grupos vocais, a performance resulta de diferentes linhas melódicas que se compõem junto da melodia principal, de modo a preencher uma faixa de tessitura com vozes em diferentes alturas. Para que haja um equilíbrio entre essas vozes, muitas vezes, um grupo vocal é constituído por

contida, homogênea, pouco projetada, mixada em nível equivalente à massa sonora do acompanhamento pode ser notada, por exemplo, em "Tarde" (1969), um procedimento que estabelece proximidade com a bossa nova. Aliás, a estética bossanovista se fez presente nos arranjos, assinados predominantemente por Luiz Eça, pianista integrante do Tamba Trio que atuou na primeira fase da bossa nova.

Classifiquei o conjunto dos três primeiros discos de Milton Nascimento como primeira fase em relação ao canto, na qual novas características vocais apareceram ao longo dos fonogramas, assim como diferentes recursos criativos, enquanto outros aspectos se modificaram. Tal fato parece demonstrar que o artista experimentava formas de cantar e evidenciava aos poucos as características que poderíamos reconhecer posteriormente como particulares do seu canto. Vocalizações de melodias do arranjo mostraram-se presentes já no primeiro disco como se pode notar em "Catavento" e "Gira, girou" (1967), reincidindo no terceiro disco em "Vera Cruz" (1969), o que coloca a voz num contexto de música instrumental, desprovida de conteúdo poético, uma característica que se acentuou no que classifiquei como segunda fase vocal do artista, localizada, sobretudo, na década de 1970. O falsete que havia aparecido timidamente num pequeno trecho do primeiro disco parece ter se transformado em escolha estética, uma vez que foi utilizado numa altura da voz que Milton Nascimento já havia demonstrado alcançar em registro modal (voz de peito), reforçando que a mudança de registro não esteve ligada a uma limitação técnica, mas sim a uma escolha timbrística. Esse uso pode ser verificado na canção "Pai grande" (1969).

No início da segunda fase, demarcada aqui pelo disco *Milton* (1970), foi possível notar a presença de som ruidoso na voz ("Amigo, amiga", 1970), que se intensificou nos discos *Milagre dos Peixes* (1973) e *Milagre dos Peixes Ao Vivo* (1974), e o aumento de

---

cantores que alcançam diferentes faixas de alturas. É comum àqueles que ficam na melodia mais aguda adentrarem no registro de falsete.

entoações da fala no canto ("Ao que vai nascer", 1972). Ornamentação com inserção de bordadura em nota sustentada, cromatismos entre duas notas e movimentos descendentes nas finalizações de frases são alguns dos recursos expressivos que se tornaram mais frequentes. Esses recursos expressivos parecem se compatibilizar com o momento histórico brasileiro como uma espécie de reação ao estado de exceção que, impresso na voz do artista, potencializaram os conteúdos poéticos das canções, denunciando situações de violência ou impotência, como em "Menino" (1976), por exemplo. Do ponto de vista criativo, Milton Nascimento intensificou o uso de dobras de melodias instrumentais com a voz ("Clube da esquina", 1970; "Nuvem cigana" e "Clube da esquina n. 2", 1972), ao interpretar a melodia principal da música, ou contracantos e improvisos presentes no arranjo ("Dos cruces", "Clube da esquina n. 2", "Me deixa em paz" e "Ao que vai nascer", 1972; "O que será", 1976). Durante essa década, o canto foi explorado de diferentes maneiras. Houve manipulação do timbre e utilização de diferentes registros na construção de variadas sonoridades e texturas, diálogos musicais a partir da mesma voz, com uso do recurso de sobreposição permitido pelo sistema de gravação, como aquelas encontradas em "Lonely Afternoons" (1975), "Viver de amor" (1976), "Raça" (1976) e "E daí" (1978). Os músicos instrumentistas passaram a ter seus cantos mais frequentes nas gravações, conforme se pôde notar no disco *Geraes* (1976), nas canções "Fazenda", "Calix Bento", "Caldeira", "Promessas do sol" e "Circo Marimbondo", conferindo à expressão artística um caráter coletivo que parece querer comunicar, denunciar, reivindicar maior liberdade de expressão e de sociabilização. O falsete que já havia se definido enquanto escolha estética na primeira fase passou a ser mais explorado de forma frequente, permitindo ao cantor atingir regiões bastante agudas tal como em "Lilia" (1972), "A chamada" (1973, 1976),

"Ponta de areia" (1975), "Milagre dos peixes" (1975)[13] e "Francisco" (1976), dentre muitas outras gravações.

Considerei a terceira fase da vocalidade de Milton Nascimento, aquela em que o artista começou a lançar canções que arregimentaram público massivo, tais como "Canção da América" (1980), "Caçador de mim" e "Nos bailes da vida" (1981), por exemplo. Notei o emprego maior de glissandos e portamentos e muitas canções com tessituras menores, haja vista linhas melódicas e vocalizações antes exploradas que preenchiam cerca de duas oitavas ou mais, como "Clube da esquina n. 2" (1972), "Milagre dos peixes" (1973) e "A chamada" (1973, 1976). Outra mudança observada diz respeito ao destaque maior dado à voz solista em relação ao coro quando este se faz presente, sobretudo, na mixagem. Na fase anterior, em muitos momentos, as vozes em coro eram postas em equilíbrio com a voz principal, sem homogeneizar marcas pessoais dos diferentes timbres e modos de cantar, potencializando o dizer coletivo como em "Os escravos de Jó" (1973), "Caldeira" (1976) e "Saudade dos aviões da Panair" (1975). Nessa fase, a natureza do coro parece ter se alterado, passando a apresentar uma sonoridade mais homogênea e com maior timbragem das vozes, como se nota em "Canção da América" (1980) e "Nos bailes da vida" (1981), por exemplo. Nesses casos, em comparação com o tratamento do coro dado anteriormente, parece haver um foco maior no aspecto musical do que no aspecto entoativo. A equalização da voz passou a privilegiar frequências agudas em relação às décadas anteriores, e a articulação mais aberta e clara começou a ser mais valorizada. O falsete permaneceu como marca do cantor, e pode ser ouvido em diversas gravações, tal como em "Evocação das montanhas" (1982), "Seis horas da tarde" (1993) e tantos outros fonogramas. Em entrevista concedida a Matheus Pacheco (2015), Milton

[13] As gravações de "Ponta de areia" e "Milagre dos peixes" ("Miracle of fishes") aqui citadas são do disco gravado com o saxofonista Wayne Shorter intitulado *Native Dancer* (1975).

Nascimento manifestou o seu gosto por cantar nesse registro em razão da proximidade com a voz feminina, mencionado que "achava que as mulheres cantavam com o coração e os homens, quando cantavam, queriam mostrar força" (Nascimento *apud* Pacheco, 2015, p. 64). A referência ao órgão humano sugere a vinculação do canto a um sentimento de afeto, que pode ser apreciado quando do exercício do terceiro tipo de escuta de Barthes e Havas. Ou seja, se pela voz a emoção é manifestada, a escuta da voz (neste caso emitida pelo canto) possibilita desvelar o outro, sua subjetividade.

A escuta panorâmica da produção fonográfica de Milton Nascimento nos permite observar como o artista delineou suas performances[14]. Uma característica a ser destacada diz respeito ao que Zumthor nomeia como *movência*: "a performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, na *movência* da obra" (1997, p. 265). A *movência* pode ser observada nas diferentes gravações que Milton Nascimento realizou de uma mesma canção, quando manteve parte das características originais e modificou tantas outras. Ela pode ser notada também nos casos em que partes do arranjo ou trechos de canções foram utilizados incidentalmente em outros fonogramas. Não significa que esses fragmentos sejam recortados e colados tal como apareceram originalmente, mas são recriados de outros modos, em outros contextos, mantendo, porém, suas características reconhecíveis.

[14] Apesar de a performance ser predominantemente associada a um ato teatral, e por isso um acontecimento presente que envolve os elementos visuais, auditivos e táteis, considero aqui os destaques de Zumthor para a performance mediatizada. De acordo com o autor, "essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação [...] foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz viva. Isso é um fato histórico de grande alcance" (Zumthor, 2005, p. 70). Assim, o fonograma ganha relevância para acessar a "voz viva" do artista aqui abordado.

Relacionados à *movência* da obra, alguns procedimentos criativos foram classificados como intervocalidades[15], por gerar vínculos entre fonogramas diferentes. É o caso do aparecimento do coro de crianças vocalizando em lá, lá, lá a melodia de "Ponta de areia" (1975) e "Coração civil" (1981). O vínculo se estabeleceu pelo timbre, pelo canto em coro e pelo mesmo tipo de silabação na interpretação do desenho melódico. Outro caso pode ser observado na ponte musical presente em "Nada será como antes" (1974) e "Maria, Maria" (1978), que apresenta a mesma estrutura melódico-harmônica. Reconheci também certa proximidade na forma de tratar as dissonâncias nas vocalizações ocorridas no final do fonograma de "Os povos" (1972) e no improviso presente na gravação de "Clube da esquina n. 2" (1972), ambas acompanhadas pelo violão, no primeiro caso tocado em *rasgueado* e no segundo caso em ponteado[16].

Os exemplos fornecidos até aqui estão relacionados a intervocalidades de canções diferentes. Uma ocorrência entre regravações da mesma canção foi identificada entre dois fonogramas de "Clube da esquina n. 2", um lançado no ano de 1972 e o outro, em 1993. O trecho rítmico-melódico final do improviso realizado com voz dobrada ao violão, presente na

---

[15] Adapto aqui o conceito de intervocalidade utilizado por Zumthor para o estudo da poesia oral para interpretar aspectos da produção vocal presente na obra de Milton Nascimento. Segundo o autor, "a intervocalidade se desdobra simultaneamente em três espaços: aquele em que cada discurso se define como o lugar de transformação (mediante e numa palavra concreta) de enunciados vindos de outra parte; o de uma audição, *hic et nunc*, regida por um código mais ou menos rigorosamente formalizado, mas sempre, de algum modo, incompleto e entreaberto ao imprevisível; enfim, o espaço interno ao texto, gerado pelas relações que aí se amarram" (Zumthor, 1993, p. 145).

[16] De acordo com Taborda, "O termo espanhol rasgueado, traduzido em português como rasgado, refere-se à técnica (e ao estilo) de execução da mão direita, na qual os dedos, com movimento em bloco alternando os sentidos ascendente e descendente, atingem todas as cordas, metaforicamente rasgando-as. No ponteado, os dedos da mão direita articulam individualmente as diferentes cordas, respeitando a individualidade das vozes" (Taborda, 2011, cap. 1).

gravação de 1972, reaparece como parte do arranjo em uma das exposições da parte 'A' da canção na gravação de 1993. A reaparição desse material musical ocorre sem a dobra com o violão, conforme havia aparecido na primeira gravação, e sobre um arranjo com instrumentação, estética e tonalidade diferentes. O trecho, porém, está ali, estabelecendo uma comunicação entre esses dois fonogramas, distantes vinte e um anos e localizados em períodos social, histórico e cultural distintos no país.

A divisão da vocalidade de Milton Nascimento em três fases levou em conta as características vocais que surgiram em cada momento da sua produção musical até se constituírem num conjunto de características reconhecíveis e pertencentes a um mesmo período; momentos em que alguns recursos expressivos foram substituídos por outros e alguns deles foram intensificados; e momentos em que novas nuances e mudanças começam a aparecer. Certamente, novas escutas da voz poderão revelar novos marcos. Se alterarmos o objeto de escuta para o arranjo, as composições, os recursos de gravação, entre outros, possivelmente teremos outras maneiras de agrupá-los.

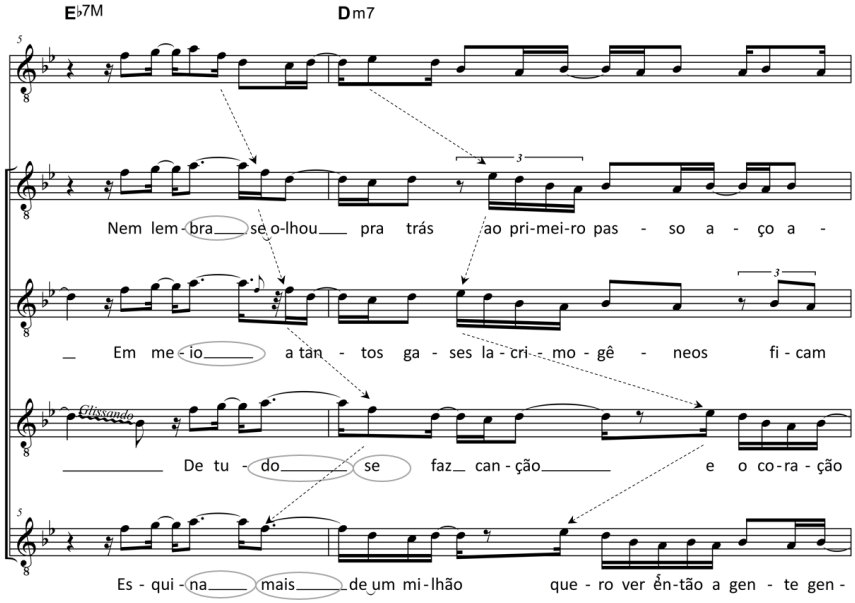
Destaco uma característica relevante de Milton Nascimento ao interpretar diversas canções, que está relacionada à flexibilidade rítmica. A figura 1 traz no primeiro pentagrama o desenho rítmico-melódico da canção "Clube da esquina n. 2" gravada no disco de 1972, conforme já mencionado anteriormente, na qual a melodia é vocalizada e dobrada ao violão[17]. Os demais pentagramas representam cada uma das vezes em que o artista interpretou o mesmo trecho melódico na gravação da canção no disco *Angelus* (1993). Elas foram postas uma sobre a outra para

[17] Importante ressaltar que "Clube da Esquina n. 2" foi gravada em 1972 na tonalidade de Ré maior, cuja armadura de clave possui dois sustenidos. Na imagem apresentada na figura 1, a melodia do primeiro pentagrama que corresponde à gravação de 1972 foi transposta para a tonalidade de Si bemol maior, passando a utilizar a armadura de clave com dois bemóis, para facilitar a comparação com a performance presente no disco *Angelus*, de 1993, uma vez que a mesma foi gravada neste tom.

podermos visualizar como um mesmo desenho melódico sofreu alterações rítmicas, deslocando ora para a direita, ora para a esquerda, ou seja, atrasando-se ou se adiantando no compasso, quando comparamos um pentagrama com o outro. Esse modo de cantar nos põe em posição maior de apreciação, uma vez que se torna difícil cantar junto pela diversidade de alterações rítmicas. Se escutarmos o disco *Angelus* em sua totalidade, perceberemos que se trata de uma produção bastante elaborada, com a participação de músicos experientes brasileiros e músicos estadunidenses ligados ao jazz. Assim, ainda que o disco tenha sido produzido num período em que classifiquei como terceira fase vocal de Milton Nascimento, em meio a produções mais massivas próprias de um artista já consagrado, encontramos produções tais como o disco *Angelus*. Seu prestígio possivelmente lhe permitiu realizar uma produção que escapasse predominantemente da lógica altamente comercial, sobretudo em seu aspecto estético.

Já na gravação de "Clube da esquina n. 2" de 1972, notamos que a rítmica da melodia é realizada de forma muito mais regular. Vale lembrar que nesta gravação a música foi gravada de forma instrumental, ou seja, desprovida de letra. Porém, o caráter mais regular dado ao ritmo da melodia estimula o canto conjunto. O mesmo tipo de tratamento regular rítmico dado à melodia pode ser encontrado em outras faixas do disco. Esse aspecto parece se somar a procedimentos musicais já apresentados aqui que sugerem ou instigam o coletivo. Nesse sentido, as escolhas rítmicas de Milton Nascimento se mostram compatíveis com o enfrentamento conjunto da censura presente no período da ditadura civil-militar no Brasil.

Figura 1 – Flexibilidade rítmica de Milton Nascimento na interpretação de "Clube da esquina n. 2", presente no disco *Angelus* de 1993, em relação à gravação original da canção, presente no disco *Clube da Esquina* de 1972

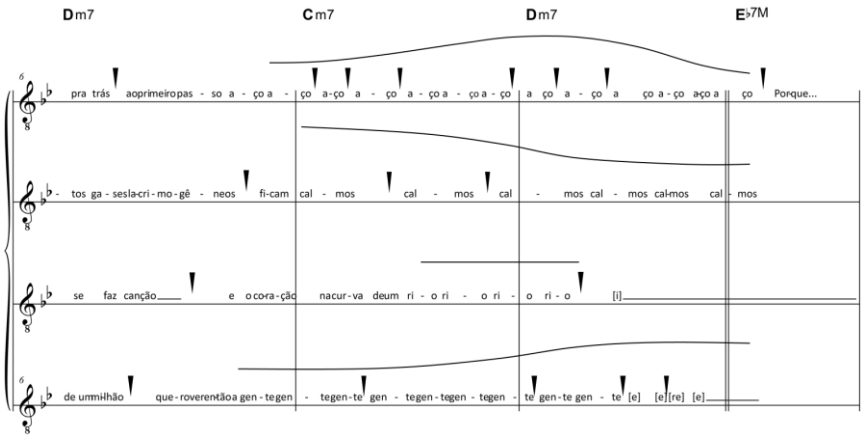


Fonte: Trecho da figura 3.5 de Nunes (2015, p. 64).

Por fim, ainda relacionado a aspectos presentes no fonograma de "Clube da esquina n. 2" do disco *Angelus*, podemos perceber o comportamento do corpo através do canto do artista, mais especificamente a partir do tratamento dado à dinâmica e à respiração. Na figura 2, estão representados quatro momentos em que o cantor passa pelo mesmo trecho melódico. Neles a flexibilidade rítmica também está presente. Porém, os aspectos mais relevantes parecem ser a intensidade da voz e a respiração aliadas ao texto cantado. O trecho é executado quatro vezes com letras diferentes na seguinte ordem: aço, calmos, rio e gente. Na primeira linha é onde o cantor realiza o maior número de respirações, sinalizadas pelo triângulo alongado entremeando a letra da canção. As diversas respirações são combinadas ao aumento de dinâmica, ampliando a intensidade, parecendo representar um enfrentamento junto à palavra "aço". Esse

enfrentamento oscila, cresce e depois decresce, sinalizando um ímpeto inicial e um cansaço posterior. O corpo parece acompanhar o movimento buscando fôlego tanto para cantar mais forte quanto para retomar à intensidade inicial. Na segunda linha as respirações ocorrem mais no início do trecho e de maneira mais espaçadas, desaparecendo posteriormente. Ao mesmo tempo, tem-se uma dinâmica descendente que parece tranquilizar o corpo do cantor. Já na terceira linha, ao emitir a palavra "rio", há um controle bem maior do fôlego, com duas respirações apenas, enquanto a dinâmica permanece no mesmo plano, sugerindo um estado de contemplação e, portanto, de tranquilidade. Por fim, a quarta linha representa a interpretação da palavra "gente", no qual o cantor realiza uma respiração mais espaçada, intensificando-a mais à frente. Junto desse comportamento da respiração notamos a dinâmica aumentar, resultando num crescendo que parece convidar toda a gente. Nesse ponto a melodia também é alterada e vai subindo de frequência. Com isso, por mais que não enxerguemos o corpo do cantor, uma vez que se trata de um fonograma, parece haver em seu comportamento vocal indícios de como ele se comporta. Cabe lembrar que o trecho é realizado sobre o mesmo desenho melódico, o que demonstra que as escolhas decorrem de escolhas estéticas.

Figura 2 – Respiração e dinâmica realizadas por Milton Nascimento em trecho de "Clube da esquina n. 2" do disco *Angelus* de 1993



Fonte: Figura 3.9 de Nunes (2015, p. 71).

A obra de Milton Nascimento é bastante vasta. O que trouxe aqui representa muito pouco do que ainda pode ser encontrado em suas performances. Busquei exercitar a escuta da voz do artista a partir da compreensão e da adaptação do que Barthes e Havas propõem em seu ensaio. De modo particular, a escuta psicanalítica se mostrou como um caminho bastante instigante. De fato, ao escutar Milton Nascimento (e outros cantores que tenham alcançado uma visibilidade compatível), é muito difícil se desvencilhar de todo um acumulado de representações que acompanham a sua voz. Assim, qualquer investigação em torno de seu canto corre o risco de "encontrar o que já se sabia antecipadamente", como Freud, citado por Barthes e Havas, já havia advertido em relação a outro contexto. Assim, uma "atenção flutuante" à interpretação de Milton possibilitou apreender a significância de algumas peculiaridades de seu canto que costumam receber menor atenção dos comentários sobre sua obra, como se observou, por exemplo, em sua respiração. Assim, o ensaio de Barthes e Havas aponta novos caminhos de observação da voz que puderam auxiliar na compreensão da vocalidade de Milton Nascimento, inspirando novas investigações

sobre o artista e mesmo de outros intérpretes do nosso cancioneiro popular brasileiro.

Referências

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. Escuta. *In:* BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009. p. 235-248.

EL HAOULI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. Londrina: Edição Independente, 2002.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.8.2012.tde-02082012-132557. Acesso em: 03 nov. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, dez. 2007. Disponível em: https://www. redalyc.org/pdf/2850/28 5022050008.pdf. Acesso em: 03 nov. 2024.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em:https://repositorio .unicamp.br/acervo/detalhe /362171. Acesso em: 03 nov. 2024.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A voz de Milton Nascimento em presença**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/960935. Acesso em: 03 nov. 2024.

PACHECO, Matheus de Andrade. **Milton Nascimento:** num canto do mundo, o conto do Brasil. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: http://repositorio.unb.br /handle/10482/18746. Acesso em: 03 nov. 2024.

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. *E-book*.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo***:* entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Discos

ANGELUS. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Warner, 1993. Disco vinil duplo. 15 faixas. Disponível: https://discografia.discosdobrasil.com .br/discos/angelus-1023 e https://immub.org/album/angelus?album=angelus. Acesso em: 06 dez. 2024.

ANIMA. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Ariola, 1982. Disco vinil. 11 faixas. Disponível em: https:// discografia.discosdobrasil.com.br /discos/anima e https://imm ub.org/album/anima?album=Anima. Acesso: 06 dez. 2024.

CAÇADOR de Mim. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Ariola, 1981. Disco vinil. 10 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/c acador-de-mim e https://immub.org/ album/cacador-de-mim?album=cacadordeMim. Acesso em: 06 dez. 2024.

CLUBE da Esquina 2. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: EMI-Odeon, 1978. Disco vinil duplo. 23 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br /discos/clube-da-esquina-2 e https://immub .org/album/clube-da-esquina-2?album=Clubedaesquina2. Acesso em: 06 dez. 2024.

CLUBE da Esquina. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Odeon, 1972. Disco vinil duplo. 21 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/ clube-da-esquina e https://immub .org/album/clube-da-esquina-milton-nascimento-e-lo-borges?album=Clubedaesquina.Acesso em: 06 dez. 2024.

COURAGE. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: A&M Records, 1969. Disco vinil. 10 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/discos /courage e https://immub.org/album/courage? album=courage . Acesso em: 06 dez. 2024.

GERAES. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: EMI-Odeon, 1976. Disco vinil. 12 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/geraes e https:// immub.org/album/ geraes?album=Geraes. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILAGRE dos Peixes – Gavado ao vivo. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: EMI-Odeon, 1974. Disco vinil duplo. 16 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/discos/milagre-dos-peixes-ao-vivo e https://immub.org/album/milagre-dos-peixes-gravado-ao-vivo-milton-nascimento-e-som-imaginario?album=MilagredosPeixes. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILAGRE dos Peixes. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Odeon, 1973. Disco vinil. 11 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/discos /milagre-dos-peixes e https://immub.org/album/milagre -dos-peixes?album=Milagredospeixes. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILTON Nascimento. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Ritmos-Codil, 1967. Disco vinil. 10 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/ discos/milton-nascimento-1967 e https://immub.org/album/ milton-nascimento?album=MiltonNascimento&page=2. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILTON Nascimento. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Odeon, 1969. Disco vinil. 10 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/ discos/milton-nascimento-1969 e https://immub.org/album/ milton-nascimento-1?album=MiltonNascimento&page=2. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILTON. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Odeon, 1970. Disco vinil. 9 faixas. Disponível em: https:// discografia.discosdobrasil.com.br /discos/milton-1970 e https://immub.org/album/milton?album=Milton &page=3. Acesso em: 06 dez. 2024.

MILTON. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: CBS-A&M Records, 1976. Disco vinil. 9 faixas. Disponível em: https://discografia. discosdobrasil.com.br/discos/milton-1976 e https://immub.org/album/milton -1?album =Milton&page=3. Acesso em: 06 dez. 2024.

MINAS. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: EMI-Odeon, 1975. Disco vinil. 11 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil .com.br/discos/minas e https://immub.org/album/minas?album=Minas&page=2. Acesso em: 06 dez. 2024.

NATIVE Dancer. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Odeon, 1975. Disco vinil. 9 faixas. Disponível em: https://immub.org/album/native -dancer -wayne-shorter-featuring-milton-nascimento?album=NativeDancer. Acesso em: 06 dez. 2024.

SENTINELA. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento e outros. [*S.l.*]: Ariola, 1980. Disco vinil. 13 faixas. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br /discos/sentinela e https://immub.org/album/sentinela?album=Sentinela. Acesso em: 06 dez. 2024

A METALINGUAGEM NO SAMBA E NA BOSSA NOVA: UM BREVE ESTUDO COMPARATIVO

André Conforte
Docente - UERJ - andreconforte@gmail.com

1. Introdução

Pensar a historicidade e as regularidades do samba e da bossa nova, partindo do pressuposto de que se trata de dois gêneros musicais distintos, constitui um verdadeiro desafio, dadas as muitas complexidades históricas e estruturais com que deparamos ao estudar de modo mais aprofundado essas manifestações tão representativas da cultura brasileira.

É razoável pensar que, uma vez apresentada a proposta de investigar esses gêneros musicais em conjunto, deve-se partir da premissa autoevidente de que algo há em comum entre ambos. Podemos, então, partir das semelhanças, listando de forma resumida algumas das mais salientes: 1) o samba e a bossa nova compartilham uma célula rítmica comum, ressalvadas as conhecidas diferenças de acentuação de tempos e outras características, como o emprego dos baixos; 2) ambos são gêneros musicais de origem urbana, desenvolvidos, principalmente, na antiga capital federal (Rio de Janeiro) no século XX; 3) são gêneros musicais populares, amplamente inseridos na indústria cultural brasileira e exportados mundo afora; 4) são gêneros que se interseccionam e se influenciam mutuamente, de forma quase que dialética, de modo que as inovações de um acabaram provocando modificações no outro (p. ex., o violão de João Gilberto, que é influenciado pelo tamborim do samba e que passa, posteriormente, a influenciar a batida do violão do próprio samba e do samba-choro); 5) boa parte dos intérpretes de um gênero, até mesmo por conta dos muitos pontos em comum, também fez

carreira no outro, como Elis Regina, Vinicius de Morais, Chico Buarque etc. Ressalte-se que o próprio João Gilberto, a esse respeito, em vários depoimentos, sempre afirmou que tocava samba, e boa parte de seu repertório se concentra no resgate de antigos sambas; 6) por fim, a intersecção entre os gêneros se dá uma forma tão acentuada que boa parte das obras historicamente reconhecidas sob o rótulo de bossa nova recebem o epíteto de *samba* no próprio título, como bem atesta Lopes (2003, p. 104-105).

As semelhanças fundamentais não devem ir muito além daquilo que listamos. Cabe, agora, arrolar algumas significativas distinções de ordem histórica, sociológica e estética entre esses gêneros[1], ressaltando que, de modo algum, se trata de diferenças estanques ou nitidamente marcadas, e, como já dito, há muitas interseções nas três ordens, que é justamente o que torna o cotejo uma tarefa bastante complexa.

Para começo de conversa, pode-se estabelecer uma óbvia relação de filiação entre o samba e a bossa nova, visto que o primeiro é historicamente anterior: o samba data da primeira metade do século XX, a bossa nova da segunda – se tomarmos, é claro, as gravações de *Pelo Telefone* (1917) e de *Chega de Saudade* (1958) como marcos simbólicos para o estabelecimento de cada gênero no mercado musical brasileiro. Estudiosos como Nei Lopes (2003) não hesitarão, portanto, em situar a bossa nova tão somente como uma das subdivisões do samba, ao lado do partido-alto, do samba de roda, do pagode etc. Seria, portanto, nesse caso, mais um subgênero do gênero samba, entre outros.

É importante apontar, também, para a intrínseca relação do samba com o *corpo*, como demonstrou Muniz Sodré num trabalho

[1] Brasil Rocha Brito (Brito, 1968), no primeiro capítulo de *Balanço da bossa*, antologia organizada por Augusto de Campos, faz uma análise minuciosa e, a nosso ver, ainda válida do que ele chamou de "concepção musical bossa-nova" (p. 17, *sic*), a partir de três critérios: I. posição estética; II. característicos (*sic*) da estruturação e III. característicos (*sic*) da interpretação. Para qualquer caracterização mais aprofundada da bossa nova nesses três planos, sugerimos o capítulo desenvolvido por este musicólogo no livro de Campos.

fundamental acerca do gênero (1998), uma vez que, como demonstram diversos documentos do fim do século XIX e do começo do século XX, a palavra designava antes uma dança de origem africana (a etimologia mais provável é "umbigada") ou uma série de manifestações festivas (Lira Neto, 2017, p. 23) do que propriamente um ritmo – transferência metonímica, aliás, muito comum na nomeação de diversas manifestações musicais (*forró, pagode, seresta* etc.). No samba, o movimento de síncope (o tempo fraco onde o corpo se insere) é elemento de grande importância (Sodré, 1998). Curiosamente, a bossa nova, a despeito das tentativas do coreógrafo ítalo-americano Lennie Dale, não parece ser um gênero tão ligado ao corpo, à dança. O público prototípico da bossa nova estará sempre mais interessado na performance musical e vocal em si (por uma possível filiação ao jazz?), ao passo que se espera que uma apresentação de samba seja sempre acompanhada da dança do público e também dos próprios intérpretes – performances como dançar o *miudinho* são parte esperada nesses espetáculos, ao passo que nas apresentações de bossa nova é mais comum a plateia apreciar improvisos instrumentais e vocais. Esse ponto relativo à relação com o corpo nos dois gêneros, em especial na bossa nova, parece carecer de estudos mais aprofundados.

Do ponto de vista sociológico, não há por que hesitar, também, em afirmarmos que o samba é um gênero de matriz basicamente africana, ligado historicamente, portanto, às classes menos privilegiadas, e a bossa nova, embora possa ser vista como uma das ramificações dessa raiz, se situa quase que no extremo oposto da pirâmide social brasileira, constituindo um gênero ligado à classe média alta e branca do Rio de Janeiro. Em ambos os casos, já advertimos, há interseções significativas e muito bem explicadas pela estruturação social brasileira, que em certos momentos e sob certas circunstâncias se mostra bastante permeável, com todas as consequências, boas e ruins, que esse fato possa ter ocasionado ao longo da história. Obras como *O mistério do samba*, de Hermano Vianna (2002) com seu conceito não incontroverso de *mediação*

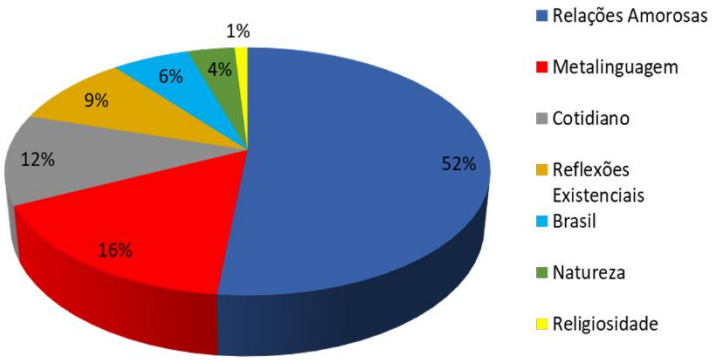
cultural, constituem importantes reflexões sobre essas e outras questões.

E, do ponto de vista da estrutura musical propriamente dita, parece ser ponto pacífico que a bossa nova constitui uma forma "desbastada" de tocar samba, mais "limpa" esteticamente, isto é, com menos percussão – o que, para muitos, seria um dos elementos de embranquecimento do gênero – e, também segundo muitos, profundamente influenciada pelo *jazz*, outro gênero fincado em raízes negras. Também aqui há muitas interseções e complexidades, o que demonstra que tratar desse assunto é estar sempre numa corda bamba teórica que foge a qualquer simplificação.

A questão da temática nos dois gêneros não é menos complexa: há pontos em comum assim como há diferenças marcadas, e isso pode dizer muito da evolução histórica de cada um.

> A temática do samba não parece, de modo geral, ser muito diferente da temática da música popular em geral, resguardadas as diferenças socioeconômicas dos compositores de cada gênero. Se aos compositores de bossa-nova, por seu *status* notoriamente mais elevado, eram caros temas como barquinhos navegando ou terraços à beira-mar, isso se deve à realidade que os cercava e que tornava esses bens de consumo acessíveis ou pelo menos visíveis.
>
> Em estudo sobre as obras de Cartola, Ismael Silva e Paulo da Portela, Barbosa (2019) fez um interessante levantamento dos principais eixos temáticos dos sambas desses compositores, reproduzido no gráfico abaixo:

Figura 1: Áreas temáticas do *corpus*



Fonte: Barbosa, 2019.

O eixo temático "relações amorosas", muito provavelmente, obteria resultados semelhantes na maioria dos gêneros ligados à canção popular, dada a sua onipresença nas relações humanas, assim como seu apelo comercial. Uma simples inspeção pelo repertório tanto do samba quanto da bossa nova provavelmente demonstraria que, nesse ponto, se há diferenças, elas serão sutis e poderão estar ligadas a aspectos de natureza socioeconômica e sociocultural, mas essa hipótese carece ainda de comprovação.

O que – até certo ponto – surpreende no levantamento feito por Barbosa é o fato de o tema "metalinguagem" figurar em segundo lugar; dizemos "até certo ponto" pelo fato de que, já em nossa dissertação de Mestrado (Conforte, 2007), identificamos a mais que significativa presença da autorreferenciação no repertório do samba (o que se convencionou chamar de "metassamba"). Uma de nossas hipóteses para isso é o fato de que a metalinguagem, pelo menos na música, constitui um fator de afirmação e resistência de determinados gêneros, de modo que, ao adotar a autorreferência, o samba se personifica, se concretiza, como demonstram metassambas clássicos como "Tempos idos", "Agoniza mas não morre", "Eu sou o samba" "Samba da minha terra", em que a entidade "samba" é alegorizada ora em primeira, ora em segunda, ora em terceira pessoa.

Essa hipótese de autoafirmação é reforçada pelo fato de que também a bossa nova conta com suas "metabossas", como é o caso de "Desafinado", com a diferença de que, em comparação com o samba, a quantidade de bossas novas autorreferentes é bem menor – talvez porque o gênero não tenha precisado de muito tempo e esforço para se afirmar (contra a pecha de que seus cantores eram desafinados, por exemplo), ou porque essa referência, curiosamente, não apontava para o gênero bossa nova, mas sim para o próprio samba, retomando o que já foi dito acima sobre o fato de muitas bossas novas se autointitularem sambas.

2. Os diferentes contratos de comunicação de cada gênero

Segundo Ieda de Oliveira (2003), "os atos de linguagem se dão dentro de um quadro de *restrições* e *liberdades*, nos limites do qual nos movimentamos" (p. 33). Esse conjunto de restrições e liberdades, que configuram a chamada *margem de manobra*, se manifesta em todos os planos do processo de comunicação, e varia de gênero para gênero, sendo regulado pelos próprios entes envolvidos no processo comunicativo. É o que se convencionou chamar de *contrato de comunicação*, terminologia adotada na Análise Semiolinguística do Discurso de Patrick Charaudeau (2009).

O contrato de comunicação estabelecido entre o compositor de samba e seu público, de modo geral, reza que a imagem típica figurada por ele é a do homem nascido no morro, de origem humilde, em grande parte das vezes descendente de povos escravizados e umbilicalmente ligado aos ritmos e tradições culturais de origem africana.

Não é difícil imaginar, portanto, a representação social do sambista típico, como bem faz Sodré (1998):

> Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto

> conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca (p. 58-59).

Aqui, o conceito de *ethos*, resgatado da antiga Retórica pelos analistas do discurso, é de grande valia. O termo designa "a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário" (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 220); ainda segundo Maingueneau, qualquer discurso

> implica uma certa representação do corpo de seu responsável, do enunciador que assume a responsabilidade desse discurso. A sua fala participa de um comportamento global [...]. Atribui-se-lhe, assim, um *caráter*, um conjunto de traços psicológicos [...] e uma *corporalidade* (Maingueneau, 1997, p. 46).

Em geral, o alocutário tem uma *imagem prévia* do locutor, à qual este deve corresponder. É o que se nota, por exemplo, ao se observar a letra de *A Felicidade*, de Vinícius de Morais (a música é de Tom Jobim), em que o sujeito "a gente", nos versos "A gente trabalha o ano inteiro [...] pra tudo se acabar na quarta-feira" denota o eu lírico mas, é evidente, não o compositor Vinícius de Morais.

A imagem, construída no discurso, do trabalhador pobre e que só terá alguma paz nos três dias de farra momesca, empresta verossimilhança ao samba e se contrapõe ao *ethos* do jovem de classe média retratado pela bossa nova:

> *Eu, você, nós dois,*
> *Aqui nesse terraço à beira-mar* [...]
> Dias de luz, festa do sol
> E o barquinho a deslizar no macio azul do mar [...]
> etc.

Nunca é demais reafirmar, contudo, que a representação do sambista como pertencente às classes menos abastadas é tão somente uma imagem prototípica, até mesmo estereotipada, mas

absolutamente presente no universo poético de muitas das composições do gênero.

3. O que é metalinguagem?

Segundo André Valente (1997, p.95), "a metalinguagem é a linguagem através da própria linguagem, ou seja, ela explica ou comenta a si mesma". Acrescenta: "Também ocorrerá função metalinguística quando houver dúvida sobre o código utilizado e quando se inquirir a respeito dele" (1997, p. 95). Durante muito tempo, os livros didáticos do ensino escolar somente consideraram este último aspecto da metalinguagem, ou seja, viam-na como restrita aos verbetes dos dicionários e das enciclopédias. Já Valente expande seus horizontes, identificando a existência de um metacinema, de um metateatro, de metaquadrinhos, de uma metapoesia, de uma metamúsica etc. A nosso ver, aliás, tantas serão as metalinguagens quanto forem as linguagens.

Segundo Gallison & Coste (1986), a manifestação da função metalinguística se dá por meio de um "discurso desviado do seu objeto habitual (a realidade) e centrado sobre o próprio código, isto é, transformado em glosa de certos elementos, para verificar se o emissor e o receptor lhe concedem o mesmo conteúdo" (p. 468-469).

Mas há também uma metalinguagem circunscrita aos que trabalham com outras linguagens, em especial a artística, nas suas mais variadas formas. Dessa forma, entender-se-á também por metalinguagem toda e qualquer manifestação que vise a demonstrar o processo de criação artística ou a refletir sobre ele. Valente (1996) afirma, por exemplo, acerca da metapoesia: "a palavra, matéria-prima da arte poética, fascina os poetas e convida-os a reflexões sobre a importância dela para a poesia (p. 110)".

E, embora essa reflexão deva ocorrer desde os primórdios do fazer artístico, cremos que a metalinguagem nas artes se tornou

mais evidente com o advento das novas tecnologias e, consequentemente, das novas formas de fazer artístico, como o cinema, a televisão e a música para as massas. Reforça essa hipótese, por exemplo, a intensa reflexão sobre indústria cultural feita pela chamada Escola de Frankfurt.

Chalhub (2002) define as metalinguagens como um leque consideravelmente aberto de linguagens sobre linguagens:

> Um livro sobre metalinguagem é um livro metalinguístico. Aquela canção que fala sobre fazer a canção, composta e cantada por Caetano Veloso ("Eu vou fazer uma canção pra ela/uma canção singela, brasileira") é uma canção sobre a canção. [...] Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: *isto é,* rediz em outras palavras o que já havia dito. Se Woody Allen – diretor e ator de cinema – andou vestindo uma camiseta que o estampou, Woody Allen, num curioso narcisismo metalinguístico, referia-se a si próprio.
> Na lata de azeite Carbonell observamos a figura de uma camponesa que mostra, em sua mão, uma lata de azeite Carbonell. Essa lata, por sua vez, reduplica a camponesa, que mostra o azeite Carbonell [...]
> Enfim, os exemplos seriam infinitos, porque, enquanto extensão conceitual, *linguagem* acerca de *linguagem* refere-se a tudo desde que o homem é um animal simbólico, o ser da fala [...] a extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas e um sistema de línguas, de linguagem. (p. 7-8)

Note-se que, a partir da definição de Chalhub, torna-se mais elástico o conceito de metalinguagem justamente por tornar-se mais elástico o conceito de linguagem. É nessa dependência que se vislumbra uma maior ou menor extensão do conceito de metalinguagem, extensão que nos propomos a discutir mais à frente.

É como se o exercício metapoético consistisse em um processo de realimentação, de renovação do poeta por meio da reflexão sobre seu próprio fazer artístico. A metalinguagem o tornaria mais consciente do ofício. E isso pode ser encontrado em todas as formas de linguagem. De Chalhub (2002) retiramos o seguinte exemplo: "[...] uma das cenas do filme *Persona*, de Bergman, é queimada com a ponta do cigarro, e a imagem vai se

desvanescendo, numa concretização de que o celuloide é a parte material que encena a ficção do filme [...]" (p. 15). No jargão dramatúrgico, seria a chamada *quebra da quarta parede*.

Resumindo, poderíamos situar pelo menos estas duas "funções" na metalinguagem, sem, no entanto, hierarquizá-las: uma seria a de regular a própria língua, explicá-la; a outra seria a de propor uma reflexão não necessariamente sobre a língua, mas sobre a *linguagem* de que se faz uso.

3.1 Tipos de metalinguagem no samba

Em estudo prévio (Conforte, 2007), estabelecemos três níveis de metalinguagem associados ao gênero samba, a saber:

> 1. o samba que se volta para o próprio gênero, ou seja, para sua história, para suas agruras e seus sucessos, o chamado **metassamba**: se o samba, com todas as suas características peculiares e seus códigos próprios, pode ser considerado um universo semiótico em si, a letra de samba que o descrever poderá ser, portanto, considerada uma forma de metalinguagem;
> 2. o samba visto como composição poética, voltado para o próprio ato do fazer poético, para os mistérios que regem o processo da inspiração. Na verdade, o samba como gênero musical tem aí papel de suporte para que se realize, no plano lírico, a *metapoesia*. Trata-se, portanto, do **samba metapoético;**
> 3. enfim, há os sambas nos quais o compositor faz questionamentos acerca do idioma no qual escreve, no nosso caso o português: as diferenças entre a fala do morro e do "asfalto", as falas estigmatizadas, a invasão dos estrangeirismos etc. São os sambas metalinguísticos **propriamente ditos,** uma vez que aqui se trata do código língua portuguesa sendo utilizado (e, mais uma vez aí teremos o gênero samba como suporte) para falar de língua portuguesa.

Pode-se dizer que, somente no último sentido, o conceito de metalinguagem coincide estritamente com aquele proposto por Roman Jakobson, o que não nos parece desmerecer que se vejam as outras formas como metalinguagem, uma vez que o conceito de linguagem já se tornou, ao longo do tempo, bastante elástico, sem que isso signifique, a nosso ver, lassidão teórica. É o que justifica a

existência de um assim chamado metacinema, ou ainda dos metaquadrinhos e de um metateatro, já que cada uma dessas manifestações, por seu caráter semiótico único, é considerada uma linguagem própria.

Os chamados **metassambas**, muitíssimo comuns no gênero, já foram estudados em profundidade por autores como André Valente (1997) e Roberto M. Moura (2005), e estão intimamente ligados à história e às tradições do samba, consistindo, em grande parte, na manifestação da necessidade de afirmação do gênero, como já dito; daí a sempre presente prática de autorreferenciação representada pelos muitos desses sambas – alguns em tom de lamento, outros de celebração (Ex.: *Tempos idos*, de Cartola e Carlos Cachaça e *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento, respectivamente).

No caso dos sambas **metapoéticos**, o processo é o mesmo verificado nos metapoemas – nesse caso, a referência não é o gênero em si, mas o processo de composição, com seus apelos à inspiração das musas (*invocatio*) e as tentativas quase místicas de explicar o processo composicional (Ex.: *Súplica* e *Poder da Criação*, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, *Quando bate uma saudade*, de Paulinho da Viola, *Peregrino*, de Toninho Nascimento e Noca da Portela).

Por fim, no caso dos sambas metalinguísticos **propriamente ditos**, o objeto é a língua portuguesa – *Linguagem do Morro*, de Padeirinho, *Não tem tradução*, de Noel Rosa, várias composições de Adoniran Barbosa etc.

A partir dessa base formulação teórica, e partindo do pressuposto de que a bossa nova tem uma origem e uma história distinta da do samba, não obstante todas as interseções já referidas, propusemo-nos verificar se os mesmos tipos de metalinguagem ocorrem nesse gênero.

Nossa conclusão inicial, a partir de um levantamento das bossas novas mais célebres, recolhidas em Castro (1990), foi a de que o tipo de metalinguagem mais frequente no gênero é a primeira (*metabossa*?), com os objetivos precípuos de 1) afirmar o

movimento em face de uma crítica externa – é o caso de *Desafinado* e *Samba de uma nota só* – esta ao mesmo tempo metalinguística e *metadiscursiva*; e 2) fazer uma crítica interna às contradições do gênero – aqui se situam *Influência do jazz*, de Carlos Lyra e *A resposta*, de Marcus e Paulo Sérgio Valle, que será analisada de forma detida em seguida.

4 A resposta: uma "metabossa" para além do plano estético

Já são bastante conhecidas e estudadas as composições ligadas à bossa nova que de certa forma refletem sobre as alegadas contradições estéticas do movimento. Há um momento histórico, no entanto, em que o "fogo amigo" extravasa para as contradições do gênero no plano sociológico, e isso constitui um fato bastante sabido na história do gênero – a barulhenta ruptura da até então musa do movimento, Nara Leão, com uma suposta alienação política dos bossanovistas em face de um país que não era mais o Brasil democrático que, em 1958, vira nascer o estilo musical que, junto com tantas outras conquistas (como a Copa do Mundo na Suécia e as vitórias da tenista Maria Esther Bueno), elevou a autoestima do brasileiro a níveis jamais atingidos. É verdade que Nara não foi a primeira pessoa ligada ao movimento a se "politizar": esse passo já havia sido dado por Carlos Lyra, como relata Castro (1990):

> [...] de volta ao Brasil, ele estava mais do que nunca disposto a dedicar-se à pesquisa com os velhos sambistas de morro pelos quais finalmente se apaixonara: Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti — ou seja, os autênticos. Municiado ideologicamente por seu parceiro Nelson Lins de Barros, Carlinhos levou essa turma ao apartamento de ambos na rua Barão da Torre, em Ipanema. A ideia era a de tentar compor em parceria com eles. O jornalista José Ramos Tinhorão, que continuava a ser o dragão da maldade em relação à Bossa Nova, surpreendentemente participou de uma dessas reuniões e lembra-se de ter-se divertido muito ao observar Nelson e Carlinhos servindo cachaça e cerveja aos sambistas — porque era o de que sambistas "gostavam" — enquanto eles próprios tomavam uísque (p. 349).

Fortemente influenciada por essas ideias, Nara literalmente subiu o morro e, de posse de canções inéditas ou ainda pouco conhecidas, mas que hoje constituem a fina flor de qualquer repertório de sambas clássicos, gravou, no LP *Nara* (1963) pérolas como "Diz que fui por aí", de Zé Keti, "O sol nascerá", de Cartola e Elton Medeiros, e "Luz negra", de Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso. A respeito dessa tomada de posição, a própria intérprete disparou:

> Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. E essa história de dizer que a Bossa Nova nasceu na minha casa é uma grande mentira. Se a turma se reunia aqui, fazia-o em mais de mil lugares. Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que não é o meu nem é verdadeiro.
> [...]
> Na Bossa Nova o tema é sempre na mesma base: amor-flor-mar amor-flor-mar, e assim se repete. É tudo complicado. Precisa-se ouvir sessenta vezes o que se diz para se entender. Não quero passar o resto da vida cantando "Garota de Ipanema" e, muito menos, em inglês. Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo. (Castro, 1990, p. 353)

A reação às declarações de Nara Leão não foi nada amistosa, o que denota um conflito ideológico não muito distante, *mutatis mutandis*, dos que se observam na atualidade. O próprio produtor de seu LP revolucionário, Aloysio de Oliveira, não se mostrou nem um pouco satisfeito com as escolhas e posições políticas da cantora:

> "Não sei qual é o povo de Nara Leão", ironizou Aloysio de Oliveira. 'Garota de Ipanema' é música para todos. Quer queira, quer não, ela é uma típica cantora de apartamento, que quer negar a existência do amor-flor-mar como motivo musical. Isso seria negar o que o mundo inteiro quer. Ninguém deseja mudar Nara. Ela é que deseja se passar pelo que não é (Castro, 1990, p. 354).

Mas, no âmbito musical, parece-nos que a resposta mais contundente veio de Marcos Valle, que conforme atesta Castro (1990),

> […] foi um dos primeiros a se indignar com aquele populismo, que os outros queriam impor autoritariamente. Suas primeiras composições em 1963 com seu irmão Paulo Sérgio, como "Sonho de Maria", "Amor de nada", "E vem o sol", "Razão do amor" e "Ainda mais lindo", eram na linha amor-flor-mar que sua antiga companheira de praia, Nara, pusera fora da lei. Quando Nara dera a tal entrevista, Marcos sentiu-se pessoalmente atingido. E estava vendo com apreensão aquele tipo de azedume se espalhar entre os outros da Bossa Nova que, como ele, só conheciam o Nordeste de cartão-postal — e que, até havia pouco, partilhavam o seu fascínio pela trinca amor-flor-mar (p. 362).

A Resposta viria, portanto, com uma composição intitulada justamente...*A resposta*, composta em parceria com seu irmão, Paulo Sérgio Valle, e lançada no ano de 1965. A letra é bastante explícita e dispensa análise lírica:

Se alguém disser que teu samba
não tem mais valor
Porque ele é feito somente
de paz e de amor
Não ligue não que essa gente
não sabe o que diz
Não pode entender
quando um samba é feliz
Um samba pode ser feito de céu e de mar
O samba bom é aquele que o povo cantar
De fome basta que o povo na vida já tem
Pra que lhe fazer cantar isso também
Mas é que é tempo
De ser diferente
E essa gente
Não quer mais saber
De amor
Falar de terra na areia do Arpoador
Quem pelo pobre na vida não faz um favor
Falar do morro morando de frente pro mar
Não vai fazer ninguém melhorar

Já o plano musical, no entanto, não deve ser desprezado na análise intersemiótica desta canção; é sabido que Marcos Valle é um dos músicos mais sofisticados oriundos da bossa nova,

responsável por arranjos elaborados, mesmo em *hits* posteriores de alta inserção comercial, como *Bicicleta* e *Estrelar*, amplamente tocadas nas rádios FM nos anos 80. Mesmo assim, a extrema sofisticação da composição, não só no plano harmônico mas também no do arranjo,[2] não deixa margem para dúvidas: a provocação não se restringiu à letra, mas também à música da canção, que se coloca em franca oposição à suposta simplicidade buscada por Nara Leão, de modo que a função metalinguística da canção se manifesta não só na explicitude da letra, mas também em todos os compassos da canção, no preciosismo da melodia, da harmonia e do arranjo, como se pode perceber no elaboradíssimo interlúdio da canção[3] – como se a dizer para a própria Nara Leão: "veja, nossa música é isso aqui, não há como fugir dela"...

Fato curioso, ainda que periférico nesta discussão, é que a mesma dupla que compôs essa verdadeira bossa-manifesto antirrevolucionária viria a compor, dois anos depois, a épica *Viola enluarada*, um dos hinos contra a ditadura militar que, entre tantas outras coisas, parece também ter sido responsável, pelo menos em parte, por essa cisão no seio de um movimento nascido nos apartamentos da Zona Sul carioca. Mas isso já é outra história.

Considerações finais

Este estudo embrionário[4] pretende ter desdobramentos oriundos de sua leitura e discussão pelos pares acadêmicos, visto

[2] A canção pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=q2HDQYoV5Fo

[3] A forma como se organiza o arranjo desse interlúdio constitui, a nosso ver, um elemento metalinguístico, uma vez que fica nítido o diálogo entre os metais e os demais instrumentos, principalmente na segunda parte, numa clara estruturação de pergunta e resposta no plano instrumental.

[4] Devo agradecer, a propósito, aos professores Joaquim Dolz e Áurea Zavam por terem me dado a honra de compor com ambos um grupo de pesquisa cujo objetivo é, justamente, se debruçar, sob a perspectiva da historicidade e das regularidades, sobre os dois gêneros musicais/discursivos que analisei brevemente neste estudo, que pode ser considerado meu primeiro rebento

que os estudos da canção, como pudemos verificar na II Jornada (brasileira) da canção, organizada pelo GECAN-UFSC, têm como principal característica a multidisciplinaridade, de modo que uma simples questão como a que observamos nestas páginas pode ser vista e revista sob as mais diferentes perspectivas, o que só enriquecerá os olhares teóricos sobre nosso objeto de interesse. De saída, contudo, podemos resumir nossas conclusões segundo o que segue:

1. A metalinguagem, principalmente como processo de referenciação, é comum a ambos os gêneros, mas parece se mostrar mais presente no samba, e uma das explicações para tal fenômeno pode ser de ordem histórica, dada a necessidade mesma de os sambistas se imporem como agentes culturais numa sociedade extremamente hierarquizada como a brasileira;

2. Outras formas de metalinguagem (sambas metapoéticos e sambas metalinguísticos propriamente ditos) por nós estudadas (Conforte, 2007), já menos frequentes no samba, são menos ainda na bossa nova. Novamente, a explicação pode ser de base sociológica ou mesmo sociolinguística: o sambista popular, por ter menos acesso à literatura canônica, assim como à norma-padrão da língua, se "encanta" mais com o fenômeno da composição (daí atribuí-lo frequentemente a uma espécie de sopro divino) bem como percebe as diferenças dialetais entre o registro linguístico do seu cotidiano e aquele que é ensinado nas gramáticas ou praticado nos jornais (p. ex. *Linguagem do Morro,* de Padeirinho e Ferreira dos Santos). Os termos estrangeiros, também ironizados em muitos sambas, não parecem causar espécie num bossanovista, para quem um verso como "fotografei você na minha *Rolleiflex"*, visto que, malgrado o humor intencional, retrata um objeto cotidiano para as classes privilegiadas.

3. Por fim, os processos de autorreferenciação na bossa nova, como vimos, parecem surgir em meio às contradições internas do

---

gerado a partir das reflexões desenvolvidas em nossas reuniões. A eles, meu muito obrigado!

movimento, denunciadas em grande parte por seus principais intérpretes, uma vez que a bossa nova, surgida por volta de 1958, não tinha como ficar imune às imensas transformações políticas e sociais por que passou após o golpe de 1964, mas é preciso lembrar que canções emblemáticas anteriores ao golpe, como *Desafinado* e *Samba de uma nota só,* constituíram, sob certo ponto de vista, um discurso de resistência aos que não viram com bons olhos o movimento musical então nascente.

Referências

BARBOSA, Flavio. A letra de samba: um corpus para estudos do português do Brasil no século XX. In: Carrilho, E., A. M. Martins, S. Pereira & J. P. Silvestre (orgs.). **Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro.** Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019.

BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova**. In CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 4. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1990.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CONFORTE, André. **As metalinguagens do samba**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

GALLISON, R. & COSTE, D. **Dicionário de didáctica das línguas**. Coimbra: Almedina, 1983.

LOPES, Nei. **Sambeabá:** o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Os termos-chave da Análise do discurso**. Lisboa: Gradiva, 1997.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

OLIVEIRA, Ieda de. **O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VALENTE, André. **A linguagem nossa de cada dia**. Petrópolis: Vozes, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2002.

A CANÇÃO SERESTEIRA/CABOCLA NAS *FANTASIAS BRASILEIRAS PARA PIANO E ORQUESTRA* DE FRANCISCO MIGNONE

Alexandre Dietrich
Pianista - UDESC - alexandredietrich@yahoo.com.br

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Pianista - UDESC - bernardetecastelan@gmail.com

1. Introdução

O compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986) compôs quatro *Fantasias Brasileiras para Piano e Orquestra* entre 1929 e 1936. As quatro Fantasias Brasileiras seguem formação instrumental semelhante e têm o piano como instrumento solista. O destaque das Fantasias perante a obra artística de Mignone é verificado quando ele assume publicamente seu viés nacionalista por ocasião da composição da primeira *Fantasia Brasileira*. Mignone utiliza elementos musicais oriundos do folclore nacional, da música cabocla-seresteira, acompanhados pela fusão da música europeia e africana muito em voga na época da criação das fantasias.

A criação de obras com vistas à utilização de componentes musicais extraídos ou influenciados pela cultura popular e folclore brasileiro fora um dos preceitos da estética adotada por compositores simpáticos às ideias de Mário de Andrade (1893-1945). Musicólogo, escritor e crítico musical, Mário de Andrade foi um dos precursores do movimento modernista brasileiro, que propunha o emprego e manuseio de elementos nacionais nas artes, em especial na música erudita brasileira, consolidados com a Semana de Arte Moderna de 1922.

Entre os compositores que aderiram ao emprego das diretrizes propostas por Mário de Andrade figuram, entre outros, Heitor Villa Lobos (1887-1959), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone que teve Mário de Andrade como um de seus principais apoiadores em suas decisões estilísticas.[1] Com a criação das Quatro *Fantasias Brasileiras*, em especial a *Primeira*, Mignone declarou suas intenções nacionalistas, em consonância com a estética defendida por Mário de Andrade.

2. Orientações estéticas

Sobre o interesse e a atenção que os compositores deveriam ter com a perpetuação da música popular ao agregá-la à música erudita, Mário de Andrade (1972, p.165) escreveu: "Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica duma manifestação." Sua preocupação teria sentido, visto que, segundo o autor, as "melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória" (Andrade, 1972, p.165).

Dentre os principais preceitos da nova estética artística que Mário defendeu em sua tese, Travassos destaca:

> 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras

[1] Bruno Kiefer relata que o ano de 1929 foi significativo para Francisco Mignone, quando cita: "ocorre aí [1929] a resolução de uma longa dissonância entre o compositor influenciado por Mário de Andrade, defensor de uma música brasileira" (Kiefer, 1983, p. 16).

> no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (Travassos, 2000, p. 33-34).

Com a assimilação de uma estética artística voltada a características do populário nacional na criação de obras artísticas, o público deparou-se com novas estruturas, ritmos, melodias e harmonias no contexto de uma sala de concerto. Embora pudesse estar familiarizado com esses componentes oriundos da música popular, foi surpreendido pela sua forte presença em boa parte de repertórios contemporâneos em programas de concertos até então dominados pela tradição europeia**,** como pela justaposição concomitante das duas vertentes, a nacional e a tradicional. Houve, de fato, uma ruptura de paradigma com a "nova música" e com a aceitação por parte da comunidade artística da época.

Diante da nova orientação composicional, os artistas que optaram pela estética nacionalista enfrentaram situações inusitadas perante um público acostumado com a música erudita europeia tradicional. Barbeitas (2002), fala sobre a reação do público e dos artistas:

> [...] os modernistas se colocaram diante do problema central da assimilação da cultura popular a um código culto a partir de uma nova perspectiva. Dado o efetivo malogro das tentativas anteriores, a questão não podia ser reapresentada apenas como mero aproveitamento de um material exótico, mas sim desde a consideração das potencialidades que este mesmo material oferecia para a constituição de uma nova técnica e mesmo para a eclosão de uma nova linguagem.

Continua o autor dizendo que "[se] antes a cultura popular participava de forma completamente passiva na constituição da obra, sujeitando-se a uma elaboração técnica que lhe era completamente estranha, a proposta modernista visava a uma fusão de códigos". Nos elucida, muito realisticamente que, desta fusão que denomina caldeirão, "surgiria enfim uma arte autenticamente nacional e representativa do que se entendia naquele momento por "raça brasileira" (Barbeitas, 2002, p. 3).

Mário de Andrade, em sua teoria então modernista, alertava seus seguidores sobre a diferença entre música popular e música popularesca[2] não simpatizava com aspectos da música popular cotidiana que considerava superficial. Em seus escritos, enfatizava a importância de utilizar elementos verdadeiramente nacionais e que isso teria um significativo impacto no sucesso e na perpetuação da música brasileira. Ele se mostrava convencido sobre a necessidade de haver um maior refinamento no tratamento dos elementos musicais por parte dos artistas que adotavam sua estética e que a escolha adequada de elementos musicais populares resultaria em um maior sucesso junto ao público, sem negligenciar o conhecimento e o prazer artístico.

> Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o chôro e a modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir o folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (Andrade, 1972, p.167).

No que se refere à canção, Mário de Andrade orientava os adeptos de sua teoria a respeito da dificuldade de se alcançar uma originalidade totalmente brasileira; afirmava que a tradição das melodias populares resulta da fusão de diversas culturas e etnias. Para o autor, não existia uma criação exclusivamente brasileira; em vez disso, a canção popular seria o resultado da integração de múltiplos conhecimentos musicais que se combinam para formar algo novo. Segundo Andrade (1972 p. 164), "[a] bem dizer, o Brasil não possui canções populares, muito embora possua incontestavelmente música popular. Quero dizer: nós não temos melodias tradicionalmente populares". Afirmava não existir "elementos por onde provar que tal melodia tem sequer um

[2] O termo "popularesco" foi utilizado por Mário de Andrade para designar a música criada a partir de influências estilísticas internacionais com apelo comercial e, também, para diferenciar da música popular originária de determinado povo que reflete a cultura nacional (Andrade, 1972, p. 167).

século de existência". Mais adiante, ele explica sobre a ausência de estudos e documentações consistentes sobre a canção e sobre a música popular:

> Porém, esses documentos recebem melodias várias em cada região e mesmo em cada lugar. Será possível alguma rara vêz determinar, pelo estudo dessas diversas melodias sôbre um mesmo texto, que uma parece mais antiga que outra; mas é impossível, pela ausência ele. elementos ele confrontação, imaginar o grau ele ancianidade ele qualquer dela (Andrade, 1972, p. 165).

Em um contexto mais amplo, na diferenciação identitária, tanto a dita música culta como a popular cultivam laços com a língua, com a textualidade e com a literatura, e é nesse processo em que a canção desempenha papel fundamental.

Ao utilizar ritmos, melodias e harmonias oriundas do folclore e da música popular nacional nas Fantasias, Mignone afirma sua opção pela estética em questão. Dentre os elementos escolhidos, ele deu destaque a melodias, senão originais da canção seresteira/ cabocla comumente entoadas por músicos oriundos de cidades interioranas do Brasil, melodias derivadas daquele cancioneiro.

3. A fantasia – As fantasias de Mignone

O gênero fantasia surge na Europa a partir do século XVI na Europa. A fantasia, enquanto uma peça musical, pode ser escrita para um único instrumento, para um grupo pequeno de instrumentistas, para uma orquestra de cordas ou orquestra sinfônica. Geralmente, é escrita em um único movimento, podendo ser organizada em várias seções e sem interrupções. O compositor pode utilizar materiais e elementos musicais sob diferentes abordagens, gerando contrastes entre as seções. De acordo com Bas (1986) a fantasia "[é] uma composição que não segue nenhuma das formas tradicionais e é elaborada pelo autor com plena liberdade", o que "não significa que a Fantasia se afaste das leis gerais da forma, uma vez que elas dependem do mesmo

sentido musical sobre o qual, como qualquer outro gênero de composição, incide também a Fantasia[...]". No entanto, segundo o mesmo autor, a fantasia, enquanto gênero de composição, "está, portanto, fundada nos seguintes princípios: 1. Existência de temas, principais e secundários; 2. Seu eventual retorno ao longo da peça; 3. Delimitação de períodos distintos; 4. Caráter contrastante entre si; 5. Eventual separação de vários trechos e tempos." (Bas, 1986, p. 325-326). Tradução nossa[3]

Dentre outras características que compõem o gênero fantasia destacam-se, também, o manuseio do caráter improvisatório e a utilização de temas e melodias populares, além disso, "[o] termo 'fantasia' também foi aplicado a peças virtuosas baseadas em um tema ou grupo de temas de uma fonte popular... A maioria dos pianistas virtuosos do século XIX compôs fantasias operísticas". Compositores que haviam composto óperas de sucesso "escreveram uma ou mais fantasias com os temas mais populares de sua [ou suas óperas]" (Christopher *et al* apud Grove, 1980, p.391). Tradução nossa.[4]

Dentre os elementos presentes nas *Fantasias Brasileiras*, Francisco Mignone selecionou e ressaltou melodias da canção seresteira/cabocla, interpretadas por músicos provenientes de cidades do interior do Brasil, baseadas naquele repertório. A canção cabocla tem suas raízes nas regiões rurais e ribeirinhas, especialmente na Amazônia e no Centro-Oeste do país. Ela

---

[3] *Es una composición que no sigue ninguma de las formas tradicionales, y es elaborada por el autor con plena liberdad. Naturalmente esto no significa que la Fantasia se aparte de las leyes generales de la forma, por cuando ellas depdenden del mismo sentido musical sobre el cual, como todo otro género de composición, incide también la Fantasia... Tambíen la Fantasia está fundada, por consiguinte sobre los siguientes principios: 1. existencia de temas, principales y secundarios; 2. Su eventual retorno en el trascurso del trozo; 3. Delimitación de períodos distintos; 4. De caráter contrastante entre sí; 5. Eventual separación de varios trozos e tiempos.*

[4] *The term fantasia was also Applied to virtuoso pieces based on a give theme or group of themes of a popular source... Most 19th virtuoso pianists wrote operatic fantasias; many who had also composed a successful opera wrote a fantasia on its most popular tunes.*

incorpora elementos culturais dos povos indígenas, dos caboclos (descendentes de indígenas e europeus) e dos sertanejos, resultando em uma fusão única de ritmos, melodias e instrumentação. A temática das letras é direcionada para a natureza, tradições locais, mitos e lendas, o cotidiano desses povos, saudades e nostalgias de tempos passados. Dentre os instrumentos mais utilizados na interpretação do gênero destacam-se: a voz, o violão, a viola caipira, a rabeca, a flauta e os tambores (percussão).

Quanto à canção seresteira, ela tem sua origem nas serenatas e encontros de músicos, mais frequentes no final do século XIX e início do século XX. Distingue-se por ser realizada em encontros noturnos, muitas vezes ao ar livre, ocasiões em que músicos, entre instrumentistas e cantores, se reuniam para interpretar canções com temática sobre o amor e sentimentos relacionados. Sobre a instrumentação empregada, destacam-se: a voz, violões, violinos, flautas e, eventualmente, o piano.

A canção cabocla/seresteira está presente de maneira evidente nas seções lentas das quatro *Fantasias Brasileiras.* A caracterização de sua utilização por Mignone pode ser observada na retórica melódica, através da análise do discurso musical das peças, com destaque para os intervalos musicais de terças maiores e menores na construção de melodias que evocam sentimentos saudosistas, além da utilização de andamentos moderados a lentos, característica peculiar desses gêneros. Francisco Mignone utilizou-se desses recursos composicionais em trechos das citadas fantasias, o que evidencia a influência da música popular e reflete as diretrizes de Mário de Andrade dentro da estética modernista em obras de Mignone.

Em excerto da *Primeira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra*, compassos 129-147, Figura 1, verifica-se a utilização de elementos musicais provenientes da canção cabocla/seresteira. Na apresentação do segundo tema melódico (compasso 33 em diante) vê-se, por exemplo, a diminuição do andamento em relação à seção anterior, com a marcação de tempo (metronômica)

equivalente a 60 e indicação de caráter como "moderato"; manuseio dos intervalos de terças maiores e menores observado na melodia principal da sessão; trechos de caráter improvisatório; frases musicais descendentes, o que produz musicalmente um ambiente nostálgico e sentimental.

Figura 1- Excerto da *Primeira Fantasia Brasileira*. Introdução do segundo tema principal, compassos 129-136, páginas 18-19.



Fonte: Ricordi, 1958.

Na apresentação do segundo tema, compassos 85-100 da *Terceira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra* (Figura 2), Mignone utilizou intervalos de terças em contornos melódicos e andamento lento, com destaque às linhas descendentes (em azul), características do gênero seresteiro/caboclo, aqui trabalhadas de maneira a remeter ao cancioneiro. No contorno para a mão esquerda, (c. 97-100), vê-se um acompanhamento rítmico-percussivo na linha do baixo, em contratempo, que contrasta com

a melodia cancioneira e, que acompanhada pela linha acima traz a rítmica do maxixe.

Figura 2 – ***Terceira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra*****, c. 82-101, p. 15**



Fonte: ABM, 2000.

Em termos de interpretação musical e, especialmente, nesta passagem musical para o pianista que executa um solo, as orientações registradas pelo compositor no excerto anterior proporcionam condições de uma melhor compreensão do discurso musical. Tais indicações orientam o intérprete para uma condução de maneira mais eloquente e guiam o ouvinte à atmosfera do caráter seresteiro/caboclo. Por exemplo, ainda na Figura 1, a interpretação é orientada pelas indicações: de tempo *Moderato*, de caráter "delicatíssimo" e de intensidade sonora "PP" (pianíssimo). Estas indicações permitem ao pianista uma administração mais refinada do contorno melódico, criando, acusticamente, a atmosfera seresteira. No excerto da Figura 1, a

indicação de sonoridade PP[5] acompanha a orientação de caráter *molto espressivo;* juntas elas dão destaque à canção seresteira principal pela expressividade que é evidenciada durante a interpretação musical.

Além dos elementos musicais extraídos do cancioneiro caboclo/seresteiro, Francisco Mignone também empregou elementos rítmicos oriundos da música popular nas *Fantasias*, sempre seguindo as diretrizes da estética em voga na época de suas criações. Como exemplo, na *Primeira Fantasia Brasileira*, para manipular os elementos musicais formativos da peça, Mignone recorre à música popular com a utilização do *maxixe*[6], uma rítmica proveniente de fusão entre tradições africanas, brasileiras e europeias, como ritmo característico do tema principal. Rítmica que veio da Polca, "[a] acentuação na 2ª e 4ª colcheias do compasso também será uma marca [...], tanto nas melodias quanto nas linhas graves do contraponto" (Cazes, 2019, p.104).

[5] Notação segundo partitura autógrafa de Francisco Mignone.

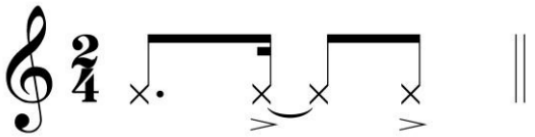
[6] O maxixe tem origem na música e na dança africanas, resultando na fusão cultural entre elementos africanos e tradições musicais brasileiras. Faz parte do legado cultural dos afrodescendentes no Brasil, especialmente nas regiões urbanas como o Rio de Janeiro e Salvador. Além da influência africana, o maxixe também foi moldado por ritmos e estilos musicais europeus, como a habanera cubana e a polca, que foram incorporados às tradições locais. O maxixe evoluiu para se tornar um estilo musical distinto, com uma estrutura rítmica própria, caracterizada por um compasso binário e acentuação sincopada. A música de maxixe frequentemente utiliza a formação típica de uma orquestra popular, incluindo instrumentos como o bandolim, cavaquinho e diversos tipos de percussão. Assim, o maxixe representa um importante capítulo na história da música brasileira e, como um ponto de confluência, contribui significativamente para a rica tapeçaria da música popular do país. (https://musicabrasilis.org.br/ temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova -internacionalizacao-do-maxixe)

Figura 03 – Excerto da *Primeira Fantasia Brasileira*. Primeiro tema principal, compassos 35-48, página 5



Fonte: Ricordi, 1958.

Figura 3b: Célula rítmica no maxixe levada



Fonte: Cazes, 2019.

Na Figura 3, o ritmo do maxixe é apresentado[7] de forma explícita na clave de Fá do contorno para a mão esquerda, enquanto a melodia para a mão direita é escrita na clave de Sol, completando assim, o tema principal desta *Fantasia*. Os elementos que compõem esse trecho são, nitidamente, oriundos da música popular, e foram adaptados e transformados para a música de concerto.

Considerações Finais

Ao assumir o manuseio de elementos musicais provenientes da música popular brasileira nas *Fantasias Brasileiras*, Francisco Mignone afirma seu compromisso com a estética nacionalista e, declara a influência que recebeu de Mário de Andrade e sua teoria estética.

Francisco Mignone soube agradar o público consumidor da música erudita de maneira distinta, acoplando em um gênero genuinamente europeu (a fantasia) circunstâncias musicais vindas do cancioneiro popular e da música nacional brasileira. O fato em questão driblou a não utilização de elementos nacionais na música de concerto e cativou seu público e a crítica musical especializada da época de maneira inédita.

Dentre os componentes que fazem parte dos elementos musicais, está incluída a canção seresteira/cabocla, presente nas quatro *Fantasias Brasileiras*. Mignone respeitou a escrita musical característica deste cancioneiro e, ao mesmo tempo, ofereceu ao intérprete a possibilidade de realizar matizes sonoras ao piano. Assim sendo, da mesma forma como a flexibilidade que a prosódia poética da língua falada pode ser expressada/cantada, a canção cabocla/seresteira tocada permite nuances timbrísticas que levam à contemplação da cultura brasileira.

---

[7] Na Figura 3 o trecho indicado como "I" refere-se ao Piano I - parte do piano solista. E a indicação: "II" refere-se ao Piano II – parte da redução orquestral para piano.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, *3ª Edição*. São Paulo, Martins Editora, 1972.

BARBEITAS, Flávio. **Francisco Mignone: vivência, pesquisa e criação**. Revista Música Hoje, Belo Horizonte: UFMG. v.8, p. 52-61, 2002.

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical**. Tradução de Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1986.

CAZES, H. L. **As três fases do maxixe música**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 6, v. 1, p. 92-108, jan.-jul. 2019.

CHRISTOPHER, Field, Sadie, Stanley *et ali* in Grove. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Volume 7, New York, Macmillan Publishers, 1980.

KIEFER, Bruno. **Mignone Vida e Obra**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

MIGNOME, Francisco. **1ª Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra**. Versão para dois pianos. Ricordi Brasileira – Sociedade Anônima Comercial e Editorial, 1958.

MIGNOME, Francisco. **3ª Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra Sinfônica**. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e Música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ANÁLISE DAS CANÇÕES CORPO E SOPRO, DE MINICONTO, A PARTIR DA TEORIA DE LUIZ TATIT: SUBTROPICÁLIA COMO CENA FRÁGIL E SITUACIONAL

Asaph Eleutério
Músico e mestre em Música -UNESPAR - asapheleuterio@gmail.com

Giovana Luersen Chaves
Professora, musicista e mestre em Letras - UFPR - luersen.giovana@gmail.com

1. Introdução

A presente análise tem como foco as canções "Corpo" e "Sopro" do duo Miniconto, abordando a articulação poética e musical dessas obras a partir das teorias de Luiz Tatit, um dos mais influentes estudiosos da canção popular brasileira, e do Movimento Situacionista, liderado por pensadores como Guy Debord. O objetivo principal é investigar como a Subtropicália, conceito que emergiu na cena cultural de Curitiba a partir de 2012, se reflete na produção artística do duo, evidenciando uma relação profunda entre forma e conteúdo, autenticidade e crítica social.

A respeito das canções que aqui serão analisadas, é importante destacar que Miniconto é um duo musical formado em Curitiba, Paraná, no ano de 2010 pela cantora e compositora Karla Díbia e pelo violonista, compositor e arranjador Daniel Amaral. Ambos trabalham a estética minimalista, investigando as possibilidades do fazer artístico utilizando apenas os elementos que julguem essenciais, ou seja, o mínimo. Além disso, os álbuns são propostos para serem ouvidos na íntegra, sem interrupções, de maneira que o ouvinte assimile sua narrativa. Todos eles contêm sua respectiva *graphic*

novel (romance gráfico) para que além da música, o ouvinte construa sua interpretação da narrativa através das ilustrações.

Retomando a discussão cultural, este artigo busca compreender o significado estético da Subtropicália, explorando a maneira pela qual esse movimento, descrito como uma série de eventos culturais situacionais e multiterritoriais no sul do Brasil, ressoa nas obras musicais analisadas, que se inserem em um cenário de expressões artísticas locais, mas com conexões globais e históricas.

A Subtropicália, enquanto movimento cultural, pode ser vista como uma resposta a cenários urbanos fragmentados e permeados por vivências múltiplas, situando-se no cruzamento entre tradição e inovação, autêntico e espetacular, conceitos amplamente debatidos tanto por Tatit quanto pelos teóricos do Situacionismo. Em sua obra *O Cancionista*, Luiz Tatit destaca a importância da relação intrínseca entre letra e melodia, afirmando que essa unidade expressiva é central para a compreensão da canção enquanto forma artística. No caso das canções "Corpo" e "Sopro", essa unidade se faz presente não apenas por meio da relação entre palavra e som, mas também pela maneira como as canções constroem um diálogo crítico com a realidade social, refletindo os anseios de autenticidade e introspecção, que são elementos-chave na proposta estética do duo Miniconto.

Simultaneamente, o Movimento Situacionista, através de figuras como Guy Debord, fornece um arcabouço teórico para analisar as canções à luz da crítica à passividade e à superficialidade presentes na sociedade contemporânea, caracterizada pelo que Debord chamou de "sociedade do espetáculo". A crítica ao consumo de imagens, a alienação e a busca por situações autênticas se aliam à proposta poética de "Corpo" e "Sopro", cujas letras abordam temas como a identidade, a superficialidade das relações e o desejo de rompimento com as falsas aparências. Assim, as obras de Miniconto podem ser vistas como um reflexo do movimento situacionista, onde a construção

de situações verdadeiras e a subversão dos códigos sociais e culturais tornam-se práticas centrais.

Este breve estudo também se insere em uma investigação mais ampla sobre as cenas musicais, conceito desenvolvido pelo teórico canadense Will Straw, que observa a pluralidade e a elasticidade das manifestações culturais em contextos urbanos contemporâneos. A Subtropicália, ao ser compreendida como uma cena musical, segue essa linha de pensamento, mostrando-se fragmentada, multifacetada e, ao mesmo tempo, conectada por laços sutis de afinidades estéticas e ideológicas. Ao utilizar as teorias de Straw e de Stefano Barone, que adjetiva o conceito de "consciência de cena", o artigo busca delinear as formas como a Subtropicália se consolidou em Curitiba e nas demais regiões sul-americanas, refletindo-se nas práticas artísticas e musicais de seus agentes.

Portanto, a análise das canções "Corpo" e "Sopro" a partir das contribuições de Tatit, Debord, Straw e Barone nos oferece um panorama abrangente da Subtropicália, destacando sua relevância como movimento cultural situado no sul do Brasil, mas com ecos em diversas manifestações artísticas contemporâneas.

2. Subtropicália: natureza situacional e cultural do termo

> Subtropicália é uma série de eventos desconexos em seus atores e ações posto em movimento no sul do Brasil, mais especificamente em Curitiba, Paraná nas primeiras décadas do século XXI (Subtropicália, 2012).

Esta é a definição dada pelos artistas que agenciaram o termo "subtropicália" em Curitiba - PR, a partir de 2012. Outras manifestações musicais e literárias se apropriam do mesmo termo em outros estados brasileiros nas propostas de Gustavo Matte (2017) [1] e até em outros países dentro da cena da música pop argentina de Kevin Johanssen (2012).[2] Ainda a "estética do frio",

[1] https://www.humanasebolivraria.com.br/livros/menos-tropical-ainda-debates-subtropicalistas/

[2] https://www.youtube.com/watch?v=YWu984J9yvw

proposta por Vitor Ramil, em 2004 também se refere a porção sul do Brasil como detentora de condições diferentes das vivenciadas em porções tropicais do país (Ramil,2004).[3]

O conceito de subculturalismo como ficaram conhecidas nos Estudos Culturais as pesquisas sobre a cultura florescente em terrenos subalternos, a cultura de jovens da classe trabalhadora da Inglaterra nos anos 60, como os *mods*, os *teds*, os *rockers* e o *rastafaris* foram observadas como manifestações culturais divergentes da hegemônica e portadoras de significado para o povo. Este movimento recebe uma ampla gama de críticas e novas contribuições durante a segunda década do século XX e início do XXI. A que nos interessa nesta pesquisa é a contribuição de Will Straw, teórico canadense que apresenta o conceito de "cenas musicais".

> A cena é uma definição elástica o suficiente para se entender as espacialidades culturais dos contextos urbanos de uma modernidade tardia, onde a pluralidade multiterritorial se manifesta por meio de ações e fertilizações cruzadas (Straw, 1991 p. 373).

Assim como o conceito de subculturalismo recebe suas críticas, novas gerações de teóricos seguem a discussão, como Stephano Barone, que propõe, em 2015, uma nova atualização do conceito de Straw.

Barone adjetiva o conceito de cenas musicais, qualificando a categorização do termo de "consciência de cena" (*sceneness*). Determinando por assim a fragilidade ou solidez das cenas musicais da Tunísia, existentes nos pós Primavera Árabe, ocorrida em 2011. O autor analisa as cenas do heavy metal, do rap e da música eletrônica que apresentam afetos em suas constituições vindas das condições adversas proporcionadas pelo contexto. Barone dispõe um gradiente de intensidade destas cenas e observa como estas se consolidam com maior ou menor

[3] https://www.vitorramil.com.br/d/Vitor%20Ramil%20-%20A%20estetica%20do%20frio.pdf

densidade ao sabor de suas situações de Estado, da cultura hegemônica, das novas tecnologias. Para o autor o conceito é "[...] pretendido como a substância das cenas, sua densidade em redes e infraestruturas" (Barone, 2015). Neste construto teórico de Barone residem as situações que abrigam a autenticidade.

Para efeitos da análise aqui apresentada, teremos o conceito de "consciência de cena" de Barone como correspondente ao de "espetáculo" conforme construído por Guy Debord e a internacional situacionista. A noção da situação para este movimento, o olhar para si e para o espaço, social, cultural e político encontram sintonias com a proposta de Barone no tema da fragilidade do autêntico. Dessa maneira, analisaremos a canção de um duo curitibano presente no uso do termo a partir destas ferramentas teóricas entendendo-as como duas faces de uma mesma moeda, extremamente distantes, mas substancialmente tocando as mesmas provocações.

2.1 Evolução da Subtropicália dos anos 10 em Curitiba

A Subtropicália se manifesta nos agentes da banda Cassim e Barbária e no jornalista cultural Guga Azevedo, que respectivamente apresentam uma composição que cita o termo no ano de 2010, e um blog que tem suas postagens entre os anos de 2008 a 2011, conforme arquivos.[4]

O movimento musical que ocupou o terreno cultural curitibano dos anos 10 do século XXI, focou principalmente nas referências vindas do jornalismo cultural, de orientação punk, já reconhecidas em outros momentos de outras cenas musicais curitibanas. Fanzines como o "Parei de/pra Pensar" e as edições de "Em CWB Ninguém faz arte" foram duas ações efetuadas por este grupo de artistas nesta manifestação subcultural aqui estudada em profundidade.

[4] https://subtropicalia.wordpress.com/sobre/

O selo/movimento ocorrido nos anos 10, contudo, não foi um discurso assumido por todos os que podem ser considerados como agentes dele. O termo para os integrantes desta cena musical representava debates ou, um simples nome, por assim dizer, de um evento continuado até sua sétima edição *Subtropicália Apresenta* ou título de selo de discos lançados pelos artistas que gravitavam as ações propostas pelo episódio. A partir de 2012 até o momento da escrita deste artigo, a Subtropicália aqui em discussão lança ou apoia músicos, conhecidos como "autorais". Indo mais a fundo nessa realidade, o grupo não apresenta-se como "autoral" ao longo da década, mas sim como uma cena, um microfone e uma caixa de som que faziam as composições "autorais" alcançarem o ouvido e a experiência de pessoas que viviam próximas.

A cena em que as canções aqui estudadas foram lançadas têm diferentes momentos que a precedem e interferem nas suas ações. Para o conceito de cena, os compositores analisados pertencem apenas a um grupo de acontecimentos que se apropriam do termo. A ampla diversidade de manifestações desconexas entre si, mas que trazem uma coesão a estes movimentos que se dão sobre o terreno geográfico subtropical da cultura e do jornalismo cultural existe sem um centro. Cada agenciamento que se apropria do termo traz visões e perspectivas singulares de cada ator, resultando num movimento feito de situações, que parecem brotar de forma mais ou menos simultânea na segunda década do século XXI, abarcando diferentes cenas musicais ou mundos da arte em diferentes momentos da década sob um espaço geográfico.

A manifestação subtropical só pode ser compreendida a partir de situações, momentos onde diferentes atores, de diferentes redes se posicionam com este aceno para um mundo público, sem intenções de criar novos movimentos a partir de suas ações, trazendo sua contribuição, quase sempre pontual, para uma sequência de atores comprometidos com a autenticidade.

> Não. Não sou muito fã da Tropicália, e este blog não fala sobre um subgênero musical. Fala de ares subtropicais… vento gelado pela manhã, cortado por um sol africano ao meio dia e uma noite com neblina. Uma livre interpretação de um movimento artístico, distorcida para a nova produção curitibana e mundial. Afinal, o estranho é o novo pop (Azevedo, 2008)

Com esta declaração de Azevedo em seu blog - no qual expressa sua empreitada no agenciamento com conceito de Subtropicália - a sequência de influentes e influenciados se torna evidente na relação entre Cassiano e Azevedo. Vejamos:

> Cassiano ainda tem um projeto solo, que mistura influências brasileiras, rock e música industrial e eletrônica, sem letras, em que a voz aparece apenas para fazer ruídos sem sentido. No ano passado, ele lançou o disco solo Cavalo de Fogo, só pela internet. Um estilo apelidado pelo jornalista Guga Azevedo de "subtropicália" – que, aliás, é nome de uma das músicas do trabalho (Acordes Locais, 2012)[5]

O termo não permaneceu em movimentação visível depois de 2011, até que em 2012, jovens músicos estudantes da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) também se apropriaram do termo em suas ações.

O disco "Kitsch" (2013) de Asaph Eleutério traz como primeira faixa o tema instrumental que propõe uma nova situação para o uso do termo Subtropicália. Desde o evento *Subtropicália Apresenta* de dezembro de 2012, diversos artistas de dentro dos cursos de graduação em licenciatura e bacharelado em Música Popular se organizaram para expor suas composições no intervalo das aulas da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Esta iniciativa foi abraçada por diversos discentes da época, sendo este e outros projetos registrados na dissertação de mestrado de Fernanda Fausto de Almeida, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), intitulada *Experiências de extensão universitárias propostas e executadas por discentes do curso de bacharelado em música popular da UNESPAR e*

[5]https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/acordes-locais/cassiano-fagundes-do-magog-a-barbaria-1wk92i9ko3tqqkny8zn3v1w0e/

suas decorrências no âmbito da cultura escolar (2017), em que se encontra explicitado em pormenores o projeto que foi denominado *Intervalo Autoral*, momento onde o termo subtropical entrou em discussão nos anos de 2012, também o momento onde as canções aqui estudadas têm seu evento inaugural (Almeida, 2017).

Neste contexto o presente artigo busca analisar duas composições oriundas dos discos lançados ou apoiados pelo selo/movimento Subtropicália (2012- até o momento), apontando suas características e as inserindo neste painel de situações que o termo representa para diferentes cenas no cone sul da América Latina como um todo.

3. Análise das canções *Corpo* e *Sopro* parte do álbum B. Corpo, de Miniconto

Esta análise tem como objetivo investigar os recursos poéticos de duas canções do duo *Miniconto*, a partir dos postulados de Luiz Tatit e, em seguida, de autores ligados ao Movimento Situacionista, entre eles Guy Debord e Gil Wolman. Assim, pretende-se estabelecer relações entre o também movimento Subtropicália e a produção poética-musical produzida por Karla Díbia e Daniel Amaral no álbum *B. Corpo* (2016).

Inicialmente, visualizamos em "Corpo", uma estrutura de letra fragmentada e reflexiva, a partir da alternância de rimas perfeitas e imperfeitas que contribuem para um tom direcionado ao natural e ao conversacional. Luiz Tatit em *O Cancionista* (2004), destaca a importância da relação entre letra e melodia na canção, afirmando que "[...] a relação [...] na canção é essencial para criar uma unidade expressiva, onde a prosódia da fala encontra a musicalidade, formando uma narrativa que é percebida tanto pela lógica das palavras quanto pela lógica dos sons" (Tatit, 2004, p. 37). Ao mesmo tempo que essa escolha estilística dá à letra um caráter introspectivo e íntimo.

Corpo

Olhe discretamente para o meu corpo
E diga em mente o que você vê
Olhe, tome cuidado, teu julgamento
É tão julgado quanto você
Vamos, me combine
Com tuas bolsas, com tuas louças
Com tuas calças, tuas marcas
Tuas barbas, tuas farsas
Vamos, me abrace
Me agrace ou me passe
Pra outro moço em outro poço
Eu me afundar
Vai!
Deixe apenas as migalhas
Do seu bolso e o desgosto
Do seu gosto quando
Olhas discretamente para o meu corpo
E diz em mente o que você vê
Olhas sem precaução, julgas que não devo
Ter mais nada pra oferecer (Díbia, 2016)

Também se pode identificar uma série de figuras de linguagem, como por exemplo, no verso "Olhe discretamente para o meu corpo" (Díbia, 2016), em que *corpo* é usado metaforicamente para representar mais do que apenas a aparência física, implicando também a identidade, sentimentos e experiências do eu lírico.

A antítese fica evidente em "Me abrace / Me agrace ou me passe" (Díbia, 2016), por meio do contraste entre o abraço, que é um ato de carinho, e o passar, que implica rejeição. Além disso, a repetição do som da consoante "t", cria um ritmo marcante e uma ligação sonora entre os elementos mencionados. "Com tuas bolsas, com tuas louças / Com tuas calças, tuas marcas / Tuas barbas, tuas farsas" (Díbia, 2016). Desta forma, ao utilizar a aliteração, o eu-lírico estabelece um ritmo insistente e cadenciado, quase como um tamborilar que marca o tempo e ecoa os sentimentos de frustração e exasperação. Esse ritmo reforça a intensidade com que enumera

os atributos do outro — "bolsas", "louças", "calças", "marcas", "barbas" e "farsas". Cada item listado é carregado de implicações sobre a identidade e superficialidade do outro, revelando uma crítica velada à maneira como se apresentam ao mundo. Ainda segundo Tatit, "A repetição, seja de sons, palavras ou estruturas, pode atuar como um reforço emocional, uma insistência que não deixa a mensagem se dissipar facilmente. Ela fixa a ideia, marca o ritmo e pode até sugerir um certo desespero ou obstinação" (Tatit, 1997, p.39). A utilização da aliteração neste trecho exemplifica essa função expressiva, onde a repetição reforça a crítica e o desabafo do eu-lírico, criando uma sensação de obstinação e intensidade.

Tatit comenta sobre a importância da sonoridade na construção do sentido em uma canção, "[...] a escolha dos sons, das rimas, das aliterações, tudo isso contribui para a criação de uma atmosfera própria, que muitas vezes já carrega em si uma carga emocional antes mesmo de a letra ser compreendida em sua totalidade" (Tatit, 1996, p. 56). A sonoridade repetitiva e quase hipnótica da aliteração funciona como uma espécie de martelada, cada palavra é um golpe que vai construindo a imagem de um indivíduo cercado por objetos e aparências, mas possivelmente vazio de substância real. É como se o eu-lírico estivesse desnudando camadas de superficialidade, cada palavra um desabafo, uma tentativa de capturar a essência de quem se esconde por trás dessas "farsas".

Ao nos debruçarmos sobre o Movimento Situacionista, podemos estabelecer algumas conexões com a matéria poética de "Corpo". Retomando a utilização da aliteração, isto é, a repetição sonora e rítmica, podemos visualizar um grito pela autenticidade, um desejo de romper com as "farsas" e encontrar uma verdade mais profunda além das aparências. Os situacionistas buscavam a criação de situações que levassem a vivências autênticas e transformadoras. Guy Debord, um dos fundadores do movimento, argumenta em *Relatório Sobre a Construção de Situações*, (1957) que "A construção de situações começa além da

passagem do tempo consumível... Ela deve realizar concretamente a tendência humana para o jogo, que não pode mais ser satisfeita pelos antigos meios" (Debord, 1957, p. 14). A canção, com seu uso repetitivo de sons, busca criar uma experiência genuína e crítica, similar às "situações" propostas por Debord.

Além disso, a figura do outro, que "olha discretamente" e "julga", pode ser vista como um espectador passivo, alguém que participa da sociedade do espetáculo sem questionar. A crítica do eu-lírico a essa passividade ressoa com a crítica situacionista à passividade induzida pelo espetáculo, pois Debord descreve a sociedade moderna como uma "sociedade do espetáculo", onde os indivíduos são reduzidos a espectadores passivos, consumindo imagens e mercadorias sem uma participação ativa na construção da realidade. Ele escreve: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (Debord, 1967, p.12). Portanto, a canção de Díbia critica essa relação passiva, buscando uma interação mais autêntica e crítica.

Em relação a canção "Sopro", percebe-se através de uma linguagem introspectiva, que a letra nos convida a refletir sobre aspectos sombrios e fugazes da existência humana. Não à toa, é possível identificar quatro temas presentes que orbitam em torno da discussão. São eles: a sombra; a solidão e desolação; irreversibilidade do passado; e a contemplação da sorte e a redução da dor.

Sopro

Se esconde na sombra dos teus ais
Se esconde o choro de quem não acorda mais
Se esconde na pálida feição
Se esconde o sopro da solidão
Mas tudo o que foi não voltará
E o que não foi por hoje há de esperar
E se alguém a sorte contemplar
É um choro a menos pra encher esse mar (Díbia, 2016)

Em "Se esconde na sombra dos teus ais / Se esconde o choro de quem não acorda mais" (Díbia, 2016), os versos iniciais evocam imagens de escuridão e ocultação. Os "ais" simbolizam dores e sofrimentos ocultos, escondidos na sombra, sugerindo uma tristeza que não é facilmente visível, mas que pesa sobre o eu-lírico. O "choro de quem não acorda mais" pode ser interpretado como o lamento pelos mortos ou aqueles que estão emocionalmente ausentes, mergulhados na própria dor.

Já em "Se esconde na pálida feição / Se esconde o sopro da solidão" (Díbia, 2016), a solidão é representada como uma força invisível que se infiltra na vida cotidiana. "Mas tudo o que foi não voltará / E o que não foi por hoje há de esperar" (Díbia, 2016), refletem sobre a natureza irrevogável do passado e a incerteza do futuro. O reconhecimento de que "tudo o que foi não voltará" carrega um peso de aceitação e resignação, enquanto "o que não foi por hoje há de esperar" sugere uma esperança contida.

De acordo com Tatit em *O Século da Canção* (2004), "[...] as figuras de linguagem como a metonímia permitem uma conexão mais direta com experiências coletivas, ampliando o impacto emocional da canção" (Tatit, 2004, p.64). O uso de "choro" para representar sofrimento e "mar" para a imensidão da dor coletiva conecta a experiência individual à universal, ampliando a ressonância emocional da canção. Além disso, Tatit afirma que "[...] a hipérbole é uma ferramenta poderosa para intensificar emoções e destacar a importância de um sentimento ou situação" (Tatit, 2004, p. 55). A hipérbole de um "mar" de sofrimento sublinha a profundidade e vastidão da dor experimentada, destacando a importância de cada momento de alívio.

A canção "Sopro" do duo Miniconto, com suas imagens poéticas e introspectivas, também pode ser relacionada ao movimento situacionista em vários aspectos, especialmente em sua crítica ao cotidiano alienante. Vejamos: a utilização de figuras de linguagem, como metáforas e personificações, pode ser vista como uma forma de *détournement*, subvertendo a linguagem cotidiana para no verso "Se esconde o sopro da solidão"

transforma a solidão em uma presença tangível, subvertendo a percepção comum de isolamento. Debord e Gil Wolman em *Métodos de Détournement (1956)* definem *détournement* como "[...] a reutilização de elementos artísticos anteriores em um novo conjunto, com uma mudança no significado" (Debord, Wolman, 1956, p.13). A canção de Díbia subverte a linguagem convencional para revelar verdades ocultas e críticas sociais, alinhando-se com a prática situacionista de criar novos significados a partir de elementos existentes.

Considerações finais

A Subtropicália é um conceito multiterritorial sul-americano que emergiu na região geográfica subtropical no início do século XXI. Este conceito abrange música, jornalismo e literatura, sendo promovido por diversos artistas, jornalistas e outros atores ao longo da década. Neste estudo, analisamos a canção do duo Miniconto, destacando sua produção e a cena musical local de Curitiba por meio da perspectiva de Luiz Tatit.

Ao investigar esse duo musical e sua obra, observamos uma das muitas iniciativas que surgiram nos anos 2010 e que orbitam em torno desse termo ao longo da década, em locais distintos e apropriados por atores desconhecidos entre si. A Subtropicália, portanto, é constituída por situações em que o termo se faz presente, reprocessando elementos da arte literária e musical, e revelando o artista local em um contexto histórico, social e geográfico específicos.

Para compreender os fenômenos de adensamento do conceito no contexto subtropical, utilizamos a visão de "consciência de cena" de Stephano Barone, entendendo-a como correlata à visão de Guy Debord sobre a "sociedade do espetáculo". Esta mesma abordagem teórica foi aplicada às obras do Miniconto, com o objetivo de explorar a autenticidade na prática da canção subtropical. A dupla, composta por Karla Díbia e Daniel Amaral, traz características de autoria composicional, um olhar fronteiriço

entre artes distintas, e uma atividade marcada por características subtropicais. Observa-se um adensamento de características idiossincráticas ao longo da década de 2010.

Referências

ALMEIDA, Fernanda Fausto de. **Experiências de extensão universitárias propostas e executadas por discentes do curso de bacharelado em música popular da UNESPAR e suas decorrências no âmbito da cultura escolar.** 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Curitiba, 2017. Disponível em: https://hdl.handle.net/1884/49374. Acesso em: 03 ago. 2024.

AZEVEDO, Gustavo. **Subtropicália**, Blog. Curitiba, 2008. Disponível em: https://subtropicalia.wordpress.com/sobre/ Acesso em 3 de ago. de 2024.

BARONE, S. (2015). **Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness**. Journal of Youth Studies, 19(1), 20–35. https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1048203.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Métodos de Détournement.** 1956.

DÍBIA, Karla. **B. Corpo.** [álbum]. Curitiba: Miniconto, 2016.

ELEUTÉRIO, Asaph Cardoso. **Do rock de inverno a última oração: as cenas, as redes e os territórios musicais de Curitiba dos anos 2000. *2023.*** Dissertação (Mestrado) — UNESPAR, 2023.

ELEUTÉRIO, Asaph. **Kitsch** [álbum]. Curitiba: Subtropicália, 2013.

LOCAIS, acordes. Do Magog à Barbária. **Gazeta do Povo**, 03 abr. 2012. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/acordes-locais/cassiano -fagundes-do-magog-a-barbaria-1wk92i9ko3tqqkny 8zn3v1w0e/. Acesso em: 03 ago. 2024.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio.** Genebra, 2004 Disponível em: https://www.vitorramil.com.br/d/Vitor%20Ramil%20-%20A% 20estetica%20do%20frio.pdf. Acesso em: 2 ago. 2024.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music.** Cultural Studies. Vol 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

SUBTROPICÁLIA. **Subtropicália.** Disponível em: https://pt.wiki pedia.org/wiki/Subtropic%C3%A1lia. Acesso em: 3 ago. 2024.

TATIT, Luiz. **O Cancionista.** São Paulo: EdUSP, 2004.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: EdUSP, 2004.

LETRA, MÚSICA E PERFORMANCE NA CANÇÃO INFANTIL: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO *O GATO* DO ÁLBUM *A ARCA DE NOÉ*

Bartira Zanotelli Dias da Silva
Doutoranda - PPGL/UFES - Bolsista FAPES -
bartira.zanotelli@gmail.com

Davi Oliveira Queiroz
Licenciado em Música – UFES

1. Introdução

Nos anos 50, Vinícius de Moraes escreve uma série de poemas infantis e os reúne em um livro chamado *A arca de Noé*. Duas décadas depois, nos anos 70, Toquinho, um dos seus maiores parceiros musicais, juntamente com outros músicos, embarcam em um projeto para transformar esses poemas em canções. O resultado é o álbum *A arca de Noé*, lançado em dois volumes, um em 1980 e outro em 1981. O professor Daniel Gil, em entrevista ao blog da editora Cia. das letras afirma que o álbum teve, na época, uma explosão de vendas, e que foi o precursor de um *boom* de discos infantis produzidos no Brasil (Gil, 2020). Esse foi o último projeto literário e musical de Vinícius de Moraes, que morre em 1981, um pouco antes do lançamento do segundo volume.

Vários trabalhos já foram publicados acerca do livro infantil *Arca de Noé*, analisando os textos de Vinícius de Moraes. No entanto, não encontramos trabalhos que analisem as canções em todos os seus aspectos; considerando, juntas, a letra, a música e as performances. Os estudos sobre *A arca de Noé* somente pelo viés literário nos ajudam a compreender a importância dessa obra na história da literatura infantil brasileira, porém, parece-nos

importante também estudar o fenômeno que foi o álbum infantil, considerando as canções em toda sua complexidade.

Partiremos dos estudos de Finnegan, que nos alerta que uma análise de canção deve abranger não somente a música e a letra, mas principalmente, a performance. Para essa autora, a popularidade do gênero artístico "canção" esconde a sua complexidade.

> A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana [...] Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes. Contudo, também está entre as práticas humanas mais sutis e elaboradas. [...] E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (Finnegan, 2008, p. 15).

Se, segundo a autora, mesmo a canção mais simples é complexa, por que as canções infantis são tão pouco estudadas? Será que ocorre no estudo da canção o que já ocorreu no estudo da literatura infantil, de considerá-la uma "literatura menor" por ser destinada a crianças? Quando nos debruçamos sobre uma canção infantil considerando a tríade letra, música e performance, notamos que, como defendido por Finnegan, ela possui uma complexidade similar a uma canção destinada a adultos.

Iniciaremos este estudo com algumas considerações sobre a poesia infantil de Vinícius de Moraes, seguiremos com uma breve apresentação do álbum *A arca de Noé* e faremos, então, uma análise mais detalhada de uma das canções do álbum (*O gato*) aceitando o desafio de Finnegan: "O desafio que se nos coloca é não atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra, mas refletir como operam em conjunto" (Finnegan, 2008,16).

Iniciaremos este estudo pela letra, não por darmos a ela maior importância, mas para valorizarmos estudos anteriores feitos sobre os poemas.

2. A poesia infantil de Vinícius de Moraes

Segundo as autoras Lajolo e Zilberman, nos anos 60 multiplicaram-se instituições e programas voltados para o fomento da literatura infantil (Lajolo e Zilberman, 2009, p.120). Elas lembram que a literatura infantil no Brasil anteriormente contava mais com traduções de livros infantis estrangeiros do que com uma produção própria. O grande crescimento do mercado literário infantil nos anos 60 não apenas ajudou a revelar autores desse ramo, mas também influenciou autores já consagrados a escreverem para crianças.

> Muitos autores, inclusive os consagrados, não desprezaram a oportunidade de inserir-se nesse promissor mercado de livros, o que trouxe para as letras infantis o prestígio de figuras como Mário Quintana, Cecília Meirelles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector (Lajolo e Zilberman, 2009, p.121).

Vimos que o mercado estava propício para a produção de literatura infantil, mas nos resta ainda definir as características dessa literatura e, mais especificamente, como o estilo lírico de Vinícius de Moraes aplicou-se à poesia infantil. Segundo as autoras Costa e Carneiro, duas características principais podem ser identificadas nos poemas infantis de Vinícius de Moraes: a musicalidade e a imagética. Elas explicam: "Além de fazer uso da musicalidade, Vinícius de Moraes se utiliza da imagética na construção de seus textos, criando assim poemas altamente visuais que estimulam a imaginação infantil" (Costa e Carneiro, 2013, p.124).

Nota-se a musicalidade nos poemas de *A arca de Noé* pelas rimas, aliterações, versos curtos e com métrica regular, recursos similares às quadrinhas ou cantigas de roda. Como as autoras também apontam, os poemas são ricamente visuais, tendo como tema principal os animais (tais como o gato, o pato, o leão, a foca, a pulga, a corujinha), objetos do cotidiano (a porta, a casa, o relógio) e alguns outros elementos da natureza (o girassol, o vento). Os poemas que não se encaixariam nesses três temas são apenas "Aula de piano", São Francisco" e "Menininha".

Ainda segundo as autoras:

> Em A arca de Noé, sua única obra infantil, o poeta aborda principalmente temas relacionados à natureza. Além disso, ele busca aproximar seus poemas do universo infantil, atribuindo a seus personagens comportamentos e atitudes que são típicos das crianças. Dessa forma, Vinícius apresenta em seus poemas um eu-lírico com o qual as crianças possam se identificar e não um eu-lírico adulto se dirigindo a elas (Costa e Carneiro, 2013, p.124).

Temos, assim, poemas que tratam de assuntos que despertam interesse nas crianças e também com um eu-lírico próximo a elas. Ao contrário dos poemas com fins didáticos, feitos para compor materiais educacionais, muito comuns nesse período; os poemas de Vinícius tinham como objetivo principal a diversão. Segundo Costa e Carneiro, outros escritores de peso trilham esse caminho da literatura infantil descompromissada.

> Nesse sentido, Mário Quintana, Cecília Meireles, Sidônio Muralha, Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, dentre outros, representam a plêiade não compromissada com a clássica pedagogia dos valores tradicionais. Inspirados na poética do Modernismo, na qual já se inspirava os poemas para adultos desde a reviravolta dos valores estéticos provocada pela Semana de Arte Moderna, no começo da década de 1920 (Costa e Carneiro, 2013, p.115).

Vinícius de Moraes compõe inegavelmente o importante quadro de escritores infantis brasileiros. O álbum "Arca de Noé" impulsionou os poemas a um nível de notoriedade impressionante, sendo um marco da produção artística brasileira voltada ao público infantil. A questão que nos resta, então, é: por que há tantos estudos sobre o livro "Arca de Noé" e nenhum sobre o álbum homônimo? Para responder essa pergunta, voltamos aos estudos de Finnegan. Supomos que, como explica essa autora, isso ocorra simplesmente por uma questão de facilidade acadêmica de se trabalhar com o texto escrito isoladamente. A letra se manifesta por escrito, a música pode até ser transformada em partitura para fins de análise; porém, a realização da canção popular está na

performance, algo mais difícil de se registrar em parâmetros científicos. Segundo a autora: "Não é de se surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha tanta com tanta frequência tido lugar central no estudo das canções - é ela que pode ser isolada para análise e transmissão" (Finnegan, 2008, p.19).

3. O álbum *A arca de Noé*

A maioria dos poemas do livro *A arca de Noé* foram musicados por Toquinho, porém os músicos Paulo Soledade e Bacalov também participaram de algumas composições. O projeto tem a direção artística de Mazola, arranjos de Rogério Duprat e Toquinho, e a participação de vários grupos e cantores populares, a saber: Chico Buarque, Milton Nascimento, MPB-4, Elis Regina, Alceu Valença, Moraes Moreira, Bebel Gilberto, As frenéticas, Fábio Júnior, Boca Livre, Ney Matogrosso, Marina Lima, Walter Franco, Fagner, Jane Duboc, Elba Ramalho, Grande Otelo, Clara Nunes, Céu da boca e Paulinho da Viola (Moraes, 1980).

É curioso notar que nenhum dos artistas participantes do projeto havia antes produzido algo direcionado ao público infantil. Até o próprio Vinícius de Moraes era um estreante nas canções infantis. E desse grupo, consideravelmente grande, somente Toquinho continuou nessa linha, lançando em 1983 sua famosa canção "Aquarela", seguida de outras canções infantis.

Nas canções de *A arca de Noé*, apesar de serem destinadas ao público infantil, identificamos também elementos de canções para o público adulto, tais como a complexidade técnica da Bossa Nova nas melodias e arranjos, os ritmos variados, e os intérpretes. Essas características misturam-se a outras que podemos classificar como sendo do universo infantil: a personalização de animais e objetos, os refrãos fáceis de gravar, as repetições, instrumentos que fazem alusão ao circo e certa teatralização na performance (como se os cantores assumissem o papel de contadores de histórias).

É preciso, porém, observar algumas condições da sociedade que provavelmente tiveram uma grande contribuição para a

popularidade do álbum, além da sua inegável qualidade musical. Cavalcanti lembra que em nosso país não houveram condições para um bom desenvolvimento da cultura letrada, e que a música popular ocupa esse "espaço cultural" da literatura.

> A música popular é, reconhecidamente, uma das expressões mais altas da cultura brasileira. As condições históricas e sociais em que temos existido não permitiram à nossa literatura se expressar de forma devida a toda, ou pelo menos grande parte, da população de nosso país. A música popular, então, dentro de suas naturais limitações, foi levada a assumir tarefas que normalmente deveriam caber à literatura (Cavalcanti, 2000, p.3).

O autor acrescenta que, nos anos 50, com Vinícius de Moraes, aumenta o prestígio da canção popular. Vinícius passa da literatura à música, com ajuda de vários parceiros musicais, conferindo "mais dignidade" aos cancioneiros populares.

> Mas será na década de 50 que a música popular vai se encontrar com a poesia literária através da figura de Vinícius de Moraes, que migra da poesia para a música [...] A partir de Vinícius de Moraes, a música popular alcança um prestígio jamais conseguido, incentivando os jovens a assumirem a carreira musical com maior dignidade (Cavalcanti, 2000, p.4).

Outro aspecto socioeconômico que favoreceu a circulação da canção popular foram as tecnologias modernas de gravação e reprodução. O autor explica que:

> Com o advento das tecnologias modernas como o rádio, o disco, etc. as coisas mudaram radicalmente. A música ligada à poesia pode agora circular ainda mais ampla e rapidamente do que a palavra escrita, pois ela tem um alcance, um poder de atração muito maior, principalmente no Brasil, que tem um público leitor escasso (Cavalcanti, 2000, p. 7).

Assim, temos uma confluência de fatores sociais, econômicos, históricos e culturais que culminam no sucesso do álbum *A arca de Noé*: fomento à literatura infantil no Brasil; valorização da canção popular, em detrimento à literatura, por um público pouco

letrado; desenvolvimento de tecnologias que proporcionaram mais qualidade e alcance das canções.

4. A canção "O gato": letra, música e performance

A título de exemplo de como ocorre a relação entre letra, música e performance nas canções do álbum estudado, analisaremos, a seguir, a canção *O gato*.

Retomamos aqui os estudos de Finnegan, que norteiam essa análise. A autora alerta que: "A 'canção' é frequentemente vista como a combinação de 'música' e 'poesia' (ou 'literatura') - ambas em geral tomadas como duas artes distintas e analisadas em termos de comparação e contraste". (Finnegan, 2008, p.18)

Propõe-se então, sair dessa dualidade letra *versus* música e tentar compreender a canção a partir da experiência do ouvinte, que vive a música em sua totalidade, a partir de sua performance, pois, segundo Finnegan:

> [...] uma canção ou um poema oral tem sua verdadeira existência não em um texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos, através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais [...] A "letra" de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entoações, timbres, pausas; tampouco a canção tem "música" antes que soe na voz (Finnegan, 2008, p.24).

A autora conclui que

> Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais (Finnegan, 2008, p.24).

A canção *O gato* possui uma introdução em ritmo de jazz "arrastado", com um solo de saxofone e a cantora (Marina Lima) fazendo sons que lembram miados. O jazz nos remete aos movimentos lentos, graciosos, e até mesmo um pouco sensuais,

do gato. Esse ritmo também parece estar relacionado, popularmente, a uma impressão de sofisticação, bem como a um caráter noturno, boêmio. Características, essas, comumente atribuídas também aos gatos. Inclusive, nos anos 60, o famoso gato *Manda-chuva* tinha um jazz como tema do seu desenho animado. Nos anos 70, a animação dos estúdios Disney, *Aristogatas*, contando a história de três gatinhos domésticos perdidos que recebem ajuda de gatos de rua, foi um sucesso de bilheterias, e sua trilha sonora era praticamente uma ode ao jazz.

A letra, de Vinícius de Moraes, possui versos curtos (4 sílabas) e alguns um pouco mais longos (7 sílabas). Apesar de ser um texto lírico, contém uma narrativa em terceira pessoa - a história do gato. Eis o poema de Vinícius, que é também a letra da canção a ser analisada:

O gato

Com um lindo salto
Leve e seguro
O gato passa
Do chão ao muro
Logo mudando
De opinião
Passa de novo
Do muro ao chão

E pisa e passa
Cuidadoso, de mansinho
Pega e corre, silencioso
Atrás de um pobre passarinho

E logo pára
Como assombrado
Depois dispara
Pula de lado

Se num novelo
Fica enroscado
Ouriça o pêlo, mal-humorado

Um preguiçoso é o que ele é
E gosta muito de cafuné

Com um lindo salto
Leve e seguro
O gato passa
Do chão ao muro
Logo mudando
De opinião
Passa de novo
Do muro ao chão

E pisa e passa
Cuidadoso, de mansinho
Pega e corre, silencioso
Atrás de um pobre passarinho

E logo pára
Como assombrado
Depois dispara
Pula de lado

E quando à noite vem a fadiga
Toma seu banho
Passando a língua pela barriga (Moraes, 1980)

A música, composta por Toquinho e Luiz Enriquez Bacalov, conta a história junto com a letra, pela sua melodia, seu ritmo e andamento. De forma geral, a música fica mais lenta ou mais rápida de acordo com os movimentos do gato; a melodia também sobe e desce acompanhando os saltos do animal. Nas partes mais lentas, ouve-se um dedilhado de piano, e nas partes mais agitadas, o fagote, a flauta e a percussão ritmada trazem a vitalidade e a alegria de uma banda de circo. Uma característica marcante da performance é que a cantora (Marina) canta de forma mais "alongada" nas partes lentas, alternando com os instrumentos, e de forma bem marcada, junto com os instrumentos, nas partes mais rápidas. Ela representa aqui uma contadora de histórias, que,

inclusive, "conversa" com um coro infantil, seu público, no refrão da canção.

Os primeiros versos do poema, quanto à métrica, são tetrassílabos, e possuem algumas rimas alternadas. A melodia sobe e desce com intervalos pequenos e regulares, seguindo assim um formato semelhante ao texto. Há um salto melódico que coincide com a palavra "salto", no primeiro verso, e uma queda para uma nota mais grave no final do último verso da estrofe, coincidindo com a palavra "chão". Também notamos que a melodia que acompanha os versos 1 e 2 se repete no par de versos 3 e 4. Do verso 5 ao 6, porém, há uma mudança acentuada da melodia, em relação aos dois pares anteriores. Essa mudança acompanha os versos "Logo mudando/De opinião". Música e letra aqui passam a mesma mensagem, de imprevisibilidade. Essas subidas e descidas, assim como a "mudança de opinião" são explicitadas pela performance da cantora, que assume o papel de narradora, entretanto, imita com a voz o movimento do personagem narrado.

Na segunda estrofe, o gato está em pleno movimento, o ritmo e o andamento aceleram, entram novos instrumentos, a percussão é mais marcante. Os versos começam a aumentar de tamanho e também há uma série de aliterações nas consoantes oclusivas /p/ e /d/, realçando um ritmo marcado, rápido e regular, como o correr de um animal. Nessa parte, as sílabas cantadas coincidem com as notas tocadas, sem alongamentos nem subidas e descidas bruscas.

Os instrumentos param de tocar na terceira estrofe, ouve-se então apenas o piano e a voz da cantora. Há uma pausa longa no final do primeiro verso da terceira estrofe (*E logo pára*). A música para e recomeça suavemente enquanto o gato está "assombrado". Na quarta estrofe, o gato retoma seu movimento contínuo usual (fica enroscado em um novelo, ouriça o pelo, mal-humorado) e voltam também os instrumentos de sopro e de percussão; o ritmo fica alegre e rápido. Na quinta estrofe, a história recomeça, só que agora contada pelas próprias crianças (representadas pelo coro infantil).

Considerações Finais

Analisar uma canção popular é uma tarefa complexa quando buscamos compreender a sua contextualização histórica, cultural, social e econômica. Porém, esse percurso nos leva a uma compreensão ampliada da canção e nos prepara para a etapa seguinte: o estudo da performance. Nesse processo de análise, julgamos importante considerar a letra e a música não como elementos separados, mas em sua unidade que se materializa na performance. Como explica Finnegan:

> Mas em meio a todas essas complexidades, uma análise completa precisa certamente incluir um reconhecimento da materialidade encenada e performatizada da palavra cantada atualizada pela voz. Aqui, as dimensões musical e verbal - e muito mais - encontram-se, moldadas na ação de uma performance específica (Finnegan, 2008, p.39-40).

Acreditamos que com esta pesquisa conseguimos alcançar o objetivo de mostrar que uma canção infantil, sendo uma categoria de canção popular, também apresenta uma complexidade tal qual uma canção destinada a adultos. O estudo da canção *O gato,* de Vinícius de Moraes e Toquinho, nos mostrou a riqueza de elementos presentes nesse tipo de canção e as diversas possibilidades de análise levando em consideração a contextualização e o estudo da performance.

Referências

COSTA, Janete de Jesus Serra; CARNEIRO, Vanessa Soeiro. Vinícius de Moraes: o poetinha-letrista da literatura infantil brasileira. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 113 - 125, out. 2013. ISSN 2317-2347. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/151>. Acesso em: 10 maio 2021. doi:http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v2i1.151.

DIAS CAVALCANTI, Luciano Marcos. Música Popular Brasileira, Poesia Menor? **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, jan. 2000. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2993>. Acesso em: 17 maio 2021.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008, p. 15-43.

GIL, Daniel. *In*: 8 curiosidades sobre o álbum "A arca de Noé" de Vinícius. **Blog das Letrinhas**. Grupo Companhia das Letras. 21 out 2020. Disponível em: https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/8-curiosidades-sobre-o-album-A-arca-de-Noe-de-Vinicius, acesso em: 14 jun 2021.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 2009.

MORAES, Vinícius de. **Arca de Noé**. Volumes 1 e 2. PolyGram. 1980. 2 CDs.

RITA LEE: LETRA QUE NÃO SE CALA

Norma Sueli Rosa Lima
Docente - UERJ - norma.lima@uerj.br

1. A compositora mais censurada do Brasil

A pesquisa apresentada está vinculada ao Grupo de estudos Rita Lee alocado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro de São Gonçalo, onde sou docente, com aluno/as da Graduação e da Pós-Graduação do Departamento de Letras e de dois Programas de Pós-Graduação: Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras) e Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN). O título foi inspirado em um dos capítulos do meu livro *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*, publicado em 2019, no qual analisei dezesseis canções da artista que foram censuradas entre os anos 1970/1987, sendo uma delas inédita, escrita depois que ela esteve presa durante cinco dias no Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) e no período de dez dias no Presídio Hipódromo, para o qual eram levados os presos políticos.

Após essa retenção, ela foi julgada e condenada com prisão domiciliar cumprida na casa dos pais, na Rua Joaquim Távora, Vila Mariana, período em que manteve um caderno-diário-agenda no qual escreveu a letra de uma música nunca resgatada e intitulada "X-21". O caderno foi encontrado no porão da casa e hoje integra o grande acervo sobre ela que coleciono desde 1975, quando eu contava onze anos de idade, com alguns itens doados pela própria Rita.

Acredito que as canções dela censuradas ultrapassem o quantitativo que pesquisei, tanto no meu acervo pessoal, quanto no Arquivo Nacional, exemplificativo disso é o fato de em 01/06/2023 ter sido divulgada a notícia de que o jornalista Renato Vieira encontrou outras duas: "Anjo da vanguarda" e "Disfarce"

(Vasconcelos, 2023). A motivação para a minha investigação sobre as letras proibidas partiu de uma matéria publicada em O *Globo* de 28/07/1985 intitulada "Rita Lee é recordista em músicas esquecidas nos arquivos de Brasília" informando que havia quatorze letras dela apreendidas, o que a incluía no primeiro lugar da categoria de compositore/as mais vetado/as do país desde 1980, divulguei essa notícia no blog *Rita Lee por Norma Lima*, que existe desde 09/09/2006; o livro lançado em 2019 é o resultado desse estudo, quando graças às organização/digitalização realizadas por uma equipe (Filgueiras, 2015, p. 1) pude também ter acesso a alguns dos pareceres que justificavam os vetos e a solicitações de reconsiderações feitas pelas gravadoras.

A presença de compositoras no Brasil patriarcal nunca foi extensa, Rita está entre as que desestabilizaram tal teoria sendo herdeira de uma tradição de pioneiras iniciada por Chiquinha Gonzaga, que igualmente foi perseguida por sua independência, inclusive quando se separou e provocou escândalo na sociedade do século XIX, segundo observa Edinha Diniz em *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida (1999): "Para a família ela foi declarada morta e seu nome impronunciável. Seus filhos lhes estavam proibidos. [...] Chiquinha passava a ser um perigoso modelo de moralidade para uma menina" (Diniz, 1999, p. 63). O piano, objeto comum na educação das moças de família passou a ser, para ela, instrumento de liberação e de trabalho.

Autora de centenas de canções interrogativas ao *establishment*, Rita iniciou como compositora em 1966 em compacto lançado com o Grupo O'Seis e desde então vem se destacando na criação de letras maliciosas, inteligentes e com duplo sentido, se afirmando "como performer, como intérprete das próprias obras, vencendo uma espécie de timidez comum a todas." (Bahiana, 1980, p. 38). Vale lembrar que o rock, ritmo pelo qual iniciou a sua carreira quando ainda estudava no tradicional Liceu Pasteur, na Vila Mariana, era considerado um gênero eminentemente masculino, "no qual rapazes com pouca capacidade musical extravasavam a necessidade de sexo e drogas em canções compostas com no

máximo três acordes" (Estevez, 2003, p. 420). Ao atuar nas décadas seguintes enquanto compositora em vários gêneros musicais como modinha, bossa nova etc., ela assume dicção destoante do esperado para uma "letra feminina".

A sua carreira foi desenvolvida durante o sistema de exceção, desde o primeiro compacto lançado (1966), aos vinis com a Tropicália (1968) e depois com Os Mutantes (1968), à experiência solo em disco (1970). A redemocratização do Brasil em 1985 possibilitou que os sombrios arquivos da ditadura pudessem ser abertos, tornando conhecidos os procedimentos censores de apreensão das criações artísticas incluindo os pareceres técnicos que apresentavam justificativas para a liberação ou proibição de obras, impondo modificações que, invariavelmente, tornavam-nas distanciadas das ideias iniciais. Mais do que revelar uma política cultural, tais processos são testemunhos de uma política de segurança pública extremamente violenta que, ao identificar o potencial transgressor das produções artísticas, intervinha com cortes e inúmeras supressões que obrigava o/as compositore/as a reescreverem os conteúdos, apostando em campo semântico que não alterasse tanto a proposta. Não foram pouco/as o/as que simplesmente desistiram daquela criação ou sequer se dirigiam a Brasília a fim de tentar salvar a ideia original, pois o ritual de humilhação era grande, muitas vezes tinham que ir pessoalmente justificar as escolhas para as argumentações ralas ou mesmo inexistentes do/as censore/as.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) esteve vinculada à Polícia Federal que integrou o Ministério da Justiça e contou com diferentes equipes de técnico/as nomeado/as a partir de indicação política ou concurso público. Constituída como um órgão burocrático e impessoal, nem sempre atuou a partir de uma regulamentação conhecida, pois "o Estado se arvorava o direito de julgar [...] a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional pronto a proteger o público 'frágil' e 'vulnerável' aos efeitos deletérios" (Reis Junior, 2017, p. 42). Até 1988 qualquer

produção cultural a ser exibida no Brasil precisava passar pelo crivo da Polícia Federal que manteve a DCDP, originária em um órgão similar ao criado por Getúlio Vargas em 1934: "Houve duas censuras durante a ditadura: uma buscava os subversivos e a outra mirava os imorais, em sua maioria artistas já familiarizados ao controle" (Fico, 2013, p. 5).

2. Por isso, não provoque

Como observou Barros (2008) investigar as interdições nas canções da música popular brasileira implica saber como e por que os sistemas político e ideológico contextuais as impuseram e, igualmente, de que modo a sociedade, através de seus criadores musicais, pôde ser bem-sucedida ao encontrar brechas que lhes permitissem transitar em meio às interdições impostas. Nas apreciações das composições da artista Rita a censura se incomodava, sobretudo, por identificar ausência de "bons costumes" em suas criações, mas também havia a punição por sua verve crítica quanto à política. Vale frisar que ela igualmente foi perseguida pela crítica desde o grupo Os Mutantes (1966-1972), com maior ênfase para a "caçada" em sua carreira solo, na parceria com Roberto de Carvalho, em razão da repressão sexual, pois a partir de canções como "Mania de você" os apelos sexual e de liberdade de suas canções pareciam indomáveis.

A postura da artista reivindicava o Estado liberto na construção de objetos fluidos diretamente do princípio do prazer (Marcuse, 1969) o que contrariava a orientação que, desde o século XIX, pretendia controlar a prática sexual não apenas em suas formas consideradas "desviantes" como o homossexual e/ou o masturbador e outras "perversões", mas também a respeito da sexualidade "normal", heterossexual e familiar (Foucault, 1988). Com imagem rebelde, Rita foi presa em 25/08/1976 acusada de portar maconha, o que contestou por estar grávida e ter suspendido todo o tipo de vício. Não há dúvida de que serviu como exemplo para a liderança que já possuía entre crianças,

jovens e adulto/as, a própria cantora me confidenciou que eles não tinham conseguido prendê-la com a barriga falsa (e atentatória) de noiva grávida no Festival da Record e o tinham feito naquela ocasião, também porque, como revelou na sua autobiografia, testemunhara naquele ano contra o assassinato de um fã pela polícia, durante uma apresentação de Os Mutantes (Lee, 2016).

Da experiência traumática nasceu a canção X-21, o número da cela que ocupou: "Dona Solange fez o tipo 'não ouvi, não gostei, censurei' e a letra provavelmente ainda está lá no meio de outras tantas que receberam o carimbo 'desacato aos valores da família'. Orgulho no currículo" (Lee, 2016, p. 155).

X-21

Tudo foi programado
pra ser muito natural
a vítima virou um bandido
e o herói está no comercial
e me levam a conhecer o lado escuro da luz
vi o sol nascer quadrado e lá dentro
cada qual carregava uma cruz
Foi então que me disseram
não ligue não
aqui o melhor é ter calma
e o passarinho não esquece seu canto
mesmo dentro da gaiola
Foi então que me disseram
não ligue não
aqui somos todos iguais
e Deus é apenas um
vamos cantar e ficar livres
dentro do X 21
(Lima, 2019, p. 49-50)

Hippie, feminista, bem-humorada, irônica e antenada provocou a ira do/as misógino/as não somente do/as censore/as da ditadura, mas também de jornalistas que, através da crítica a seu trabalho, algumas vezes não escondiam o machismo. A

criatividade, entretanto, nunca lhe faltou, inclusive em diferentes áreas de atuação: apresentadora de programa de rádio, atriz de televisão e de cinema, desenhista e escritora, entre outras. Apesar dessa variedade talentosa, ao longo de sua carreira foram inúmeras as entrevistas que deu com a declaração de que o que mais apreciava em seu ofício era compor, desse modo, observa-se a fusão da letrista com o da escritora. Desde a década de 1980, essa união derivou a publicação de vários livros infantis, além de ela ter colaborado com inúmeras crônicas para jornais e revistas. Por isso, o lançamento de *Uma autobiografia* (2016), sucesso de vendas e de crítica que lhe possibilitou ganhar o Prêmio de Literatura da Associação Paulista dos Críticos de Arte e obter uma indicação ao Prêmio Jabuti, surpreendeu o/as meno/as avisado/as por conter qualidade literária, a autora não recorreu à ajuda de nenhum jornalista, como é costume entre os artistas que se lançam na empreitada.

No Brasil do século XX, principalmente a partir das pesquisas e experiências realizadas pelos modernistas, as operações interativas entre poesia e música passam a ressignificar antigas proposições. O estudo das letras das canções prevê o reconhecimento das amplas possibilidades de se perceber o literário em suas subversões e ampliações para além do escrito. Vera Lúcia Follain de Figueiredo refletiu sobre outras vias para a arte retirada da polarização alta/baixa literatura, se pensada "como uma micropolítica capaz de conciliar a autonomia do objeto estético e a reapropriação do mundo comum" (Figueiredo, 2020, p. 11). O diálogo entre canção e literatura não precisa ser refletido a partir de campos distintos, quando a canção prevê o ritmo melódico e a letra está alicerçada nos pilares da palavra escrita, a leitura da composição musical envereda por outros modos que incluem o não-verbal presente na capa do vinil, no encarte e na própria configuração dos elementos sonoros de instrumentos, arranjos etc.

Entendo não ser mais pertinente a divisão observada por Jorge Marques entre poesia e letra de música, embora não seja

meu objetivo nesse capítulo tecer esse debate: "O receptor do poema assimila o texto, basicamente, a partir de sua visão, enquanto a canção é assimilada pelo receptor a partir de seu aparelho auditivo" (Marques, 2015, p. 22) por serem complexas as relações que retiram a letra escrita/interpretada da canção dos versos, como percebeu Charles Perrone: "A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura" (Perrone, 1988, p. 14).

A comparação de temas (e de textos) é uma constante nas letras da artista, o que possibilita a verificação de intertextualidades em suas composições que dialogam com outras no exercício da polifonia. Ao analisá-las, enfatizo a conexão entre elementos similares a fim de descobrir onde o novo texto se diferencia e o que ele, com a sua diferença, torna mais evidente nos textos referenciais anteriores, mediante uma série de afastamentos e de aproximações com contradições, variantes, superações e recuos como observa Flávio R Kothe (2002, p. 384) "A identidade existe na diferença, e a diferença, na identidade". Além disso, o procedimento parodístico de atualização de temas é outra constante na obra de Rita Lee, como Linda Hutcheon afirma em *Uma teoria da paródia,* ao entender que o texto que parodia outro ativa o passado dando-lhe contexto novo com exigências à memória de seu receptador, tratando-se de uma forma de imitação "caracterizada por uma inversão irônica nem sempre às custas do texto parodiado" (Hutcheon, 1989, p. 17).

Um exemplo é a canção "José" do álbum *Build Up* (1970) dialogada em "De novo aqui meu bom José" de *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* (1972), o mesmo ocorre com "Arrombou a festa" (1977), paródia de "Festa de arromba" (1965). Rita ainda faz paródia da sua paródia, lançando o "Arrombou a festa 2" (1979) e "Arrombou o cofre" (1983), além de "Arrombou a mídia" (2004), nunca gravada. "Arrombou o cofre" foi censurada e teve proibida a sua radiodifusão, o álbum que o veiculava, *Bombom* (1983), vinha lacrado e até mesmo arranhado com gilete (!), entretanto

não consegui o parecer censor dessa letra. O mais interessante é que "Arrombou o cofre" destoa das paródias anteriores por deslocar a questão central da música, com suas personagens, para o/as da política dos anos 1980, só sendo reconhecida como diálogo com "Festa de arromba" pelo arranjo.

Arrombou o Cofre

Oh! Oh! Brasil
Quem te vê e quem te viu
Pra frente, pra frente que até caiu
Chega desse Nhém, Nhém, Nhém
Bye Bye Brazil's vintém
Moratória é a moral da história

Maluf se cala mas a Luftfalla
Ivete dá bandeira que seu sonho é ser vedete
Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo grilo
Galã da várzea vai pro trono Andreazza

Governadores, Deputados, Vereadores
Saqueando bancos e bancando defensores
Ninguém se ilude mais que a comida está no fim
Olhem só a pança do sinistro Delfim
Tá cheia de cupim

Oh! Oh! Brasil
Quem te vê e quem te viu
Pra frente, pra frente que até caiu
Chega dêsse Nhém, Nhém, Nhém
Bye Bye Brazil's vintém
Moratória é a moral da história

Beltrão é o mandão da nossa burrocracia
Na moita Golbery fazendo muita bruxaria
No breque de improviso Aureliano se embanana
Nas eleições diretas o uniforme é à paisana

Que ótimo Juruna e o escandaloso Timóteo
Na linha dura basta a Solange da censura
Cabeças vão rolar que tal a gente apostar?

> Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o berço esplêndido
> (Lee, 1983)

Interessante observar que há, além da paródia da composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a de um dos versos do Hino da Copa de 1970 "Pra frente, Brasil", da autoria de Miguel Gustavo: "Pra frente, pra frente que até caiu", além de outras polifonias, no rastro de Mikhail Bakhtin em "Os gêneros do discurso" (2003) quando o enunciado é habitado não só pelas vozes apresentadas, mas também por aquelas que escapam à representação, na linguagem literária povoada por outras que a antecederam, manifestada no presente e antecipadora de possível resposta futura.

Durante quase toda a metade do século passado a figura feminina, na condição de musa, se inscrevia como maldita até à fase bossa novista que as transformou em "namoradas". Se já causavam espécie como motivo de inspiração – enquanto seres cantados – na condição de seres cantantes (e que também escrevem) configuram-se como a própria rebeldia na medida em que não se satisfazem em serem apenas "passageiras da voz alheia", ainda mais quando ousadamente abordam temas tabus da feminilidade, como a menstruação. Originalmente intitulada "As duas faces de Eva", gravada depois com o título "Cor de rosa choque" no álbum *Rita Lee e Roberto de Carvalho* (1982), a canção teve o parecer no 4282/81 assinado por Janete de Oliveira Farias, em 17/03/1981, para proibir a sua liberação:

> Com título idêntico, a composição musical em epígrafe foi liberada por este DCDP. Apresentada para novo exame, acrescentou-se-lhe mais uma estrofe que lhe agrava o conteúdo. Essa inserção, embora colocada de maneira dúbia, poderá também referir-se ao ciclo menstrual da mulher, o que suscitará indagações precoces em torno do assunto.
> Considerando a abrangência das execuções fonográficas, a audiência da obra torna-se inadequada para um público irrestrito. Assim sendo, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO (Farias, 1981, p.2).

A transcrição evidencia a preocupação com a abrangência do público que a mensagem da artista alcançava, além de evocar a

percepção machista para com o ciclo menstrual, sintonizado com concepções antigas que consideravam a mulher nessa fase como "impura", pois a menstruação evidenciava que ela não estava cumprindo com o seu papel de procriar, evidenciando a solidão (ou rejeição) masculina. Não foi percebida pela censora a citação implícita a Lilith – a outra face de Eva –, a primeira esposa de Adão de acordo com a edição hebraica do Talmud, criada do barro ao mesmo tempo em que ele, versão inexistente na bíblica do Gênesis. O amor dos dois teria sido perturbado quando Lilith pediu que invertessem as posições sexuais naturais (a mulher por baixo e o homem por cima) a fim de estabelecerem uma paridade, mas Adão não aceitou e ela o abandonou, sendo transformada, a partir daí no demônio representado como serpente, veículo do pecado. Para compensar a tristeza de Adão, Deus criou Eva, ele a aceitou embora continuasse a sentir falta da outra, principalmente à noite, por isso não conseguiu ser feliz, mesmo com a que fora moldada de acordo com as exigências da sociedade patriarcal (Sicuteri, 1990).

Cor de rosa choque (As duas faces de Eva)

Nas duas faces de Eva
A bela e a fera
Um certo sorriso
De quem nada quer...

Sexo frágil
Não foge à luta
E nem só de cama
Vive a mulher
Por isso não provoque

É Cor de Rosa Choque

Mulher é bicho esquisito
Todo o mês sangra
Um sexto sentido
Maior que a razão

Gata borralheira
Você é princesa
Dondoca é uma espécie
Em extinção...
Por isso não provoque
É Cor de Rosa Choque
(Lee, 1980)

Em 1987 Rita teve o seu nome veiculado como uma das artistas que estaria presente em manifestação na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, quando compositores e escritores leriam trechos de suas obras interditadas. Tendo sido o último ano em que uma composição sua foi censurada (Ramos, 1987) ela não escapou da reprimenda para o novo trabalho intitulado *Flerte Fatal*. A crítica, publicada no *Estado de São Paulo*, evidenciava o machismo que a cantora sempre citara como uma das barreiras que precisou superar no Brasil, além de o jornalista repetir a velha fórmula de associar o rock à juventude com o agravante de desrespeitá-la, também, como mulher:

> A intenção da dupla [Rita e Roberto] é voltar com a alegria num momento em que a juventude adora o pessimismo e desmonta ídolos velhos. Rita Lee, porém, não tem a força de antes. Se, há dez anos, conseguia excitar o público com suas baladas safadinhas, hoje exibe total menopausa criativa (Giron, 1987, p. 3).

Quando começou a dar as primeiras entrevistas sobre o álbum que lançaria em 1985, afirmou: "Estou esperando que não tenha censura" (Lopes, 1985, p. 23), entretanto, dois anos depois ela veria outros fantasmas retornarem quando a música "Pega rapaz" foi proibida, mas em desobediência civil continuou sendo uma das mais executadas pelas rádios de todo o país até a canção ser liberada, com aclamação unânime e sem votação pelo Conselho Nacional de Cultura, como propôs o Presidente do Órgão, Galba Veloso. O fato de ter sido vetada continuava a evidenciar o incômodo com a liberdade sexual que a letra, com duplo sentido, trazia: "De frente/De trás/Eu te amo cada vez mais" (1987).

Considerações finais

O nome de Rita Lee e suas composições não costumavam ser associados à censura, durante muito tempo ela foi anexada ao rock como se aquele movimento musical e ela fossem alienados. A pesquisa que desenvolvi e que apresentei aqui em recorte demonstra o contrário, pois as suas letras vetadas voltavam-se para questões comportamentais e para a crítica política. A artista foi uma das que mais se colocou nos shows nacionais e internacionais que realizou, denunciando a falta de liberdade de expressão e os descaminhos da política durante a ditadura, além de se expressar, inclusive pela Literatura, denunciando desde os anos 1980 os problemas ambientais como o desmatamento da Amazônia, a garimpagem e outros ainda atuais.

Mesmo depois de promulgada a *Constituição Federal* em 1988, do retorno da eleição para presidente e de outras reivindicações serem atendidas, Rita Lee continuava a despertar a ira de muitos conservadores em suas letras, clipes e em entrevistas – como, por exemplo, por ter homenageado os gays através de uma personagem drag no disco *Rita Lee* (1993) com "Drag Queen", embora em 1974 já tivesse escrito e gravado uma divertida paródia de "Lacinhos cor de rosa", gravada por Celly Campelo em 1959, quando afirmou na composição "De pés no chão": "Sim, eu sou um deles / E gosto muito muito de sê-lo / Porque faço coleção / De lacinhos cor-de-rosa / E também de sapatão", em *Atrás do porto tem uma cidade* (1974). Ela também foi a pioneira em apresentar o primeiro beijo gay em rede nacional e no horário nobre no clipe veiculado no *Fantástico*, da Rede Globo, para a canção "Obrigado, não", de *Santa Rita de Sampa* (1997). Como esquecer do absurdo fato de ela, em uma de suas últimas apresentações no palco, em 2012, ter sido detida após o show e levada para a delegacia de Aracaju, por "desacato à autoridade", apenas por ter defendido os que a assistiam de serem retirados da plateia por, supostamente, estarem utilizando drogas?

Referências

BAHIANA, Ana Maria. A 'linha evolutiva' prossegue: a música dos universitários. In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel. **Anos 70**: música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 25-38.

BARROS, José D'Assunção. Sinal aberto para sinal fechado. In: SILVA, Alberto Moby Ribeiro. **Sinal fechado**: música popular brasileira sob censura (1937/45-1964/78). 2ª ed., Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. 7ª ed., Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

CAMPELO, Celly. **Lacinhos cor-de-rosa**. P. 1959. 1 compacto sonoro.

CARLOS, Erasmo. **Festa de Arromba**. P. 1965. 1 compacto sonoro.

ESTEVEZ, Carlos. Mutante cor-de-rosa choque. In: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia; SUSSEKIND, Flora (Org.). **Vozes femininas**: gêneros, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p. 419-423.

FARIAS, Janete de Oliveira. Parecer no 4282/81 In: Arquivo Nacional/Acervos sobre a Ditadura Militar (1964-1985). Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/servicos/acervos/copy_of_acervos-mais-consultados/acervos-sobre-o-regime-militar-1964-1985

FICO, Carlos. **Prezada censura**: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, p. 251-286, dez. 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FILGUEIRAS, Mariana. MPB sem censura. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 1-4, 11 out. 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIRON, Luís Antônio. A estrela vai descendo, descendo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. 3, 12 mai 1987.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte no século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KOTHE, Flávio R. Lógica da comparação intertextual. In: **Fundamentos da teoria literária**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 383-412.

LEE, Rita. José. **Build Up**. p. 1970. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. De novo aqui, meu bom José. **Este é o primeiro dia do resto da sua vida**. p. 1972. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. De pés no chão. **Atrás do porto tem uma cidade**. p. 1974. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Arrombou a festa 2. **Rita Lee**. p. 1979. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Mania de você. **Rita Lee**. p. 1979. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Arrombou o cofre. **Bombom**. p. 1983. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Cor de rosa choque. **Rita Lee e Roberto de Carvalho**. p. 1982. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Drag Queen. **Rita Lee**. p. 1993. 1 disco sonoro.

LEE, Rita. Obrigado, não. **Santa Rita de Sampa**. P. 1997. 1 disco sonoro.

LIMA, Norma. **Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee**. Curitiba: Appris, 2019.

LOPES, Maria Amélia Rocha. A dupla rock'n'roll. **Afinal**. 1985. Set nr 42, p. 20-23.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MARQUES, Jorge**. Finas flores**: mulheres letristas na canção brasileira. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

PRA frente Brasil. P. 1970. 1 compacto sonoro.

RAMOS, Carlos. A festa dos censurados. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 2, 31 mar. 1987. Segundo Caderno

REIS JUNIOR, Antônio. Três décadas de redemocratização no Brasil: comunicação, interdição e liberdade de expressão. In: **IX Congresso Latino Americano de Ciência Política (ALACIP).** Montevideo, p. 39-52, 26 a 28 jul. 2017.

RITA Lee é a recordista em músicas esquecidas nos arquivos de Brasília. **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 jul. 1985. O País, p. 12.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VASCONCELOS, Paulo. Músicas inéditas de Rita Lee são descobertas em arquivos. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 01 jun 2023. Cultura. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/06/01/interna_cultura,1501823/musicas-ineditas-de-rita-lee-sao-descobertas-em-arquivos.shtml Acesso em: 25 mai 2024.

ADRIANA CALCANHOTTO - INTERPRETAÇÕES DE UMA GESTUALIDADE VOCAL PECULIAR

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos
Músico/docente - UFRB - jorgelampa@ufrb.edu.br

1. Introdução

Tendo me dedicado já há um bom tempo ao estudo e à prática da interpretação de canções, uma das situações que me intrigava ao realizar essas atividades era uma certa dificuldade em "tirar"[1] as canções de algumas fontes específicas. Tratava-se de intérpretes que, devido a estilos vocais muito singulares, tornavam difícil a tarefa de apreender os elementos musicais para reproduções e reinterpretações, tendo como fonte os fonogramas tomados como referência.

Dificuldades de aspectos variáveis, que passam pelas muitas formas de criação e virtuosismo, mas uma delas em especial me instou a buscar maiores entendimentos e, consequentemente, a escrever este texto. Além dos malabarismos rítmicos de Jackson do Pandeiro, dos trechos de canto falado de Jorge Benjor, de gestos vocais de afinação e emissão perfeitas, outros próximos ao gutural; uma gama de gestualidades vocais que chama a atenção no cancioneiro do mundo, como um todo. Mas, especificamente, a obra de Adriana Calcanhotto, em algum momento, tocou especialmente a minha atenção. Mais precisamente, uma

[1] No meio musical, principalmente das músicas populares, chamamos de "tirar uma música" os processos envolvidos em incorporar seus elementos vários através da escuta e sua reprodução posterior, em instrumentos ou cantando. A autora Simone Velho pondera que "[...] a atividade tocar de ouvido pode ter vários significados: tocar a linha melódica, com ou sem acompanhamento; tocar apenas os acordes básicos ou toda a harmonia, ou ainda reproduzir o ritmo. Em alguns casos, tirar música de ouvido pode se referir à reprodução da melodia acrescida de um arranjo musical" (Velho, 2011, p. 29).

interpretação de uma canção, igualmente de sua autoria: Justo Agora[2], do disco Cantada, de 2002.

A partir dessa percepção, desenvolvi algumas propostas, que discuto neste texto e que desenvolvo com maior detalhamento nos parágrafos que seguem. São elas:

● o estudo mais acurado (a partir do exemplo estudado) de relações entre aspectos da fala coloquial e seus desdobramentos na composição e interpretação de canções;

● a utilização das ideias de interpretação, tanto no plano da performance artística quanto no âmbito dos estudos da canção;

● possibilidades da aplicação, nos campos variados da educação, de desdobramentos dessas percepções e apreciações.

● Isto posto, vamos aos termos específicos das interpretações em questão.

2. Voz, canto e fala

Os Estudos da Canção têm se debruçado com grande ênfase sobre as relações entre aspectos da fala e do canto, gerando a diversidade de efeitos de sentido que ocorrem e concorrem para a expressividade das canções.

Luiz Tatit aponta para as maneiras de integração entre letra e melodia destacando que:

> Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial [...] e na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto (Tatit, 1996, p. 9).

[2] Calcanhotto, Adriana da Cunha. Justo Agora (canção). Disco Cantada, faixa 02. São Paulo: BMG (gravadora), 2002.

Sublinhemos aqui, para retomarmos posteriormente, o termo "entoação coloquial", que nos coloca em questão uma série de elementos que compõem a fala cotidiana em seus diversos modelos de emissão e entonação, associados a uma igualmente vasta diversidade de utilizações e funções comunicativas. Foquemos também no aspecto ressaltado pelo autor de uma produção da "fala no canto", por ele detalhadamente analisada do ponto de vista das formas de integração entre letra e melodia mais evidenciadas em seu trabalho: a figurativização, a passionalização e a tematização (Tatit, 1996).

Ampliando o escopo dessas análises, Regina Machado nos situa nos aspectos das performances vocais que atualizam e presentificam reiteradamente as canções, chamando a atenção, em suas pesquisas e publicações, em especial sua tese de doutorado (Machado, 2012) em que ela nos apresenta, conforme denominação da autora, os níveis da voz "a fim de possibilitar uma compreensão do gesto vocal, relacionando-o a uma existência semiótica da interpretação" (idem, p. 49). São eles os níveis: físico (extensão e tessitura, registros vocais, timbre e significação); técnico (emissão) e interpretativo (articulação rítmica, timbre manipulado, gesto interpretativo) (idem).

Dessa forma, a autora nos fornece mais elementos para compormos análises não apenas daquilo que envolve a concepção inicial, das ideias autorais da criação cancional, mas também das ações que possibilitam que essa criação se constitua em performances vocais.

A partir de discussões como essa e das escutas, práticas e análises realizadas tendo a Canção como referência básica é que situo minhas interpretações sobre o cancioneiro em geral (principalmente da chamada Música Popular) e sobre alguns casos específicos, como o que tratamos neste texto.

Mas, para prosseguirmos, é importante que seja delimitado o conceito do que entendo por interpretações.

3. Interpretando as canções, alinhando conceitos

No linguajar comum, quando nos referimos à interpretação de canções, nos advém, primeiramente, os significados ligados à prática e à performance musical, principalmente vocal. Obviamente que essa é uma de suas acepções, explicitada em verbete de dicionário, não apenas em suas aplicações musicais como artísticas em geral: "3. Representar como ator (papel, personagem etc.) / 4. Tocar ou cantar (peça musical)" (Aulete, 2024).[3]

Embora ainda tenhamos também a definição "1. Dar sentido a; explicar (palavra, texto, lei etc.)" (idem), nossa proposta, a partir dessas utilizações mais prosaicas da palavra é explorar possibilidades conceituais propícias à sua utilização em nossos trabalhos de estudos da canção.

Uma delas é a de problematizar a noção e utilização da ideia de análise. Nada contra a perspectiva de um estudo que se proponha a decompor o todo nas partes que o constitui. No entanto, ao estudarmos a canção, percebemos que é na interação entre essas partes que se constituem os aspectos que nos inspiram e intrigam e que nos propomos investigar.

Para compormos melhor esse trajeto em direção a uma abordagem específica – que poderíamos nomear de um duplo enfoque interpretativo da canção – é necessário que eu me reporte a etapas que foram encetadas para a construção dessa ideia. Um dos primeiros insights e/ou inspirações foi o contato com a perspectiva interpretativa de Clifford Geertz.

Sobre isso, é preciso salientar antes que uma outra frente de trabalho investigativo que tenho desenvolvido é a dos estudos etnomusicológicos. Podemos dizer que este campo de estudos, de maneira resumida, integra abordagens etnográficas e

[3] Dicionário online Caldas Aulete, verbete *interpretar*. https://aulete.com.br/interpretar; acesso em 31/10/2024.

antropológicas a estudos musicais[4]. A partir de uma empreitada de pesquisa sobre temas de nossas culturas musicais tradicionais, tais como a congada mineira e o candomblé queto no litoral de São Paulo e, atualmente, o samba de roda e a capoeira no Recôncavo da Bahia, a busca por ferramentas teóricas e metodológicas me levou ao contato com as ideias do antropólogo estadunidense Clifford Geertz, com suas instigantes reflexões através de suas proposições de uma antropologia interpretativa ou hermenêutica.

Talvez possa parecer a algumas pessoas que leem este texto que a linha que leva dessa antropologia interpretativa ao estudo da canção se apresenta como um arco flexível ou curvo demais. Então, inicio minha argumentação lembrando que, se o que a antropologia estuda, em última análise, é a Cultura, através de elementos específicos que a constituem, a canção é um desses elementos e, assim sendo, a frase popularmente propalada de que "música é cultura", aqui se aplica de maneira exemplar. Então, assim sendo, o que Clifford Geertz propõe é:

> O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (Geertz, 2008, p.15).

Portanto, coloquemos nossos esforços na trilha do entendimento interpretativo dessas teias de significado tecidas no ramo artístico da cultura (em seu sentido amplo, antropológico), tendo como referência teórica e metodológica essa "ciência

[4] Essa maneira é, realmente, muito resumida, já que o tema não é o foco deste capítulo. Discussões e informações mais detalhadas podem ser encontradas em Seeger, 2004; Merriam, 1964; Pinto, 2001; Nattiez, Coelho e Lacerda, 2020 e outros autores fundacionais do campo. Para minhas próprias perspectivas sobre o tema: Vasconcelos, 2010, p. 100- 124 e para uma abordagem implicada nos desenvolvimentos da disciplina no Brasil, em Lühning e Tugny, 2016.

interpretativa". Ela torna-se ainda mais criativa e frutífera quando colocada em ciclo com a outra acepção de interpretação. Explicando melhor: quando interpretação artística e interpretação teórica se realimentam continuamente, surgem faíscas e fricções criativas muito propícias. É quando levamos as ideias "do gabinete para o palco", instigando e inspirando nossas performances; quando essas e as performances de outras pessoas nos geram insights que produzem reflexões e debates e o palco ou o banquinho e violão que adentram a cátedra. Esse circuito, então, se apresenta em nosso campo como uma possibilidade de grande potencial de trabalho.

Finalizando nossa consulta à fonte geertziana, uma última e nada prosaica citação do autor se faz útil, desde que tenhamos em mente que o que ele chama de "descrição etnográfica" aqui se aplica aos processos de partilha de entendimentos do objeto canção em sua multiplicidade de elementos.

> Assim, há três características da descrição etnográfica: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o dito num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis. [...]. Há ainda, em aditamento, uma quarta característica de tal descrição, pelo menos como eu a pratico: ela é microscópica (Geertz, 2008, p.31).

Munidos desses instrumentos e ferramentas, passemos à sua utilização em nossa proposta de interpretação.

4. Interpretando a canção: *Justo Agora*

Colocadas todas essas premissas, é fundamental que seja aplicado o que vimos discutindo sobre interpretação, considerando seu sentido de apreciação e ampliação do compartilhamento da percepção de efeitos de sentido. Como já coloquei anteriormente, a canção a ser trabalhada como exemplo é *Justo Agora*, de autoria de Adriana Calcanhotto (Calcanhotto, 2002). Essa canção (que pode ser ouvida no Youtube através do

link https://www.youtube.com/watch?v=PXX _G-DCR7A), possui uma estrutura que, do ponto de vista textual, apresenta-se em duas estrofes, como podemos ver na letra a seguir.

Eu ouvi dizer
Que você, assim
Como quem não quer nada
Perguntou por mim.
Agora, ah...
Logo agora
Justo agora

Eu ouvi você
Me dizer que sim
Mas, era silêncio que se ouvia
Quando dei por mim
Agora, ah...
Logo agora
Justo agora

(transcrição do autor)

A forma da canção, de maneira geral é a seguinte:

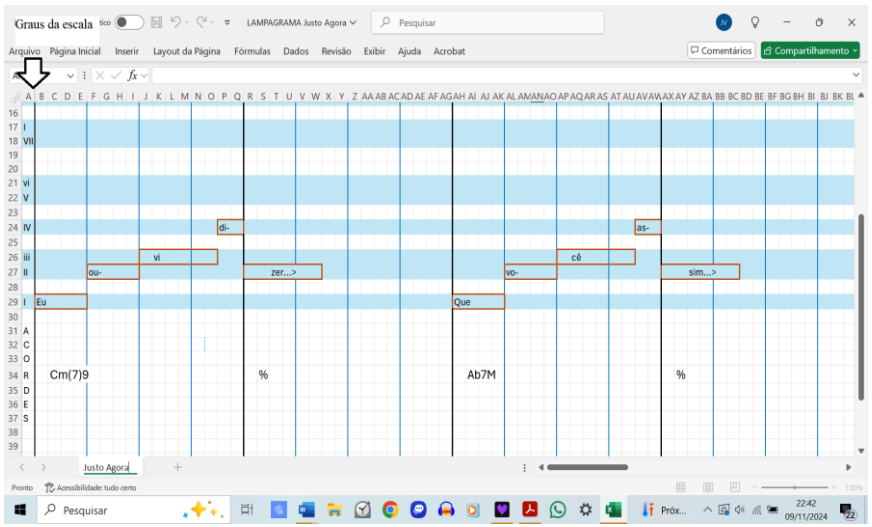
- Introdução breve com destaque para frase do baixo, de 4 compassos
- Estrofe 1, incluindo "refrão" ("agora, ah...")
- Estrofe 2, refrão
- Repetição da estrofe 01 com refrão
- Repetição estrofe 02 com refrão
- Repetição da estrofe 01 – sem refrão
- Solo instrumental (violoncelo) de aproximadamente 2:50 até o final da faixa

Detalhes do arranjo desse fonograma original da autora seriam muito interessantes, no entanto excederiam o foco principal deste artigo. Nosso foco é nos aspectos "microscópicos", parafraseando Clifford Geertz citado acima. Aspectos microscópicos que se engatam expressivamente num plano geral de uma canção pautada na disjunção amorosa. Sobre isso, digamos que há alguém de quem o eu lírico "ouve dizer" que tenha perguntado a seu respeito e, essa pessoa, objeto de um suposto envolvimento anterior vai fazer a tal pergunta "logo agora" (ressalte-se que há uma repetição enfática no *agora*, três vezes mencionado no refrão). No entanto, ficamos sem saber o

que aconteceu antes e mesmo o que está acontecendo agora e essa obra de literatura cantada se nos apresenta como um exemplo modelar de persuasão e sugestão tal como proposto por Milton Hatoum do que deva ser adequado à literatura, quando ele escreve: "a utilidade e o afã missionário fazem mal à literatura, que não deve explicar nem convencer, apenas insinuar e interrogar" (Hatoum, 2013, p. 30). E, entremeados a esse novelo de insinuações literárias, estão os elementos da gestualidade vocal da autora e intérprete da canção.

Para uma ilustração e exposição mais detalhada de alguns de seus elementos, proponho a utilização desse tipo de diagrama, conforme a imagem a seguir.

Figura 1 – Diagrama: modelo de diagrama para análise de elementos cancionais

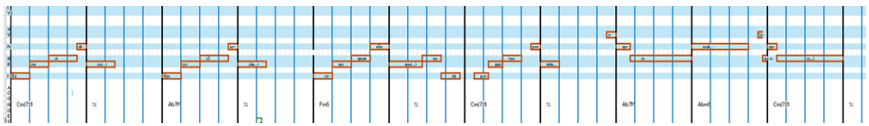


Produção do autor, com utilização do programa Microsoft Office Excel

A ideia de utilização desse diagrama é poder informar visualmente, como naqueles propostos por Luiz Tatit, características do desenho melódico, mas que também incluam dados sobre as relações tonais e sobre as durações mais precisas dos tonemas. A canção Justo Agora, visualizada

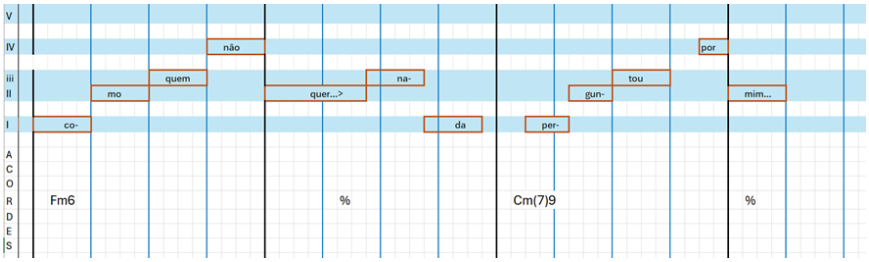
panoramicamente em sua primeira estrofe (cujo desenho melódico praticamente se repete na estrofe seguinte, apresenta o seguinte aspecto:

Figura 2 – Diagrama: aspecto panorâmico da 1ª estrofe da canção



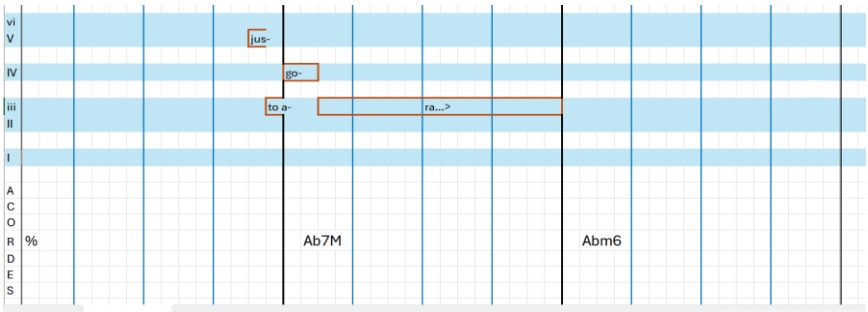
Produção do autor, com utilização do programa Microsoft Office Excel

Essa canção, que na gravação consultada está na tonalidade de dó menor, tem uma tessitura bastante compacta, utilizando, em sua totalidade, as notas que vão de dó (1º grau) a sol (um intervalo de quinta justa). Em seguida aos versos apresentados no primeiro diagrama, vêm as frases, numa utilização bastante reiterada do desenho melódico inicial:



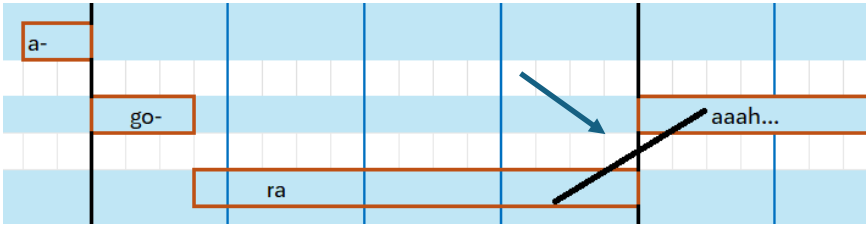
Produção do autor, com utilização do programa Microsoft Office Excel

É quando entra o trecho que denominamos "refrão", com sua insistência na palavra agora:



Produção do autor, com utilização do programa Microsoft Office Excel

Aqui, inspirado pela "microscopia" de Geertz, cabe um pequeno comentário sobre um recurso muito significativo utilizado pela autora quando, dentre um ciclo de repetição de frases descendentes (agora; logo agora e justo agora) apõe o seguinte detalhe:



Produção do autor, com utilização do programa Microsoft Office Excel

Essa pequena subida de um grau, que contrasta com o movimento descendente que surge pela primeira vez na canção (após o já mencionado ciclo reiterativo em curva dó/ré/mi bemol/fá/ré) e se conjuga com a interjeição "aaah..."; grafada intencionalmente dessa maneira para denotar os seguintes aspectos: a forma como é entoada, com um certo prolongamento da emissão da nota e do fonema e também apontar para a multiplicidade de "subtextos" possíveis que esse "ah" sugere e insinua e que a interpretação vocal corrobora. Efeitos de sentido de tristeza, conformismo, mesmo ironia etc. cabem nesse microscópico "ah".

Permitam-me colocar alguns complementos, para tentar explicitar essa multiplicidade de significados que essa simples

interjeição pode acolher. Vejamos como soa e significa nos seguintes contextos possíveis:

-Agora, que eu finalmente superei tudo, ah...

-Agora, que não dá mais tempo de recuperar o que a gente tinha... ah.

-Agora, que é você quem precisa de mim, ah!

São algumas, entre outras possibilidades, que podemos, inclusive, praticar em voz alta para vivificar nossa percepção desses sentidos e atestarmos como a artista multiplica as potencialidades, tanto com sua proposta composicional quanto com sua interpretação vocal dessa composição. A emissão que a intérprete utiliza – ambígua entre a precisão da afinação da nota e uma certa "perda da sustentação e do ar" nas vogais "A" e a utilização de portamentos muito sutis, principalmente na palavra agora, mais próximos da inflexão da fala que do canto, sugerem um efeito de sentido que remete, de certa forma, ao que se convenciona chamar de muxoxo, sem o pequeno estalo percussivo, mas induzindo o "ah" ao sentido do lamento. Esse gesto se repete bastante na obra de Calcanhoto e quando estendemos nossa escuta a elementos da fala coloquial na interpretação de outras e outros artistas, podemos perceber a potencialidade desse recurso.

Dessa forma, podemos pensar também em expandir nossas percepções sobre as maneiras que cancionistas projetam a fala no canto, não apenas por geniais soluções encontradas para praticamente recriar os contornos da entoação da fala em frases melódicas (no que Caymmi e Noel Rosa se destacam) mas também por utilizações desses recursos em suas interpretações vocais.

Um próximo passo, depois de nos deliciarmos com a diversidade de exemplos que nosso cancioneiro popular pode nos propiciar, seria pensar como podemos transformar essas percepções em (permitam-me agora uma licença poética) gestos educacionais.

5. Desdobramentos pedagógicos: letramento cancional e transposição didática

Em nosso artigo *Melos e letramento cancional –análise discursiva de canções e uma proposta de transposição didática* (Oliveira e Vasconcelos, 2021), eu e Adriano Dantas de Oliveira nos perguntamos se:

> [...] é possível participar de forma competente das esferas de atividade humana permeadas pelo texto cancional sem ser músico ou cancionista? Quais conhecimentos e habilidades são necessários para "ler o texto cancional de forma competente? Para apontar abordagens que possam impactar essas e outras questões propomos a noção de letramento cancional e modelos teórico-metodológicos de abordagem à canção.

Para continuar tentando responder essa pergunta e incorporarmos cada um dos avanços que se fazem nos campos acadêmicos – aqui considerando o dos estudos da canção - é necessário aprimorarmos cada vez mais o entendimento e as formas de aplicação desses dois conceitos importantes para nossas atividades educacionais: o letramento cancional e a transposição didática. Profundamente integrados, poderíamos afirmar que, para atingirmos o primeiro é preciso ter o segundo como um meio fundamental e singular.

Se, em termos gerais, letramento pode ser compreendido como a possibilidade de usos sociais da leitura e da escrita, uma discussão sobre letramento cancional se insere justamente na indagação em como essas leituras/escutas, num primeiro momento, interagem e dialogam com o conhecimento produzido academicamente. Em seguida, como esse conhecimento pode se integrar a saberes já existentes na sociedade, uma vez que música e canção são parte integrante do conjunto geral das culturas dessa sociedade. Sua presença, em vários níveis – do midiático ao afetivo/familiar, passando pelo comunitário, etário etc. – é tacitamente perceptível em nossas vivências cotidianas. Daí, como

criar o efeito de "vasos comunicantes" entre os campos múltiplos envolvidos com a produção, circulação e recepção da canção?

Pois, se como afirma Chevallard (2013, p.9):

> A transição do conhecimento considerado como uma ferramenta a ser posto em prática, para o conhecimento como algo a ser ensinado e aprendido, é precisamente o que eu tenho chamado de *transposição didática* do conhecimento.

Como podemos oferecer nossas ferramentas de leitura e apreciação da Canção (estou deixando por ora de lado as menções ao que, nesse âmbito, seria equivalente a uma escrita cancional por entender que, neste caso, é um passo posterior) para que se transicionem em conhecimento a ser ensinado e aprendido?

Embora seja uma pergunta muito complexa e que demanda respostas integradas, entendo que é preciso, primeiramente, avançar cada vez mais na discussão sobre nossos conhecimentos/ferramentas e as estratégias para transpor nossos avanços em formas ensináveis.

Considerações Finais

Neste trabalho, apontei para detalhes da entoação coloquial na construção de efeitos de sentido, focando em uma canção específica, mas mirando estender essa escuta/interpretação a cancioneiros diversos. Também enfatizei a importância de um duplo enfoque interpretativo, imbricando a ideia da interpretação/apreciação com a ideia de interpretação/performance e vislumbrando as potencialidades criativas dessa integração. No que tange aos desdobramentos nos campos diversos da educação, imagino ser plenamente possível planejar diversificadas e divertidas sequências de ação pedagógica que permitam transpor didaticamente esses conhecimentos/ferramenta para desenvolvimento de uma escuta e percepção mais apurada das formas da fala coloquial e de como ela se estende no canto e na canção, pensando também numa

educação sonora e educação para a apreciação das formas expressivas cancionais. Se aqui não é o espaço para o desenvolvimento detalhado dessas propostas, certamente nosso diálogo com outros enfoques neste livro nos permitirá, posteriormente, dinamizá-las e futuramente, quem sabe, nos reunirmos para uma partilha de nossas iniciativas e resultados.

Referências

CALCANHOTTO, Adriana. **Justo Agora**. *In*: Cantada [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2002. Faixa 2.

CHEVALLARD, Yves. Sobre A teoria da transposição didática: algumas considerações introdutórias. **Revista de Educação, Ciências e Matemática**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: https://publicacoes.unigranrio.edu.br/recm/article/view/2338. Acesso em: 10 nov. 2024.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. l. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HATOUM, Milton. **Um solitário à espreita: crônicas**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Crônica "Tantos anos depois, Paris parece tão distante…".

LÜHNING, Angela; DE TUGNY, Rosângela Pereira (Ed.). **Etnomusicologia no Brasil**. SciELO-EDUFBA, 2016.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music.** Washington: Northwestern University Press, 1964

NATTIEZ, Jean Jacques; Coelho, Lucas de Lima; Lacerda, Marcos Branda. Etnomusicologia. **Revista Música**, v. 20, n. 2, 2020.

OLIVEIRA, Adriano Dantas de; Vasconcelos, Jorge Luiz Ribeiro de. Melos e letramento cancional–análise discursiva de canções e uma proposta de transposição didática. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 10, p. 1-20, e02118, 2021. Disponível em: https://periodicos.apps.uern.br/index.php/DDL/article/view/3068. Acesso em: 10 nov. 2024.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de antropologia**, v. 44, p. 222-286, 2001.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. **Anais do IX Encontro Anual da ABEM**, p. 19-26, 2000.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. In Sinais diacríticos: música, sons e significados. São Paulo: USP, 2004.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, orixá, xirê e música: estudo da música e performance no candomblé queto na Baixada Santista**. 2010. 251 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612423. Acesso em: 7 nov. 2024.

VELHO, Simone. **Compreendendo os Procedimentos da Atividade "Tocar de Ouvido"**. Porto Alegre: UFRGS, 2011, 141 f. Tese (Mestrado em Educação) — Programa de Pós- Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VOZ QUE RESSOA EM NÉVOA ESPESSA: PARTINDO DA ESCUTA COMO ABERTURA, A RESSONÂNCIA É A BÚSSOLA

Patricia Soares Paterson
Psicanalista
Doutoranda em Ciência da Literatura - UFRJ -
paterson.patricia@gmail.com

1. Introdução

Antes de mais nada, gostaria de agradecer a organização da II Jornada brasileira da canção, pela oportunidade de compartilhar aqui algumas de minhas inquietações. Esse trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado em andamento[1] sobre o tema da voz, entre os campos da psicanálise, da literatura e da música, mais especialmente, do canto popular.

Para introduzir, retomo aqui os versos da canção "Minha festa", de Nelson Cavaquinho:

> graças a deus, minha vida mudou
> quem me viu, quem me vê, a tristeza acabou
> contigo aprendi a sorrir
> escondeste o pranto de quem sofreu tanto
> organizaste uma festa em mim
> é por isso que eu canto assim
>
> La lalaiá laiá laiá lalaiá laiá laiá lalaiá laiá laiá lá
> La lalaiá laiá laiá lalaiá laiá laiá lalaiá laiá

A letra dessa canção nos dá uma boa indicação sobre a ressonância, de que pretendemos tratar aqui. Se os versos

[1] Sendo desenvolvida no Programa de pós-graduação em ciência da literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, esta pesquisa conta com fomento da CAPES.

parecem dar conta de traduzir a experiência vivida pelo sujeito da canção – a mudança da tristeza e do pranto em sorriso e festa, provocada pelo encontro amoroso –, não podemos deixar de notar que a entrada do "lalaiá" faz aparecer na letra da canção uma dimensão do discurso que, muitas vezes, se experimenta como "sem palavras". Somada à dinâmica que se intensifica, trazendo o sentimento da festa mesmo, a junção de letra e melodia permite que o sentido estrito seja extrapolado de forma clara e perfeitamente compartilhável, através da experiência musical.

Como sabemos, a canção é, muitas vezes, reduzida à sua articulação entre letra e melodia. Na contramão desta perspectiva, visamos indagar a função da dimensão de performance, que vem se acrescentar aos aspectos do som e do sentido da canção, no que se refere aos efeitos sobre aquele que escuta. Conforme Luiz Tatit (2006), que considera a canção não como gênero musical, mas como classe de linguagem, o cancionista é aquele que converte a fala em canto. Dessa forma, podemos considerar como canção "tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra". Esse entoar, ou inflexão melódica envolvido no canto extrapola a fórmula do som acrescido de sentido, da montagem de melodia e letra.

Nessa direção, "Minha festa" traz a marca da performance com seus efeitos de ressonância, contida na própria composição. Tendo sido tão lindamente interpretada por Clara Nunes e Beth Carvalho, além do próprio Nelson Cavaquinho, vai apresentar diferentes nuances e desdobramentos em termos de intencionalidade, modo de entoar e também de estilo. Ainda assim, na forma estabelecida pelo compositor, a abertura promovida pelo verso "é por isso que eu canto assim", somada à escolha de empregar aí o lalaiá, tão característico do cancioneiro popular brasileiro, para caracterizar o modo desse canto festivo, ajuda a localizar esse efeito performático no próprio uso da língua, em sua aproximação da língua falada.

Neste artigo, proponho relacionar o que vem sendo trabalhado a partir da canção – enquanto articulação entre letra e música, isto é, entre o que, muitas vezes, fica associado, respectivamente, ao sentido

e à emoção, mas não só. Buscarei apontar, ainda, para o aspecto da performance que a voz presentifica, tão difícil de se capturar, o qual, entretanto e, talvez, por isso mesmo, deixa ver o que está para além do sentido. Como abordar isso que escapa das palavras, mas está tão inequivocamente presente na experiência de escuta de uma canção?

Ter voz?

Para abordar a voz em sua especificidade, nos debruçamos sobre um recorte do trabalho de Áurea Martins, cantora que se lançou na noite carioca, através do samba canção, mas também da bossa nova e do jazz. Mulher negra de voz marcante, dona de um timbre que se destaca, sua forma de entoar remete às cantoras da época do rádio. Contudo, no início de sua carreira, foi criticada por supostamente "não ter voz". No documentário "A dama da noite", de Luciana Requião (2020), Áurea relata um episódio vivido por ela, quando se preparava para participar do programa de auditório "A grande chance" (1969, TV Tupi) e um produtor, questionando sua participação, disse a seu respeito: "ela não tem voz".

Essa fala impactante, mais do que uma crítica, contém também uma leitura da realidade, trazendo a marca de uma estratificação social, segundo a qual a voz está atrelada a posições de poder. Hoje com 84 anos e em plena atividade, Áurea conta que aquela crítica fazia referência à característica de sua voz, rouca e de volume baixo, quando executada fora do microfone. Uma voz cuja beleza reside não em um canto de caráter límpido e melodioso, mas sim em seu aspecto noturno, que faz vibrar os corpos, envolvidos por sua presença. Essa fala a respeito da voz de Áurea ajuda a traduzir uma inquietação que buscaremos destrinchar nas páginas que seguem: *O que é ter voz?* Encontraremos no canto de Áurea Martins as ressonâncias que podem nos ensinar sobre isso.

Para tanto, situamo-nos em uma encruzilhada[2] – tomada aqui como abertura – visto que são distintas as formas de trabalho com a palavra, a voz e o silêncio, que estão em jogo na psicanálise, na poesia e na música. A voz está no limite do sentido. Não dentro, nem muito menos fora dele, mas em um lugar de borda e, por esse motivo, fazemos a opção de pensá-la nesse ponto de encontro e desencontro entre os três campos.

No trabalho com a palavra, entre o som e a página, vamos encontrar a voz e, assim como pensamos a operação do psicanalista mediante a intervenção, a interpretação e o corte, o poeta traz à cena a prosódia e o corpo da performance, e o canto, por sua vez, situa ainda a dimensão de intenção, o entoar. Cada uma dessas operações, em seu trabalho com a voz, nos ensina sobre o caráter sutil e as nuances deste objeto. Podemos destacar, assim, a voz em sua relação com a questão do sentido, bem como articulada a uma escrita, a uma leitura, ao silêncio ou à ressonância. *O que é a voz, afinal?*

Lacan se interessou pelo "saber que há no som das palavras"[3], o que se reflete em sua abordagem, na busca pelo significante esvaziado de sentido e significado. Dirige sua atenção à costura dos significantes, às ondas sonoras, aos silêncios, pontuações, emprego, escolha, ou seja, está interessado em apreender de que forma cada sujeito se expressa, mais do que no conteúdo da história[4]. Localizou aí os fundamentos de um trabalho de escuta do sujeito em sua singularidade.

A escrita poética aproxima-se da voz, uma vez que abre (ou, ainda, aponta para a existência de) um espaço entre significante e

---

[2] "A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo" (Rufino, 2019, p. 13).

[3] Cf. Castello Branco (2022), em uma referência que remonta ao que foi desenvolvido por Lacan (1972-1973/ 2008), em seu *Seminário, livro 20*: mais, ainda.

[4] Cf. Lacan (1953/ 1998), em seu "Discurso de Roma".

significado. Muitas vezes, no uso comum da língua, esse par é tomado como um bloco monolítico, impedindo os deslocamentos e deslizamentos necessários à vida. Partimos, assim, com Deleuze (1997), da noção de que "a literatura é uma saúde", extrapolando-a para uma leitura da arte como cura, na medida em que permite abrir novos campos de ressonância e, portanto, de escuta ressonante.

2. A escuta como uma abertura

2.1 Escuta e ressonância: sentido e materialidade

A invenção da psicanálise, com a descoberta do inconsciente por Freud (1900/1969) – fundação mesmo de uma outra língua, um outro código –, situa o psicanalista como este que está à escuta. *O que quer dizer, estar à escuta?* – esta foi uma das perguntas que nos trouxeram até aqui.

Em seu livro *À escuta*, o filósofo Jean-Luc Nancy (2013) aborda a dimensão sonora da experiência humana. Assinala que, no caso da escuta, há uma relação muito particular do par auditivo com o sentido inteligível, que podemos ler como uma particularidade da relação entre o som e o sentido. Nas palavras do autor, "é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe" (Nancy, 2013, p. 163). A voz, ou o som, que atinge um corpo pelo sentido da audição, isto é, pela percepção auditiva, tem a característica de ressoar, de ser fluida, líquida e de entranhar sem barreiras. O audível, portanto, não se restringe às frequências e ondas sonoras que atingem o aparelho auditivo.

Segundo Nancy (2013, p. 163), "a escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo em que o som e o sentido se misturam, ressoando um no outro, ou um pelo outro. (O que significa que [...] se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido.)". Indagamos, assim, se essa imbricação entre som e sentido – quando tomada a partir

da suposição de que uma parcela da experiência humana ressoa, mais do que se torna *logos* – daria ao registro sonoro uma espécie de privilégio, no que diz respeito ao corpo, ou ao que não se esgota enquanto sentido sensato. Até porque, ainda de acordo com o filósofo: "Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem [...]" (Nancy, 2013, p. 163).

A ressonância é a bússola

No livro intitulado *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*, o pesquisador e músico experimental Tato Taborda (2021, p. 12) empreende uma "jornada em busca do que irradia e transita entre o afetar e o ser afetado". O autor se baseia no fenômeno acústico da ressonância para tratar das relações interpessoais, referindo-se às relações responsivas entre o sujeito e o mundo, afetando e sendo afetados em reciprocidade[5]. A obra visa, então, rastrear não a superfície que vibra, mas os efeitos das forças que emanam dos núcleos de corpos afetados. No contexto da experiência contemporânea, pode-se dizer que vivemos tempos de destituição da palavra e de certa mortificação nas relações sociais. Sendo assim, afirmar a potência do vivo – e o que é vivo, vibra – é também opor resistência a esse processo em curso.

A ressonância, ou vibração por simpatia, "por afinidade de frequências, acústicas e de afetos" (Taborda, 2021, p. 19), não é um princípio abstrato, como pode parecer. Com efeito, o texto de Taborda está "profundamente encarnado no tempo em que é escrito, fazendo desse tempo um campo de experimentação" e tendo a ressonância como bússola[6] que pode apontar caminhos de

[5] A alienação é o simétrico oposto da ressonância (Rosa *apud* Taborda, 2021).

[6] Referência ao sociólogo Hartmut Rosa (2019), que foi abordado por Cécile Prévost-Thomas, na conferência de abertura da II Jornada da Canção, ocorrida a 06/08/2024, na Universidade Federal de Santa Catarina. Prévost-Thomas trabalha a função da escuta da canção como emancipação, aspecto que a

saída da névoa espessa. Por névoa espessa, refere-se ao contexto de âmbito planetário, em que práticas de cuidado e acolhimento vão sendo sistematicamente desmontadas, dando lugar a práticas de abafamento das singularidades. O autor coloca as seguintes perguntas, como mote de sua investigação: "Como escapar à paralisia diante da baixa visibilidade e seguir em movimento quando não se enxerga mais o caminho? Que modos de relação em uma esfera micropolítica de ação podem criar movimentos de escape à asfixia por essa 'névoa tóxica'?" (p. 20).

Taborda (2021) propõe um deslocamento da matéria à metáfora, tendo o princípio da ressonância como norteador, que pode servir de índice para se pensar a qualidade vibrátil das relações. Em suas palavras, "um fio de Ariadne que possa nos guiar para fora do labirinto de relações mudas e dispositivos abafadores que nos atingem em ondas, inoculando nos corpos que vibram por simpatia uma certa imunidade às paixões tristes que essas ondas produzem" (Taborda, 2021, p. 26).

Só ressoa em um corpo a frequência que já o habita, isto é, só interessa e desperta um corpo o que já lhe era próprio – eis o princípio da vibração por simpatia. Conforme Taborda (2021, p. 66):

> Se um corpo ressoa outro é porque a frequência do primeiro já habita o segundo em repouso, e contra isso não há anticorpos, defesa ou imunidade. Ressonância é afecção irresistível, conjunção vibrátil, disposição de *com*over e ser *com*ovido, do latim co-movere, mover com, mover junto; é deixar-se arrebatar pela identificação de que a frequência de um corpo externo corresponde à sua própria, presente em latência.

Partir da ressonância como bússola ou princípio norteador, por consequência, implica em uma consideração da dimensão do coletivo, de um "nós" em questão na experiência singular. O comover, essa conjunção vibrátil que o sonoro é capaz de

---

dimensão de ressonância permite reforçar. Além disso, traz também a escuta do outro, a generosidade envolvida no ato da escuta e o despertar de consciência envolvido aí.

produzir, tem ainda o efeito de despertar os corpos de suas individualidades isoladas, vivificando-os.

Conforme Marilia Librandi (2020, p. 69), Nancy propõe a ressonância como fundamento de todos os sentidos, o que se reflete na distinção explorada pelo filósofo entre o 'ouvir' e o 'escutar', entre o sentido sensível e o sentido sensato. Esta distinção nos permite dar um passo além, localizando aí dois aspectos desse atributo que está na base de toda escuta: da ressonância semântica, associada ao processo de ouvir o significado da mensagem, à vibração corporal, relacionada ao mecanismo de escutar, desarticulado do sentido. Com isso, nos aproximamos da dimensão da performance.

2.2. A performance e o desejar entoar

Paul Zumthor (2014, p. 38), pesquisador da chamada poesia vocal, ressalta o aspecto gestual, além do oral, envolvido no acontecimento vocal. Neste sentido, afirma: "Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra".

A cientista social e etnomusicóloga Ruth Finnegan (2008) se dedica a pensar o tema da performance, levantando uma importante pergunta, que dá título ao seu artigo, publicado no livro *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz, a saber*, "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?". A autora observa que, de maneira geral, tendemos a pensar a canção como articulação entre música e poesia, onde o sentido fica associado ao texto poético e a dimensão da emoção ao som e à música. O ponto de partida de sua pesquisa, contudo, foi o de tomar a canção (e a poesia oral) menos como texto do que como performance.

Finnegan (2008, p. 19) destaca que "o *canto* é em si próprio entendido como um marcador de 'performance'" e esta consideração deveria ser uma premissa para se analisar a palavra cantada. Há, no entanto, algumas resistências a essa ideia, o que a autora atribui fortemente ao lugar central que a dimensão textual

escrita assume na tradição ocidental, muitas vezes, tomando à frente das análises até mesmo em performances vocais, em uma atitude etnocêntrica, posto que baseada na centralidade de um único ponto de vista, em que a oralidade fica destituída de valor.

Assim, atualmente a "efêmera e incapturável performance" (Finnegan, 2008, p. 21) vem assumindo um lugar paradigmático nas artes, em especial musical e verbal, tais como a canção e a poesia oral. De todo modo, ainda que incapturável, a performance tem materialidade e pode contribuir para a ampliação de todo um campo de investigação que permita incluir, para além do som e do sentido, o próprio corpo do artista, sem que isso implique, necessariamente, em prejuízo de rigor. Conforme Finnegan (2008, p. 24):

> Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura [...]. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance.

Escrever a leitura, entoar a escuta

Em *O rumor da língua*, Roland Barthes (2004, p. 97) observa haver um erotismo envolvido na prática da leitura, na qual a dimensão vocal está implicada: "para a cena sonora é preciso uma erótica (no sentido mais amplo do termo)". Isso evidencia o papel do desejo nessa relação do leitor com seu livro. Nesta seção de sua obra, dedicada a pensar o que chamou de "escrever a leitura", com efeito, Barthes vai pensar para onde a leitura é capaz de nos levar. Pontua que "a leitura é condutora do Desejo de escrever" (p. 39), isto é, convida a um desejar escrever – não por uma vontade de escrever como o autor, o que desejamos é o desejo que o escritor teve de escrever.

A leitura, ainda com Barthes (2004), é produção de trabalho, ou seja, fazer o corpo trabalhar e mobilizar o desejo. Ler é abrir

espaço para o texto do outro: obra singular que opera um chamado à ação e saída da passividade.

Esta imagem da leitura como convite a um desejar escrever nos provocou a pensar a escuta ressonante como conduzindo a um desejar entoar, seja pelo som ou pelo silêncio. Levantamos a seguinte hipótese: a voz em questão, esta que ressoa, tanto pelo aspecto semântico, quanto em sua dimensão de vibração sonora, parece ser justamente aquela que alcança, ou melhor, permite ao seu interlocutor um encontro com sua própria voz, singular. Ainda que na forma do enigma, ou de uma pergunta que se esboça. Neste sentido, podemos dizer que a voz do canto, assim como a voz do poema, ou da escrita, é aquela que mobiliza um corpo, o desperta, não estando encerrada em um imaginário individual, individualista e, menos ainda, individualizante.

Trata-se, assim, de um fenômeno coletivo: experiência passível de ser compartilhada mediante uma escuta-ressonante. Do mesmo modo, como diria Barthes (2004), encontrar-se com um texto pela leitura é experimentar um desejar-escrever, tocado pela descoberta das possibilidades que a língua nos oferece. Trata-se de uma atividade erótica, pulsante, mobilizadora de desejo, portanto, uma abertura para a vida. Assim, se a literatura é uma saúde (Deleuze, 1997), diríamos que a música é, talvez, um respiro. Respiro no sentido de alívio, mas também associado à possibilidade de arejar o que, de outro modo, teria permanecido abafado, estanque, inacessível.

Para haver ressonância, é preciso que haja espaço para vibração – um sólido, compacto, não ressoa. Assim, enquanto promotora de aberturas, podemos pensar na escuta da canção como uma "prática emancipatória"[7], mobilizadora que é de movimentos desejantes.

[7] Para lançar mão da expressão utilizada por Prévost-Thomas, na conferência de abertura desta II Jornada da Canção.

2.3. A exuberância da voz: "Até sangrar"

O poeta Alberto Pucheu (2018) faz referência ao disco "Até sangrar" (Áurea Martins, 2008, produção de Hermínio Bello de Carvalho) e afirma que, com seu canto, Áurea "vai até o limite da possibilidade do sangrar, mas pára um instante antes". Essa possibilidade de chegar, mediante a performance vocal, ao limite imediatamente antes da ruptura, antes de explodir, aproxima-se do esforço envolvido na escrita poética. Talvez possamos indicar esse ponto como sendo, justamente, o ponto no qual alguma coisa do corpo é convocada pela escuta, quando não resta outra saída para o corpo senão entrar em cena. Quando, diríamos, houve ressonância.

Apesar do extenso material produzido a seu respeito: curta metragem, biografia em livro e documentário, Áurea Martins é pouco conhecida por quem está fora do meio musical carioca. Não alcançou sucesso de grande público ao longo de seus mais de 50 anos de estrada, como foi o caso, por exemplo, de seus contemporâneos Alcione e Djavan, mas acredita que ter sucesso é poder seguir fazendo o que gosta, ser reconhecida "por quem tem que reconhecer e não o sucesso passageiro da mídia". Ademais, ao longo de sua carreira, Áurea foi (e ainda é) admirada por grandes nomes da música popular, como Elizeth Cardoso, que gostava de ouvi-la cantar na noite.

Cantora da miudeza que é, capaz de transmitir na voz a marca da sutileza, sua forma de encarar o sucesso coloca o acento sobre a realização obtida com o trabalho em si, em detrimento do glamour muitas vezes envolvido (e almejado) no universo artístico em geral e, particularmente, no contexto musical.

Sua vida profissional inicia no subúrbio, em Campo Grande, zona oeste do Rio, como crooner em bailes de clube, cantora à frente do grupo formado pelos tios. Após a vitória no concurso "A grande chance" (1969, TV Tupi), de Flávio Cavalcanti, começou profissionalmente na Rádio Nacional, onde conheceu grandes cantores. Foi nesse mesmo concurso que ouviu de um produtor a

frase "ela não tem voz", referindo-se à sua voz rouca e baixa, o que nós chamamos sua voz "noturna", característica marcante de seu canto. Isso ocorreu antes que Áurea recebesse o grande prêmio da noite, tendo o próprio produtor se surpreendido ao ouvi-la cantar no microfone. Com o dinheiro do prêmio pode quitar a casa da mãe e decidiu que, a partir de então, iria se fazer notar. E ouvir!

Tais histórias, entre outras, são contadas pela própria no documentário "A dama da noite" (Luciana Requião, 2020) e estão detalhadas por Lúcia Neves (2017), na biografia intitulada *Áurea Martins: a invisibilidade visível*. Esse título não é à toa, visto que com seu trabalho, Áurea efetivamente encontra formas de se fazer ver, enfrentando todo tipo de preconceito e fazendo o que antes talvez parecesse impossível para driblar certos padrões sociais tão arraigados. A luta da mulher negra periférica para encontrar um lugar para sua voz aparece em seu discurso de forma muito genuína, a partir de sua própria experiência, como, por exemplo, ao narrar no documentário já mencionado, o período em que ia e vinha todos os dias do subúrbio para a zona sul do Rio para cantar bossa nova, jazz ou samba canção nas casas noturnas e ouvia questionamentos sobre sua capacidade de "levar" aquele repertório sofisticado. Coloca, então, a pergunta: "Existe música pra 'classe A'? Pra cor de pele?" – e conclui, "Música é universal!".

Em 2009, ganhou o prêmio de maior cantora da Música Popular Brasileira, tendo sido a primeira mulher negra a ganhar o prêmio desta categoria e não o de cantora de samba. Finalmente, seu último disco, "Senhora das folhas", lançado em março de 2022, foi indicado ao prêmio de melhor disco pelo Grammy Latino. Dito isso, podemos acompanhar a sua fala sobre o sucesso como reconhecimento pelo seu trabalho, o que tem relação mais íntima com a forma como o canto de Áurea alcança seu público, do que com a capacidade de vender em grandes quantidades, expectativa do mercado musical.

Para nossa proposta de análise, selecionamos duas canções gravadas pela cantora em "Até sangrar" (2008), pela combinação de letra, música e interpretação.

"Ilusão à toa" (Johny Alf)

Eu acho engraçado quando um certo alguém se aproxima de mim
trazendo exuberância, que me extasia
meus olhos sentem, minhas mãos transpiram,
é o amor que eu trago há muito dentro em mim
e é a voz do coração que canta assim
assim...

Olha, somente um dia longe dos teus olhos
trouxe a saudade do amor tão perto
e o mundo inteiro fez-se tão tristonho
mas embora agora eu te tenha perto,
eu acho graça do meu pensamento
a conduzir o nosso amor discreto

sim, amor discreto pra uma só pessoa,
pois nem de leve sabes que eu te quero
e me apraz essa ilusão à toa

Em sua gravação no disco, Áurea faz uma montagem que justapõe "Ilusão à toa", de Johnny Alf, com a canção "Pensando em ti", de Herivelto Martins. Focaremos nossa análise na primeira, uma música importante na carreira de Áurea, inclusive pela amizade com o compositor. Percebe-se, de início, a entrada da voz com o acompanhamento do piano. O canto pausado, aproxima-se da fala e à medida que avança, a voz parece puxar o acompanhamento, que vai ganhando mais espaço. A letra da canção fala da solidão com um tom de ironia, "eu acho engraçado quando um certo alguém se aproxima de mim, trazendo exuberância": a voz acompanha e dá destaque a essa aproximação exuberante, conduzindo à fala, que vai se dirigindo ao objeto amado. "Olha…", traz os outros instrumentos musicais do arranjo com mais presença, o baixo, a bateria elegante e a música ganha corpo. Da fala ao pé do ouvido, a voz cresce junto com a entrada dos instrumentos, num diálogo expressivo.

As imagens da distância do amor, marcadas por certo exagero ("somente um dia longe"), contrastam com a voz precisa,

sem sobras. O amor trazido dentro tem expressões no fora, aparente do corpo, as mãos transpiram, e a voz do coração canta essa saudade, permite aproximar-se. O "engraçado" do início retorna, com "acho graça do meu pensamento a conduzir o nosso amor discreto", e fica mais claro esse amor que é vivido à distância, como uma "ilusão à toa". Entra, enfim, o solo de gaita que dialoga com a voz e dá um tom trágico para esse desfecho, afinal trata-se de uma ilusão que apraz. A intenção do canto de Áurea vai nos conduzindo pelos diferentes movimentos da canção, modulando e dando lugar a essa aproximação engraçada e essa distância sentida.

Já na outra canção selecionada, "Migalhas", de Lupicínio Rodrigues, o drama está posto de saída – marca já conhecida do compositor –, e a voz, com suas inflexões, vai contando essa história de fartura e miséria, de arrependimento pelo amor perdido.

"Migalhas" (Lupicínio Rodrigues)

Quando amanheço, sem pão e sem trabalho,
vendo no meu agasalho os remendos de outra cor
nervosa, sento na ponta da mesa,
quase a morrer de tristeza a pensar no teu amor
eu, a teu lado, tive fartura e carinho,
cantei qual um passarinho nos galhos do paraíso
tive na vida um eterno sorriso, infelizmente não quis,
para tornar-te um perdido e eu, uma infeliz

às vezes, no auge da aflição, lembro-me de tua casa,
não pra pedir-te perdão
pois não é justo que eu queira ser perdoada,
sabendo ser a culpada de toda nossa questão
a solidão quase me leva à loucura
de procurar a fartura que eu deixei no teu lar
mas a chorar, vejo na minha tristeza
que eu não mereço as migalhas que caem da tua mesa

A letra, carregada no sentimento de tristeza e solidão, tem lugar em uma composição e arranjo musical com alguns movimentos que exigem grande extensão vocal (por exemplo, na passagem "a solidão quase me leva a loucura"). Novamente, a expressão da cantora nos conduz com fineza e precisão, pelo transbordamento e, ao mesmo tempo, a contenção necessários para transmitir essa emoção sem esgarçar, sem desgastar e nem prender ou apertar demais os pontos do tecido sensível que, assim, vai se formando.

O corpo da artista que, em sua performance exuberante, com presença e precisão, abre espaço e convoca para o jogo o corpo daquele que ali está, o qual não pode mais permanecer passivo no encontro que, assim, se produz. A voz aparece aí como dispositivo de um fazer ressoar.

3. Notas para concluir: por uma escuta ressonante

Buscamos apresentar alguns fios que permitam situar o que seria uma escuta ressonante, a partir da voz de Áurea Martins. Ao tratar da performance, com sua dimensão de materialidade, o que garante à canção sua existência enquanto uma prática da língua, mais do que um gênero musical, indicamos a relação da escuta com a possibilidade de uma emancipação, ou ainda, o que chamamos de um despertar subjetivo, singular, pela vibração do corpo, o que tem como efeito uma abertura para o outro e para o coletivo. Portanto, ressaltamos aí o caráter de resistência de uma prática da escuta que seja disponível para a ressonância, partindo do princípio de que o singular não é da ordem do individual.

A técnica do canto popular visa propiciar ao fenômeno vocal uma realização em toda sua complexidade, desde o princípio: sopro, ar, respiração, fluxo, passando pela sua fonte, na garganta e pregas vocais, até o chamado filtro, espaços no corpo por onde a voz pode ressoar. Tal amplitude da experiência vocal, através da qual Áurea nos conduz com leveza e precisão, cria condições para esse "fazer ressoar" que tem início no corpo da artista, tendo o

outro corpo como destinatário, ou interlocutor. Concluímos, assim, que a escuta em questão está para além dos ouvidos.

Referências

ÁUREA Martins. Até Sangrar, álbum. **Biscoito Fino**, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4u7HglJTPso&list=OLAK5uy_n4iI0J1391w7Nh2jJY75tyypwdIGqPneo. Acesso em: 22/09/24.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lucia; SOBRAL, Ayanne. **O que é psicanálise literária?** Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2022.

COHEN, Laura. COMO escrever? Entrevista Alberto Pucheu. **Estratégias narrativas**. Belo Horizonte, Nov/18. Vídeo: 10min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KthU-Pz_o9M. Acesso em: 22/09/24.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FINNEGAN, Ruth. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos (1900). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vol. IV e V.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1953/1998, p. 238-324.

_____. **O Seminário, Livro 20**: mais, ainda (1972-73). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido**: Clarice Lispector e os romances da escuta. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta** (Parte I). Tradução: C. E. S. Capela e V. N. Honesko. Outra travessia, 15, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

NEVES, Lúcia. **Áurea Martins**: a invisibilidade visível. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2017.

HARTMUT, Rosa. **Resonancia**: una sociologia de la relación con el mundo. Buenos Aires: Katz, 2019.

REQUIÃO, Luciana. **A dama da noite**. Rio de Janeiro, 2020. Vídeo: 18min43. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NlAIbdmCkpY. Acesso em: 22/09/24.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias**: Vibrações Por Simpatia E Frequências De Insurgência. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. **Cult**, nº 105, Ano 9, 2006, pp. 54-58.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A CANÇÃO EM QUESTÃO: POR QUE FOI QUE DEU DEFEITO?

Raoni Damiano Soares
Doutorando – UFSC – raonisoares11@gmail.com

Leonardo Andrei Marques
Docente – UDESC – leoandrei160713@gmail.com

1. O desencantamento da canção

Milton Nascimento, em uma entrevista de setembro de 2019 à jornalista da Folha de São Paulo, Mônica Bergamo, comenta sobre a música brasileira atual e é alvo de críticas e de ressalvas. O título da entrevista colaborou muito para polemizar sua fala: "A música brasileira está uma merda, diz Milton Nascimento"[1]. Um dia depois, Milton Nascimento vem à público para se retratar argumentando que a frase escolhida para manchete se referia exclusivamente à música feita no *mainstream* do mercado nacional, consumida pela massa. Bem antes de Milton Nascimento, em 2004, o crítico e historiador Tinhorão, em entrevista à Folha de São Paulo, faz uma observação mais dramática: "a canção acabou, é inconcebível"[2], e argumenta que a canção, associada ao individualismo na arte, "feita para você cantar e outras pessoas ouvirem se sentindo representadas na letra" havia chegado ao fim. Neste mesmo ano de 2004, também à Folha de São Paulo, Chico Buarque pontua que "talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século XX"[3] e explica que isso se deve à falta de interesse do público e do surgimento de outras

[1] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/09/a-musica-brasileira-esta-uma-merda-diz-milton-nascimento.shtml
[2] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm
[3] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm

expressões musicais: "Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos".

Mônica Salmaso, em 2014, na ocasião do lançamento de *Corpo de Baile*, álbum em que interpreta canções de Guinga e Paulo César Pinheiro, faz o seguinte comentário: "A música popular brasileira hoje está pobre e nivelada por baixo. Pobre de assunto, de letra, de melodia, de harmonia, de arranjo. É aquilo que a indústria, em crise, tentando sobreviver ao naufrágio, produz. É feio."[4]. À fala de Mônica Salmaso, Caetano Veloso, no mesmo ano, responde de modo otimista. Caetano não menospreza a produção musical da indústria e dá relevância tanto à música midiatizada quanto a de circulação mais restrita: "De Guinga a Ivete Sangalo, de Valesca Popozuda a Thiago Amud, há todo um leque de possibilidades. Sou tropicalista. Se se nivela 'por baixo', tenho culpa no cartório."[5]

Essa é a primeira vez que Caetano cita Thiago Amud em entrevistas ou em textos publicados em jornais ou nas redes sociais. Quatro anos depois, à Folha de São Paulo, Caetano Veloso escreve sua "Revisão muito incompleta do ano de 2018", retoma a discussão sobre o desencantamento em relação à canção e destaca a qualidade das canções de Thiago Amud:

> Fiquei deslumbrado quando ouvi, já faz mais de ano, 'De ponta a ponta tudo é praia palma', o álbum sebastianista, transtropicalista [d]e Thiago Amud. [...]
>
> Ele escreve letras incrivelmente bonitas e melodias desconcertantes amparadas por orquestrações complexas e bem-compostas, escritas por ele mesmo (modernas, inteiradas do que tem acontecido com a música principalmente sentidas fundo e muito pessoais).
>
> O meu tropicalismo exulta diante de rebento longínquo no tempo tão capaz de dar espessura a muito do que tentei sugerir quando topei fazer

[4] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-mpb-esta-pobre-diz-monica-salmaso-13439525

[5] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/caetano-se-despede-da-coluna-no-globo-fala-sobre-atualidades-novas-ideias-13473062

> canções. Outra vez, fico sem poder compartilhar do desalento de quem diz que nada de novo e bom acontece. (Veloso, 2018)[6]

Também no ano de 2018, em entrevista publicada no Diário de Notícias sob o título "Não pensávamos na figura que faríamos na história futura", Caetano menciona, mais uma vez, Thiago Amud e o coloca em relação ao tropicalismo como se aquele fosse "cria" deste ou, o que também caberia dizer, de Caetano, ícone maior, ao lado de Gilberto Gil, do tão aclamado movimento musical: "Hoje, vejo traços de aspectos profundos do tropicalismo na obra de um Thiago Amud"[7]. Ao ressaltar a sobrevivência da canção popular na atualidade, Caetano Veloso assume uma dívida em relação ao modo como a indústria cultural passou a "nivelar por baixo" a qualidade artística de sua mercadoria. A Tropicália, enquanto manifestação musical que participou da ruptura de valores estéticos e políticos da canção, promoveu, como sugere Caetano, por um lado, uma abertura do mercado a diferentes manifestações musicais desprovidas do qualitativo conceitual da MPB, pelo outro, influenciou compositores sofisticados como Thiago Amud.

A partir desse levantamento de comentários e avaliações sobre a música popular no século XXI, propomos nas seguintes seções: 1. investigar o modo como a Tropicália participou de uma reconfiguração da concepção da MPB; 2. verificar a relação que a MPB estabelece com a indústria cultural dos anos 60 e 70; 3. Situar as canções de Thiago Amud em relação com a Tropicália e com a indústria cultural hoje.

---

[6] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/caetano-se-despede-da-coluna-no-globo-fala-sobre-atualidades-novas-ideias-13473062

[7] Disponível em: https://www.dn.pt/artes/caetano-veloso-nao-pensavamos-na-figura-que-fariamos-na-historia-futura-9292917.html

2. Revisitando a Tropicália

Em *Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos*, Ivana Bentes (2007) compreende que,

> O movimento tropicalismo tem no campo das imagens, do cinema e da televisão, nas performances, nas experiências sensoriais e nos procedimentos da carnavalização midiática uma chave importante de análise. O audiovisual e a mídia (televisão, cinema, rádio, disco, jornal) surgem aí como a base tecnológica que fez do movimento a mais bem sucedida das "vanguardas brasileiras", um modernismo que triunfou, na sua vertente musical, um movimento de fusão de procedimentos vindo das vanguardas com a dinâmica do mercado, rompendo e se diferenciando dela, sendo ao mesmo tempo incorporado à cultura de massa, absorvidos por diferentes campos e discursos, numa metadeglutição (Bentes, 2007, p.99).

Bentes considera que o tropicalismo foi um movimento que integrou vários campos das artes, não se limitando somente à música, em especial, à canção popular. De fato, o que se convencionou chamar de tropicalismo abarca uma série de produções artísticas entre 1967 e 1972. Flora Sussekind (2007), entretanto, propõe pensar o tropicalismo enquanto "momento" por se tratar de uma série de manifestações espontâneas que geraram uma "arena de agitações", um "momento tropicalista" e não um movimento "programático" e "organizacional". O que interliga as manifestações artísticas do período é a utilização de recursos poético-estéticos e o posicionamento crítico quanto ao modo de representar um país, ao mesmo tempo, subdesenvolvido e em processo de industrialização, rural e urbano que, à época, estava submetido à opressão da ditadura militar. Mas tanto Bentes como Sussekind concordam em um ponto: as manifestações artísticas da Tropicália, principalmente as canções, alcançaram veiculação abrangente e participaram de um momento de ruptura nas artes no Brasil.

No III Festival de Música Popular da TV Record de 1967, Caetano Veloso apresenta a canção "Alegria, Alegria" e Gilberto

Gil apresenta "Domingo no parque"'. É a partir desse momento que começa a circular pela imprensa o termo tropicalismo para se referir à produção musical de um grupo restrito e, posteriormente, a toda uma série de manifestações artísticas que ocorriam em outras áreas. A apresentação de ambas as músicas no festival traz as características marcantes das canções do álbum que, um ano mais tarde, um grupo de músicos e poetas lançaria com o título *Tropicália ou Panis et Circense*s (1968). A apresentação das canções de Caetano e Gil no festival foi o marco inaugural da Tropicália e rompeu com alguns paradigmas da concepção de música popular que predominava na época. Essa concepção é resultante do panorama político-cultural do período pré-golpe em que se desenvolvia no país um processo de revisão cultural, de redescoberta do Brasil. A atenção voltava-se às origens nacionais, à internacionalização da cultura, à dependência econômica, ao consumo e à conscientização política. O engajamento de artistas e intelectuais em prol da construção de um Brasil novo se dava através de formas variadas de manifestações artísticas e de militância. Diversas produções e grupos artísticos foram formados e o modo de se pensar e criar arte passou a ser tema de debates em torno de uma "tomada de posição", de uma arte comprometida.[8]

Após a instauração da ditadura em 1964, a concepção nacionalista de esquerda anti-imperialista se acalora frente ao regime autoritário de direita aliada aos Estados Unidos. O embate

[8] Surgem, neste contexto, o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – inspirado esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros); o Grupo Opinião, com seus espetáculos mistos de teatro, música e poesia; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e o Oficina; e, na literatura, alguns romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony. Essas produções se dirigiam a um público intelectualizado de classe média e tinham como imperativo a temática nacional. Define-se, neste modo de pensar a arte, a oposição entre arte alienada e arte participante. Provém também daí, a repulsa pela importação de formas, ritmos e estilos que, em se tratando de música, vinham da cultura de massa estrangeira: o rock'n roll personificado pelos *Beatles*.

entre ambos os posicionamentos políticos refletiu intensamente no campo da música popular. Os festivais musicais televisionados pela TV Record e pela TV Globo eram o espaço de manifestação em que entravam em disputa os elementos estéticos e políticos da arte, uma vez que, em outros espaços, estava em vigor uma repressão cada vez mais dura. Segundo Dunn, o ambiente de disputa dos festivais foi decisivo para forjar "uma nova categoria socioestética de música popular sob a rubrica de Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB" (Dunn, 2009, p.61). A proposta da MPB era "fundir 'tradição' com 'modernidade' sem sucumbir às pressões da popularidade do iê-iê-iê." (Dunn, 2009, p.67), o que, já desde o início, formava uma oposição entre os "alienados" da jovem guarda - a versão nacional do rock'n roll - e os "engajados" da MPB.

A música popular brasileira vai deixando de significar a totalidade das criações populares para "representar o simulacro de suas diversidades, tendo como filtro padrões mais elaborados e engajados que os demais gêneros, dotados de elementos estéticos mais estáveis" (Dantas, 2016, p.15). A MPB ficaria, então, circunscrita a estruturas específicas, alcançando considerável distância de manifestações estritamente regionais, rurais ou folclóricas. Conforme Dantas, a sigla ia se estabelecendo como paradigma a partir dos anos 60 na condição de ser essencialmente urbana e midiatizada, marcada, por um lado, pela influência sociopolítica universitária e, por outro, pela vitrine dos festivais e programas televisivos de música. Nesse sentido, Medaglia observa que,

> A circulação desses artistas da nova geração pelos corredores da TV Record de São Paulo - Elis Regina, Chico Buarque, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Nara Leão, Eliseth Cardoso, Milton Nascimento, Bethânia, Gal Costa, Geraldo Vandré, Baden Powel, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso e tantos outros - fez com que Paulinho Machado de Carvalho, dono da emissora, os contratasse e fizesse uma série de programas de MPB durante o ano todo: Bossaudade, Dois na Bossa, Essa Noite se Improvisa e outros, além da Jovem Guarda já existente (Medaglia, 2008, p.285-286).

A MPB, marcada fortemente pela intelectualidade de esquerda, era absorvida pela indústria fonográfica que fomentava a programação das rádios e da televisão. O III Festival de Música Popular Brasileira da Record, conforme a crítica, mudou os rumos da música popular. De um lado estavam Caetano e Gil representando a novidade no modo de se fazer canção e, do outro, Chico Buarque e Edu Lobo, representando a MPB "tradicional". O que também significava o embate entre a guitarra elétrica e o violão, entre uma música com elementos importados e a autêntica música brasileira. Gil apresentou-se acompanhado pelo grupo de rock nacional Os Mutantes, e Caetano pelo grupo argentino de rock Beat Boys. Embora tenham ganhado os 2º e 4º lugares, respectivamente - "Ponteio" de Edu Lobo foi a canção vencedora e "Roda Viva" de Chico Buarque ficou em 3º lugar - as canções de Caetano e Gil desestabilizaram a concepção de MPB vigente desde o início da década de 1960 e deram, como postulam boa parte dos estudos críticos sobre a Tropicália, início a uma renovação da música popular.

Augusto de Campos foi o primeiro crítico a publicar um artigo elogiando as canções de Caetano e Gil apresentadas no festival da Record de 1967. Em *A explosão de Alegria, Alegria*, o poeta comenta que Caetano e Gil, com "Alegria, Alegria" e "Domingo no parque", romperam com preconceitos que ameaçavam a "marcha evolutiva" da canção (estagnada desde os tempos da Bossa Nova) ao recusarem-se optar pela "guerra santa" ao iê-iê-iê. Segundo Campos, Caetano e Gil

> se propuseram, oswaldianamente, 'deglutir' o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (Campos, 1974, p.152).

Para Campos, as canções de Caetano e Gil deram condições para a liberdade para a pesquisa e experimentação, livrando-se dos preconceitos supostamente "nacionalistas". Campos compara

"A Banda" com "Alegria, Alegria" e observa que esta segue "o caminho inverso" da primeira: das duas marchas, "A Banda" "mergulha no passado na busca evocativa da 'pureza' das bandinhas e dos coretos da infância. 'Alegria, Alegria', ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo." (Campos, 1974, p.153). Campos destaca "as características cinematográficas" da letra de "Domingo no parque" que "lembra as montagens eisensteinianas com seus closes e suas 'fusões'" e de "Alegria, Alegria" que, colhendo a realidade casual, é uma "letra-câmara-na-mão", "mais ao modo informal e aberto de um Godart" (Campos, 1974, p.153).

A letra da canção, construída em fragmentos, como observou Heloísa Buarque de Holanda, presentifica alguns traços que marcariam o tropicalismo: "a crítica à *intelligentzia* de esquerda ('por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil') e o namoro com os canais de massa ('ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão')". (Holanda, 1980, p.63). Sobre a mesma canção, Celso Favareto destaca, como marca que viria a definir a atividade dos tropicalistas, a "relação entre fruição estética e crítica social em que essa se desloca dos temas para os processos construtivos" (Favareto, 2000, p.21). Favareto observa que, tanto na letra como no arranjo, o procedimento de enumeração caótica e de colagem funciona como mecanismo de desconstrução da "tradição musical", da "ideologia do desenvolvimento" e do "nacionalismo populista". A "canção produz uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica". (Favareto, 2000, p.22). Nesse sentido, Heloísa Buarque vê no tropicalismo a expressão de uma crise: "Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele 'não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela" (Holanda, 1980, p.64).

A canção de Gilberto Gil visa fundir musicalmente o tradicional/nordestino e *pop*/internacional. Conforme comenta

Favareto, a canção causou impacto devido a sua "complexidade construtiva". A narração da tragédia amorosa vivida em ambiente popular configura-se enquanto "uma *féerie* em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem de festa sincrética que é o parque de diversões" (Favareto, 2000, p.22). Dessa forma, "letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação" (Favareto, 2000, p.22). Favareto observa que, assim como "Alegria, Alegria", "Domingo no parque" "define um movimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana" (Favareto, 2000, p.22).

Quanto aos aspectos musicais de "Alegria, Alegria" e "Domingo no parque", Campos comenta que o deslocamento dos instrumentos da área musical definida da jovem guarda para o da MPB tem um significado que é "informação nova" e que as "sonoridades eletrônicas ampliam o horizonte acústico do ouvinte para um universo musical onde são comuns a dissonância e o ruído" (Campos, 1974, p.154). É importante notar que as composições da jovem guarda ainda não faziam parte do quadro da MPB, conforme constatamos no comentário de Campos. Outro marco para a música popular brasileira estaria na colaboração do músico erudito de vanguarda Rogério Duprat com compositores da música popular, o que inicialmente se deu com Gilberto Gil em "Domingo no parque": "Esse encontro, tão bem sucedido, mostra que já não há barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita" (Campos, 1974, p.154). Campos destaca que,

> Embora a música popular, pela necessidade, que lhe é inerente, de se comunicar com um largo auditório, tenha que laborar essencialmente na faixa da redundância (que, em termos de teoria da informação, é o contrário da inovação), ela não escapa à lei geral da "estética das formas", definida por A. Moles como uma dialética banal/ original, previsível/imprevisível, redundante/informativa (Campos, 1974, p. 154-155).

Nesse sentido, Campos constata que a inovação dos elementos da música erudita de vanguarda trouxe "efeitos

benéficos" ao tornar mais exigentes "compositores e ouvintes de música popular, dando a esta um significado maior do que o de mero entretenimento" (Campos, 1974, p.155).

A análise crítica de diversos autores e autoras convergem na listagem de alguns recursos adotados nas composições do álbum-conceito *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968): a colagem, a alegoria, a ironia, a fragmentação, a paródia, o pastiche, a carnavalização, a devoração antropofágica, o grotesco, o cafona, dentre outros. Seria o uso desses recursos que garantiria a posição de vanguarda pela qual a Tropicália se caracterizou. A produção musical tropicalista é contemporânea ao fortalecimento da indústria cultural no Brasil e promove uma reconceptualização da música popular. Os programas de rádio e de televisão, e o mercado fonográfico, ao mesmo tempo que absorviam as diversas correntes musicais que, ao longo dos anos, seria rotulada de MPB, eram tema de discussão devido ao consumo alienado. Ao ler as canções tropicalistas enquanto tributárias da festa carnavalesca[9], Favareto afirma que não se pode pensar em canção "sem se considerar que o lugar da canção é midiatizado pelo aspecto mercadoria" (Favareto, 2000, p.137). Os tropicalistas não ignoravam essa questão e, ao colocar o "aspecto estético" e o "aspecto mercadoria" no mesmo plano, as composições tropicalistas deram força ao processo de dessacralização da produção da canção no Brasil, isto é, da MPB.

> Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pelas desmontagens de suas imagens ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil. A prática que dessacraliza essas imagens coincide com a que critica a

[9] Nesse sentido, pelo fato de o carnaval significar um "processo de mudança", de "relativização dos valores sociais" e o mercado se configurar enquanto "instância objetiva" que tende a "neutralizar qualquer tentativa de ruptura", os artistas tinham como alternativa explorar a ambiguidade de crítica e inserção no mercado: "Se, por um lado, a atividade artística se realiza inevitavelmente segundo a ordem do mercado, por outro, não deixa de se afirmar como tentativa de transformação da sensibilidade, das convenções, dos comportamentos" (Favareto, 2000, p.140).

> canção tradicional: a atividade tropicalista opera, portanto, na linguagem da canção, sem que com isso seja recalcado o político (Favareto, 2000, p.157-158).

Ao tornarem-se produto de consumo de massa, as canções tropicalistas, incorporando elementos da música estrangeira, da cultura *pop*, de gêneros e estilos desvalorizados (cafonas), de gêneros e estilos consagrados (samba, bossa-nova), ao invés de expressar a realidade brasileira como proposto pela ala da MPB "engajada", "desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos" (Favareto, 2000, p. 157).

4. O reencantamento da canção

Hoje, quando ouvimos que a música popular tem baixa qualidade ou que a canção "morreu", devemos considerar a relação entre a concepção de MPB e a indústria cultural para não sermos injustos com os músicos que têm, ao longo das duas décadas deste século, realizado grandiosos feitos na composição estética e política da canção. Diferentemente das décadas de 1960 e 1970, a televisão, o rádio e o mercado musical hoje têm espaço quase nulo para a divulgação e apreciação de músicas com conteúdo crítico e elaboração sofisticada.[10]

[10] Luiz Tatit, em entrevista publicada em 2010, sob o título "A ideia da morte da canção é absurda", explica bem a relação entre a música popular e a indústria cultural no século passado e a recente ideia de "morte" da canção: "Naquele momento, todas as tendências musicais partiam de uma só emissora. A linha dura da MPB estava na Record, o iê-iê-iê, considerado a música mais alienada do mundo, estava na Record, a música saudosista, chamada *bossaudade*, estava na Record, a música gingada e de influência americana, proposta por artistas como o Wilson Simonal, estava na Record. Se você estourasse uma bomba lá, acabava com a música brasileira, porque todos eram artistas da Record. Além disso, a televisão era absoluta, porque não tinha internet. A canção passou a ter importância nacional e se tornou uma questão central, na qual se decidem os problemas da nação. Não significa que foi o nosso melhor momento musical,

Thiago Amud está atento a essa questão e a tematiza criticamente em suas canções. Isso fica evidente em algumas faixas de seu terceiro álbum *Cinema que o sol não apaga*, lançado em 2018. Além de Caetano Veloso, que identificou Amud como "rebento longínquo" do tropicalismo, o pianista André Mehmari também o caracterizou como supertropicalista. Denominação que Amud aceitou de bom grado e para a qual ele tece o seguinte comentário:

> Nesse movimento Supertropicalista, eu tenho que ser o Caetano, o Rogério Duprat e o Torquato Neto. Tenho que ser tudo, eu vou sozinho no mundo. Preciso compor as canções, articular o negócio, escrever os arranjos, pensar na ordem de tudo (Amud, 2018).[11]

Thiago Amud foi músico, letrista, arranjador e produtor musical de seu penúltimo álbum que contou com a participação de 73 instrumentistas. Tropicalista, deglutiu uma imensa variedade de gêneros, estilos, ritmos que vão do tradicional ao contemporâneo, das manifestações da música de raiz à música eletrônica, do nacional ao internacional e promoveu um imbricamento genioso de sentido entre arranjo, melodia e interpretação vocal. A canção que abre o álbum, "A mais bela cena", começa com instrumentos percussivos no ritmo do axé, mas logo se funde a um samba de breque. Aos instrumentos tradicionais do samba, Amud soma ao arranjo um naipe de metais e violino que, ora denotam as frequentes pausas bruscas, ora intervém jazzísticamente na melodia da canção. Os primeiros versos da letra fazem um apelo:

> Sempre que você ouvir a voz da Angela Maria
> [tonitruar "Malvadeza Durão"
> E então a lágrima do Grande Otelo se transfigurar

---

foi o melhor momento de investimento." Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/119/ra-ideia-da-morte-da-cancao-e-absurdar

[11] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/eu-tenho-que-ser-caetano-rogerio-duprat-o-torquato-neto-diz-thiago-amud-22795386

Deixe acordar a certeza que dorme em seu peito
O Brasil tem que ter jeito
O Brasil tem que ter jeito

A referência a dois símbolos da cultura popular, Angela Maria, eleita Rainha do Rádio em 1957, e Grande Otelo, consagrado ator que, dentre outros filmes, interpretou o herói sem caráter em *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade é um dado importante para a crítica que Amud tece nessa canção. "A mais bela cena" é a que Angela Maria e Grande Otelo contracenam no filme *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Este, cineasta filiado ao PCB, influenciado pelo neo-realismo italiano, dedicou-se à criação de um cinema musical, popular, realista e engajado. O filme encena encontros e desencontros em torno da busca da autêntica música nacional e popular. "A mais bela cena" faz menção a um desses encontros: a cena em que Espírito, personagem interpretado por Grande Otelo, compositor do morro, apresenta uma canção de sua autoria para Angela Maria, estrela do rádio. Em um bar, Espírito canta o samba "Malvadeza Durão"[12], Angela ouve-o enquanto lê a letra do samba em um papel. O ápice da cena é quando Angela Maria, já tendo decorado a letra, começa a cantar o samba de Espírito que, emocionado, interrompe seu canto com lágrimas nos olhos.

Os versos de Thiago Amud são uma alegoria em que Grande Otelo representa a cultura popular e Angela Maria representa a indústria cultural, a cultura de massa. A esperança para o Brasil, na releitura de Amud, seria esse encontro: a veiculação da música popular pelo mercado, a voz popular alcançando o grande público. O que resultaria em uma imagem mais autêntica do Brasil. Os próximos versos reforçam essa ideia:

Tem que ter algum jeito, ai, caramba
Pra sina do samba

[12] Este samba é de autoria de Zé Kéti, compositor popular que também atuou no filme.

Ser mais singular
Pra canção não ser mera muamba
Que o pseudo-bamba
Só tem pra lucrar
Não me incomodo se ele não se engana
Se é cheio de gana, possa prosperar
Mas se ele é gênio só porque fez grana
O outro é honesto porque é parlamentar

No ar
Panteão de mentira
Tira
Bota a musa no lugar

Nesses versos, Amud refere-se à canção feita para alimentar o mercado visando lucros e crítica, não a conquista deste, mas o fato de se medir a qualidade da canção em função de seu valor de mercadoria. A indústria cultural é vista como a instância que cria falsos deuses. Nesse sentido, Amud reivindica o altar para a verdadeira musa: a canção popular. Ao final da canção tem-se os seguintes versos:

Margens plácidas sem leito
O Brasil tem que ter jeito
Berço esplêndido onde eu deito
O Brasil tem que ter jeito
Por que foi que deu defeito?
O Brasil tem que ter jeito
Vasto sonho, tempo estreito
O Brasil tem que ter jeito
Não restou nenhum direito
O Brasil tem que ter jeito
Doce rio de rejeito
O Brasil

Thiago Amud parodia alguns versos do Hino Nacional e projeta, alegoricamente, a imagem de uma indústria cultural que renega a cultura popular: o leito ausente em um rio por onde corre o rejeito. A construção dessa imagem se dá a partir da referência a um dado histórico recente, o rompimento da

barragem de Mariana (MG) que derramou rejeitos da mineração no Rio Doce em 2015, ao descaso do Estado com o sistema de saúde e ao sistema jurídico parcial e elitista. A releitura do Brasil feita na canção culmina em um fim trágico: a ausência da expressão popular faz do rio - metáfora do Brasil - uma imagem poluída pela indústria cultural, isso através da figuração da indústria mineradora. No último verso, há uma referência direta à "Parque Industrial", do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), mas diferentemente do Brazil com "z" cantado por Tom Zé, Thiago Amud canta sem o distanciamento irônico, o que mantém sua postura crítica em relação ao silenciamento da cultura popular pelo mercado, assim como à desnacionalização da indústria e as consequências predatórias e destrutivas da sua gerência política-mercadológica.

Em "Plano de Carreira", Thiago Amud lista as artimanhas do compositor para obter sucesso, isto é, ganhar fama e "amealhar" muito dinheiro:

> Vou parafrasear o poeta ao invés de inventar em vão
> Vou te roubar um beijo sem pejo ao invés de teu coração
> Vou lapidar uma ova!
> Vou dar uma sova na lira e rimar tudo em 'ão'
> Vou virar um homem de ação
> Vou aprender o passo desse tempo
> Vou dar uma de mamulengo (Lengo lengo lengo...)
> Vou pra lá, vou pra cá
> Pra Jacarepaguá, pro Jaboatão
> Vou parar de cantar por amor, vou cantar só por profissão
> Vou te dar muito orgulho
> Ou em junho ou em julho vou pintar na televisão
> Vou amealhar meu primeiro milhão
> Porque vão bombar meu primeiro refrão no verão

A canção é uma marcha nada tradicional. O arranjo desse gênero musical é ressignificado pela presença dos instrumentos de sopro que, ao invés de seguir apenas a melodia do canto, cria melodias paralelas e intensificam as constantes quebras rítmicas do andamento. A receita para o sucesso se atém mais às ações de

participação na mídia do que aos procedimentos caprichosos da elaboração da canção: "Vou lapidar uma ova!". O refrão que conquistará sucesso, na verdade, já é conhecido nacional e internacionalmente, são os versos do "poeta" que Amud parafraseia:

Quando ele pegar

Eu te pego, eu te pego, eu te pego
Quando ele pegar
Eu te pego, eu te pego, eu te pego
Quando ele pegar
Eu te pego, eu te pego, eu te pego
Ai, se eu te pego!

O refrão original de Michel Teló perde a denotação sexual e ganha a conotação da conquista de ouvintes. Com ironia, o passo a passo para o sucesso tem como modelo o ícone *pop* do sertanejo universitário que, parodiado no refrão, projeta a visão debochada de Amud para com a produção da indústria cultural. Assim como em algumas canções tropicalistas, o cafona é incorporado e ressignificado. Mais adiante, Amud retoma o segredo para conquistar fama:

Vou ser viralizado, visualizado
Vou entrar no teu *mainstream*
Vou botar a imprensa de quatro por mim
Que o refrão é fraco quando o 'marquetim' é ruim

Nessas duas canções, a leitura crítica de Amud ao mercado da música vai ao encontro dos pareceres de Milton Nascimento e de Mônica Salmaso. O problema da música popular brasileira é um problema de mercado. Sem a participação deste, a produção musical de compositores contemporâneos continuará restrita a pequenos grupos de ouvintes. Não surpreende o descontentamento de músicos e ouvintes da MPB que acompanharam a produção musical nos anos 60 e 70, pois ela era

uma das principais mercadorias que circulavam na televisão e no rádio. Hoje ela está praticamente ausente.

A produção musical da Tropicália e a de outros músicos integrantes da MPB gestada nos anos 60 e 70 foi incorporada à cultura de massa devido a sua inserção no mercado. Como vimos, isso não ocorreu sem que houvesse a consciência crítica de reconhecer o "aspecto mercadoria" da arte. No entanto, sem deixar de lado o político em suas canções, alguns tropicalistas conquistaram o lugar de superastros[13] e conseguiram atuar na transformação da sensibilidade, da inteligência e do comportamento de toda uma geração que assistiu televisão, escutou rádios e leu jornais e revistas. É a perda deste espaço de atuação da MPB que leva à crítica sobre a qualidade da música popular no século XXI. A esse respeito, Eduardo Losso reflete que não é o caso de nutrir preconceitos contra o funk, o sertanejo universitário ou qualquer outra vertente. Mas a questão é o mercado impossibilitar "o contato da população com novos Chicos e Caetanos escondidos na penumbra":

> Não há maior investida contra o neoliberalismo aplicado ao mercado cultural do que retomar e reinventar os poderes estéticos dos anos 70 que foram aniquilados por ele nos anos 80 em diante. Se o elemento progressivo, traços de radicalidade tropicalista e outros projetos avessos a modas foram descartados da cultura mediana e niveladora neoliberal, Amud, nas palavras de Caetano, é o transtropicalista que acorda tais fantasmas do passado, invoca o regonguz e ressuscita o espírito transgressor de uma estranha espécie de vanguarda imbuída de tradição, de uma tradição vanguardista do Brasil profundo (Losso, 2021).[14]

[13] A esse respeito, Silviano Santiago discorre em seu artigo *Caetano Veloso enquanto superastr*o, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos*, em 1978.

[14] Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/606265-o-caminho-no-meio-da-pedra-o-fenomeno-transtropicalista-thiago-amud.

Considerações finais

Assim como nas canções tropicalistas, as canções de Thiago Amud incorporam uma série de referências musicais, cinematográficas e literárias em uma atitude de reavaliação e ressignificação cultural da imagem de Brasil. Mesclando o popular com o erudito e a música de vanguarda com a música tradicional em uma estética dissonante e carnavalesca, Amud retoma e reorienta alguns dos anseios artísticos da Tropicália. Porém, ao contrário do posicionamento crítico ambíguo dos tropicalistas em relação a sua inserção no mercado, Amud deixa claro sua crítica à mídia de massa e ao consumismo. Não à toa ele elege um filme de um cineasta pertencente à ala "engajada" - a que posteriormente seria criticada pelos tropicalistas - do cinema brasileiro para extrair sua cena síntese do dilema entre a cultura popular e o mercado musical. O personagem de Grande Otelo personifica o compositor popular que, ao longo do filme, faz várias investidas para ter seus sambas gravados e veiculados pelo rádio e pela televisão. Ao final, ele morre sem reconhecimento, com alguns de seus sambas roubados e veiculados sem a indicação de sua autoria: "não restou nenhum direito". Em sua referência ao encontro de Angela Maria com Grande Otelo em "A mais bela cena", Thiago Amud parece indicar uma solução que se baseia na reconciliação do mercado com a cultura popular, na canção livre da lógica do lucro que, avessa à inovação, à sofisticação e ao político, ignora as novas vozes que pensam a relação entre arte e política e buscam desvendar um Brasil para além do consumo imediato e alienado.

Referências

BENTES, Ivana Flora. Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos. In: BASSUALDO, Carlos (org.). **Tropicália:**

uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DANTAS, L. F. **O Canônico em Xeque na MPB: Processos de Legitimação e Ideário De Modernidade**. [Tese de Doutorado] Universidade de São Paulo, 2016.

DANTAS, L. F. **O Canônico em Xeque na MPB: Processos de Legitimação e Ideário De Modernidade**. [Tese de Doutorado] Universidade de São Paulo, 2016.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim:** A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.

FAVARETTO, Celso. ***Tropicália – Alegoria alegria***. Cotia: Ateliê, 2000.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália – Alegoria alegria**. Cotia: Ateliê, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde***: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MEDAGLIA, Julio. **Música impopular**. São Paulo, Ed. Global, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASSUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira** *(1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O PROJETO DE DIZER NAS CANÇÕES *CANTO DAS TRÊS RAÇAS* E *FILHA DA TERRA*

Laíse Maciel Barros
Doutoranda em Linguística - UFSC - barros.laise@gmail.com

1.Introdução

Segundo o pensamento de Mikhail Bakhtin e o círculo, os enunciados surgem a partir de projetos de dizer e, por meio de seus planos dialógicos, adquirem relativa estabilidade em uma dada esfera da criação ideológica, deste modo, o presente texto tem por finalidade apresentar uma análise contrastiva das canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra*, com ênfase no projeto dizer materializados nos elementos verbais e sonoros.

A escolha das canções justifica-se pela abordagem de temas da cultura negra e indígena, presentes nas orientações dos documentos parametrizadores da educação nacional, e por expressar o lamento, a luta, força e resistência diante das opressões. Ou seja, temáticas que necessitam de atenção, valorização e respeito.

Visando a abordagem analítica para aplicação no contexto educacional, visa-se suscitar a criticidade no ambiente escolar em conjunto com a compreensão de identidade, levando em consideração a miscigenação do povo brasileiro e a diversidade cultural presente no país.

Neste pensar, tomando a canção como enunciado presente na esfera da atividade humana, ou seja, um conjunto de "atos [...] infinitamente variados em função da infinita diversidade das situações em que a vida pode colocar-nos [...] num dado momento" (Bakhtin [1963], 1997, p.45), é importante compreender que

> O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [...]. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro,

> individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 1997, p. 158 grifos do autor).

Portanto, entendo a canção como um gênero do discurso característico da esfera artístico-cultural e presente nas esferas cotidianas, escolar, acadêmica e política, "dispõe de efeitos de sentidos em seus enunciados, permitindo caminhos para abordagens várias sobre o convívio social e oportuniza ações pedagógicas que reflitam o comportamento humano em sociedade" (Barros; Baltar, 2023, p. 76).

Segundo Bakhtin (2016), "todo enunciado é dialógico, ou seja, é endereçado a outros, participa do processo de intercâmbio de ideias: é social" (Bakhtin, 2016, p. 118). Assim, pode-se afirmar que os enunciados são gerados a partir de um acontecimento intencional, resultantes de um plano discursivo ou projeto comunicativo que é construído com base em contextos sociais e históricos específicos. Eles não surgem de forma isolada ou despretensiosa, mas sim, como parte de um processo deliberado e estruturado.

As canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra*, por exemplo, apresentam discursos que evidenciam a luta e resistência das populações minoritárias, em especial as indígenas. Por meio da observação dos elementos que constituem o projeto de dizer das canções, cria-se uma compreensão mais ampla dos enunciados e, consequentemente, desperta um sentimento de valorização da diversidade cultural.

Inserido na linguística aplicada e ancorado pelos pressupostos do enunciado e gêneros do discurso de Bakhtin e do Círculo e na pedagogia crítica de Freire, este texto busca associar as nuances do gênero canção, compreendida como gênero multissemiótico da esfera artístico-cultural, ao ensino-aprendizagem. Para tanto, adota-se, como recurso metodológico, o Tetragrama de análise multissemiótica da canção proposto pelo Grupo de Estudos da

Canção (GECAN/NELA/UFSC),[1] considerando que este dispositivo possibilita a análise simultânea da letra e da música, assim como dos principais elementos que compõem a canção como um gênero discursivo, incluindo os aspectos sociossituacionais e autorais.

A estrutura do texto é composta por quatro partes: introdução; síntese das canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra*; a análise multissemiótica e contrastiva das canções, seguida das considerações finais.

2. Breve apresentação

2.1 "Um lamento triste sempre ecoou"

A canção *Canto das três raças* está presente no álbum homônimo, lançado em 1976, nos anos finais da ditadura civil-militar brasileira (1964-1984). A composição é de Paulo Sérgio Pinheiro e Mauro Duarte, sendo interpretada por Clara Nunes. Trata-se de um samba, gênero musical brasileiro, com forte influência africana, especialmente na percussão. Além disso, a canção se destaca por não ser apenas um samba tradicional, mas um samba que incorpora diversos ritmos e batuques do Candomblé, uma religião de origem africana, conhecida por sua rica musicalidade percussiva, utilizando instrumentos como tambores e atabaques, conforme aponta Celeste (2017).

A referida canção é amplamente reconhecida como um símbolo de luta e resistência da população negra no Brasil, sendo cantada em diversas regiões do país e regravada por vários artistas, como Elza Soares (álbum: Um ser de Luz: Saudação a Clara Nunes, 2003), Mariana Aydar (álbum: Cantoras do Brasil, 2014), Maria Rita (álbum: Samba da Maria – ao vivo, 2023). Desta

[1] O GECAN faz parte do Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada (NELA) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e ao Programa de Mestrado Profissional em Letras, ambos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

maneira, é importante um breve relato sobre a primeira intérprete que fez de *Canto das três raças* uma das canções mais populares do país.

Clara Francisca Gonçalves Pinheiro[2] nasceu em uma cidade do interior de Minas Gerais. Quando jovem, mudou-se para Belo Horizonte, onde adotou o nome artístico de Clara Nunes e viu sua carreira deslanchar, sendo reconhecida como a melhor cantora de Minas Gerais. O sucesso veio com a mudança para o Rio de Janeiro, onde se encantou com o mar e encontrou nele inspiração para suas canções.

Na capital carioca, Clara Nunes entrou em contato com o samba e os ritmos africanos. Essa nova influência também impactou sua vida religiosa, levando-a a frequentar terreiros de Umbanda e Candomblé e a incluir em suas performances elementos musicais que exaltavam as religiões africanas e as tradições quilombolas.

Exímia pesquisadora da música popular brasileira, dos ritmos e folclore, ela também viajou por diversos países representando a cultura do Brasil. Foi uma das cantoras que mais gravou músicas dos compositores da Portela, sua escola de samba favorita. Além disso, tornou-se a primeira cantora brasileira a vender mais de cem mil discos. Ao longo de sua carreira, vendeu um total de quatro milhões e quatrocentos mil discos. Clara Nunes é, sem dúvida, a cantora e compositora brasileira, considerada uma das maiores cantoras de samba do país. Faleceu em março de 1983 no Rio de Janeiro. Já são 41 anos de seu adeus, mas sua produção artística permanece viva, o que a torna, de certo modo, presente.

[2] As informações sobre a trajetória artística de Clara Nunes foram encontradas em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/clara-nunes-40-anos-do-adeus-artista-mineira. Acesso em 27 de agosto de 2024.

Quadro 1: letra da canção *Canto das três raças*

Ninguém ouviu Um soluçar de dor No canto do Brasil Um lamento triste Sempre ecoou Desde que o índio guerreiro Foi pro cativeiro E de lá cantou Negro entoou Um canto de revolta pelos ares No Quilombo dos Palmares Onde se refugiou Fora a luta dos Inconfidentes Pela quebra das correntes Nada adiantou E de guerra em paz De paz em guerra	Todo o povo dessa terra Quando pode cantar Canta de dor Ô, ô, ô, ô, ô, ô Ô, ô, ô, ô, ô, ô E ecoa noite e dia É ensurdecedor Ai, mas que agonia O canto do trabalhador Esse canto que devia Ser um canto de alegria Soa apenas Como um soluçar de dor Ô, ô, ô, ô, ô, ô Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Fonte: *site* letras de músicas[3]

Figura 1: Capa e contracapa do álbum *Canto das três raças*





Fonte: *site* do IMMuB[4]

[3]Disponível em: *https://www.letras.mus.br/clara-nunes/83169/*

[4]Disponível em: <https://immub.org/album/canto-das-tres-racas>. Acesso em: 18 de agosto de 2024.

2.2. “Na tua força não mora só dor”

Filha da Terra é a sétima faixa do álbum *Kwarahy Tazyr*, sendo o primeiro álbum de Kaê Guajajara, lançado em 2021, e ganhador do Prêmio Arcanjo de Cultura na categoria melhor álbum. No ano seguinte, Kwarahy Tazyr recebeu a versão visual e se tornou o primeiro álbum visual indígena da música brasileira.

A canção é uma manifestação de resistência e renascimento, incorporando aspectos da cultura indígena. Com versos em língua indígena, reforça a conexão com as raízes ancestrais e destaca a importância da preservação cultural. Trata de temas como empoderamento, força e renovação, além de transformar a opressão em liberdade, sublinhando a recuperação e o fortalecimento da identidade. Dessa forma, *Filha da Terra* exalta a resistência e a transformação do sofrimento em força e liberdade.

Autora e intérprete da canção, Kaê Guajajara, também chamada de Aline Silva de Lira, é cantora, compositora, atriz, e ativista indígena. Nasceu em uma terra não demarcada em Mirinzal que correspondente à parte amazônica do Maranhão, porém, cresceu no Rio de Janeiro, no complexo de favelas da Maré, onde encontrou no rap uma forma de expressar seus pensamentos e vivências como mulher indígena na favela.

A artista é uma representante das vozes que resistem por meio da canção. Ela vem galgando espaço e propagando seus discursos contra o racismo e a invisibilidade dos povos originários e fomentando, assim, o devido respeito e valorização cultural.

Quadro 2: letra da canção *Filha da Terra*

Minha alma está gritando Mas ela fala dentro de mim Carregando minhas dores num saco plástico O tempo passa transformando tudo Se não muda, ultrapassa tudo Passo por ele testemunhando tudo E quando ele passar, eu mudo	Filha da terra vou te contar um segredo Na tua força não mora só dor Você é sobrevivente Fênix Você é sobrevivente Que não mais as correntes estejam no teu pescoço

Na puruzuka kwaw wà Zazenuhem putar Nehe Ma'e uzapo iko hehy pe wà Aiko herapuz Pupe Filha da terra vou te contar um segredo Na tua força não mora só dor Você é sobrevivente Fênix Você é sobrevivente Que não mais as correntes estejam no teu pescoço Mas sim as penas dos pássaros Pra te fazer voar Por outra dimensão Tão segura, tão intacta Tão segura tão intacta	Mas sim as penas dos pássaros Pra te fazer voar Por outra dimensão Tão segura tão intacta Tão segura tão intacta Tão segura, tão intacta Tão segura tão intacta Tão segura tão intacta Na puruzuka kwaw wà Zazenuhem putar Nehe Ma'e uzapo iko hehy pe wà Aiko herapuz Pupe Aiko herapuz Pupe Aiko herapuz Pupe Aiko herapuz Pupe

Fonte: https://www.letras.mus.br/kae-guajajara/filha-da-terra/

Figura 2: álbum *Kwarahy Tazyr* no *Spotify*



Fonte: *Spotify*[5]

3. Análise multissemiótica das canções

Nesta seção serão apresentadas as análises de *Canto das três raças* e *Filha da Terra* por meio do suporte metodológico *Tetragrama de análise multissemiótica da canção*. Esse recurso permite conhecer os quatros componentes constituintes do gênero: *componente verbal, componente música, componente sociossituacional* e *componente autoral*.

[5] https://open.spotify.com/intl-pt/album/55LrYJR0Ap4rw8JpIBgMLZ

Para cada componente, são estabelecidas categorias analíticas que servem como guia para a análise. Entretanto, tais categorias não devem ser consideradas definitivas, estanques, visto que o analista pode adicionar outras categorias para abranger os diferentes aspectos dos quatro componentes, caso seja necessário.

Vale destacar que a análise multissemiótica exige o trabalho simultâneo com as quatro dimensões que compõem a canção enquanto gênero. A proposta da divisão em quatro componentes é meramente uma forma de sistematizar e organizar os dados. De acordo com Baltar *et al.* (2022),

> A divisão nos quatro componentes: *verbal*, *musical*, *situacional* e *autoral* é uma decisão metodológica, com o objetivo de sistematizar a análise. Não há necessidade de seguir nenhuma ordem pré-estabelecida entre eles e também não é preciso exaurir as categorias de análise de cada componente. Por se tratar de um gênero híbrido – composto por mais de uma matriz sígnica, situado no tempo e no espaço – o professor e os estudantes, os analistas em sala de aula, podem entender os quatro componentes sempre entrelaçados e escolher as categorias de cada componente, de acordo com cada canção analisada. A apresentação do tetragrama na figura de um disco (LP) em movimento reforça a ideia de que a análise pode iniciar por qualquer componente e de que todos os componentes estão interligados (p. 16-17, grifos dos autores).

A análise das canções inicia pelo *componente verbal*, seguido do *musical*, *sociossituacional* e finalizando com o *autoral*. Dos componentes mencionados, selecionamos apenas as categorias que estão diretamente relacionadas à arquitetônica do projeto de dizer presentes nas canções. As categorias de análise associadas a cada componente podem ser visualizadas na imagem a seguir.

Figura 3: Tetragrama de análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

A respeito do *componente verbal*, destacam-se o conteúdo temático, os interdiscursos, as atitudes discursivas e as figuras de linguagem. Na canção *Canto das três raças* a construção do projeto de dizer busca elementos históricos, estabelecendo interdiscursos com os conflitos ocorridos na região sul, centro-oeste e nordeste do Brasil, mais precisamente, a luta de Sepé Tiaraju e as guerras Guaraníticas, /*Desde que o índio guerreiro/ Foi pro cativeiro/ E de lá cantou*/, a Inconfidência Mineira /*Fora a luta dos inconfidentes/ Pela quebra das correntes/ Nada adiantou*/ e a resistência de Zumbi e o quilombo dos Palmares /*Negro entoou/ Um canto de revolta pelos ares/ Do Quilombo dos Palmares/ Onde se refugiou*/, assim como, uma conexão com a atualidade ao abordar a luta de determinada classe trabalhadora do país /O canto do trabalhador/ Esse canto que

devia/ Ser um canto de alegria/ Soa apenas como um soluçar de dor/. Além disso, a canção também estabelece interdiscurso com as religiões de matriz africana e como o Carnaval por meio dos elementos sonoros constituintes da parte musical da canção.

Desse modo, *Canto das três raças* expressa como conteúdo temático o silenciamento do grito das minorias desde o surgimento do Brasil, tal tema é apresentado na canção por meio das atitudes discursivas: poetizar, expor e argumentar e das figuras de linguagem como a polissemia, exemplificada nos dois sentidos da palavra *canto*, (i) o espaço geográfico, ou seja, os três locais onde ocorreram os conflitos aludidos na canção e (ii) a ação de cantar, a antítese, presente nos versos /E de **guerra** em **paz**/ De **paz** em **guerra**/ e /Ser um canto de **alegria**/ Soa apenas como um soluçar de **dor**/ e a assonância das sílabas tônicas e aliteração nos sons consonantais em /**Esse** canto que devia/ **Ser** um canto de alegria/ **So**a apen**as** como um **so**lu**ça**r de dor/.

A canção *Filha da Terra*, por sua vez, estabelece uma conexão discursiva com as constantes invasões e conflitos nos territórios indígenas, com a degradação do planeta e com a mitologia grega representada pela figura da fênix /Você é sobrevivente/ Fênix/ o que corresponde a uma metáfora da força e resistência indígena. Além da metáfora, a canção também apresenta como figuras de linguagem predominantes, a aliteração e personificação, como pode ser observado nos seguintes versos /O tempo pa**ss**a tra**ns**formando tudo/ **Se** não muda, ultrapa**ss**a tudo/ Pa**ss**o por ele te**st**emunhando tudo/ E quando ele pa**ss**ar, eu mudo/. Tanto os interdiscursos quanto às figuras de linguagem estão associados ao tema lamento indígena e a força diante das opressões contemporâneas expresso por meio das atitudes discursivas poetizar, relatar e argumentar. Tais elementos constituem o discurso presente em *Filha da Terra*.

Além disso, vale ressaltar a importância da presença dos versos em *Ze'egete*, língua do povo Guajajara, expressando a identidade indígena, a riqueza linguística do nosso país e,

sobretudo, a presença de uma língua ancestral viva que luta contra o apagamento e desprestígio.

As canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra* despertam sentimentos semelhantes ao tratar das temáticas de luta e resistência das populações negra e indígena.

Quadro 3: Análise do componente verbal

Categorias de análise	***Canto das três raças***	***Filha da Terra***
Conteúdo temático	O silenciamento do grito das minorias desde o surgimento do Brasil.	Lamento indígena e a força diante das opressões contemporâneas.
Interdiscursos	Sepé Tiarajú e as guerras Guaraníticas, Zumbi e o quilombo dos Palmares, a Inconfidência Mineira, as religiões de matriz africana e o Carnaval.	As invasões e conflitos nos territórios indígenas, a degradação do planeta, a mitologia grega.
Atitudes discursivas	Poetizar, expor e argumentar.	Poetizar, relatar e argumentar.
Figuras de linguagem	Polissemia, assonância, aliteração e antítese.	Metáfora, aliteração e personificação.

Fonte: autoral

A respeito do *componente musical*, as categorias analisadas são fonograma, forma, gênero musical e instrumentação. A canção *Canto das três raças*, como já dito anteriormente, está presente no álbum homônimo lançado em 1976 e ocupa a primeira faixa do lado A, possui um fonograma com o tempo de 4'26 (quatro minutos e vinte e seis segundos). É um exemplo do gênero samba com elementos sonoros típicos da religiosidade africana. Sua forma é composta por introdução, parte A, refrão, parte B, refrão, parte A', refrão', parte B', refrão e *fade out*. É importante destacar quatro pontos na forma de *Canto das três raças*, o batuque marcante que remete às sonoridades da Umbanda e Candomblé, na introdução, a voz icônica de Clara Nunes e os instrumentos típicos do samba que vão se incorporando gradativamente à melodia, o grito forte e grave da sequência da vogal *o*,

correspondente ao refrão, e a repetição das estrofes com a sonoridade do samba carnavalesco. A instrumentação que compõe a textura da canção é formada por atabaques, violão, tamborim, agogô, reco-reco, surdo, agbê, cuíca, entre outros instrumentos.

Já Filha da Terra, sétima faixa do álbum digital *Kwarahy Tazyr* lançado em 2021, tem como gênero o *RAP* e um fonograma com o tempo de 3'01 (três minutos e um segundo). O *RAP* é conhecido por ser um gênero que possui uma forte impostação de voz, tom rígido, palavras ásperas, no entanto, especialmente nesta canção, Kaê apresenta um tom doce e voz suave, talvez para sinalizar também por meio da sonorização o acalanto que propõe a canção. Apesar de ter elementos marcantes do *RAP*, para a artista, o álbum corresponde ao que ela denomina de Música Popular Originária (MPO), por conter sonoridades tipicamente indígenas na construção do *beat* (a base rítmica ou instrumental de uma canção), entre outros elementos culturais presentes nas canções, assim como, ser, além de um produto artístico, um manifesto político em favor dos povos originários.

A forma se divide em introdução, parte A, parte A' e coda. *Filha da Terra* não possui refrão, mas apresenta repetições de versos, especialmente, os versos em *Ze'egete.* Inicia e termina de modo suave, num cantarolar baixinho, ou seja, traz um murmúrio tanto na introdução quanto na coda. A instrumentação que compõe o *beat* é composta por sons de instrumento de sopro indígena, caixa de rítmico e o sintetizador, este último, responsável pelos variados efeitos sonoros, como eco, por exemplo.

Quadro 4: Análise do componente musical

Categorias de análise	***Canto das três raças***	***Filha da Terra***
Fonograma	4'26 (*Spotify*)	3'01 (*Spotify*)
Forma	Introdução, parte A, refrão, parte B, refrão, parte A', refrão', parte B', refrão e *fade*	Introdução, parte A, parte A' e coda.

	out.	
Gênero musical	Samba	Música popular Originária/*RAP*
Instrumentação	A textura é formada por atabaques, violão, tamborim, agogô, reco-reco, surdo, agbê, cuíca, entre outros.	A textura é formada por instrumentos de sopro indígena, caixa de ritmo e sintetizador.

Fonte: autoral

Em relação ao *componente sociossituacional*, destaca-se a esfera da atividade humana correspondente à política e artístico cultural, atento para o contexto histórico, político, cultural, étnico e econômico. *Canto das três raças* promove uma junção temporal, faz alusão a acontecimentos históricos e a realidade atual de uma parcela da classe trabalhadora do país. Rememora o período do Brasil colônia e a luta de três personagens importantes da história brasileira, que são exemplo de resistência, bravura e liderança, em três "cantos" do país: Sepé Tiarajú e a guerras Guaraníticas na região sul, Zumbi e o Quilombo dos Palmares no nordeste e Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, e a Inconfidência Mineira no sudeste. Pessoas que lideraram reivindicações políticas, econômicas e sociais, e, que morreram por seus ideais.

Vale dizer que a luta continua, principalmente, para os negros e indígenas que permanecem sendo subjugados pelos brancos e seguem bravamente batalhando por seus direitos de vivenciar suas culturas sem opressão, a exemplo, as manifestações religiosas de matriz africana e a resistência indígena na defesa por territórios.

A canção também remete à atualidade, quando menciona os trabalhadores, entende-se uma determinada classe de trabalhadores que vivem os desafios cotidianos laborais e a luta por seus direitos trabalhistas.

Em *Filha da Terra* pode-se inferir a opressão causada aos povos originários desde a chegada dos europeus, mas também, os eventos ocorridos durante o governo Bolsonaro, uma vez que a canção é de 2021, ou seja, produzida durante o governo brasileiro

que, na atualidade, foi o mais omisso com a população indígena. Segundo Passos (2023), o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro significou um retrocesso em relação à proteção e garantia dos direitos dos povos indígenas brasileiros. O autor justifica essa afirmativa apontando o aumento de disputas por território; a não demarcação de terras indígenas; as invasões de terras indígenas; o descaso com o povo Yanomami.

É importante destacar a polarização política que ficou ainda mais evidente nesse período, assim como, o sofrimento causado pela pandemia da COVID-19, em especial aos povos originários em que o socorro, em alguns casos, chegou de forma tardia.

A canção também remete à questão ambiental e as consequentes mudanças da degradação do meio ambiente. Para os indígenas a natureza é família, o título da canção já mostra essa relação parental.

Quadro 5: Análise do componente Sociossituacional

Categorias de análise	***Canto das três raças***	***Filha da Terra***
Esferas da atividade humana	Política e artístico cultural	Política e artístico cultural
Contexto: Histórico, político, cultural, étnico, econômico.	Brasil colônia Quilombo dos Palmares – século XVII Guerras Guaraníticas - século XVIII Inconfidência Mineira - século XVIII Religião de matriz africana A luta de uma classe trabalhadora.	Aumento das invasões em áreas indígenas e ataques aos povos indígenas; Meio ambiente e as mudanças climáticas; A polarização política e radicalização da extrema direita; Saúde pública em pandemia – COVID-19.

Fonte: autoral

A respeito do *componente autoral*, as categorias de análise elencadas foram relação de autoria com o Eu-Tu-Lírico, Coautoria, intérprete, motivo verbal e audiência. *Canto das três raças*, na relação de autoria com o Eu-Tu-Lírico, expressa uma reação de

inconformidade diante do silenciamento ensurdecedor, /Ninguém ouviu/ Um soluçar de dor/ No canto do Brasil/ Um lamento triste/ Sempre ecoou/, das lutas das comunidades negras e indígenas dos variados "cantos" do Brasil. A coautoria é de Paulo Sérgio Pinheiro e Mário Duarte e interpretação de Clara Nunes. Como motivo verbal comunica o silenciamento persistente e ensurdecedor das dores das raças que constituem o Brasil. A canção está presente no álbum *Canto das três raças* e dispõe da *audiência* de 1,2 mil curtidas e 64.000 visualizações no *YouTube*[6] e conhecida mundialmente na voz de Clara Nunes e de outras artistas brasileiras.

Filha da Terra, por sua vez, é uma composição de Kaê Guajajara, que também a interpreta. Os discursos presentes nos versos corroboram a interpretação de uma relação polissêmica do Eu-Tu-Lírico manifestada pelo diálogo da ancestralidade /espiritualidade com o presente e pelo da autoria com os demais indígenas que compõem os povos originários do país. A expressividade de *Filha da Terra*, apesar de contém versos "fortes" /Que não mais as correntes estejam no teu pescoço/ Mas sim as penas dos pássaros/, se faz por meio de acalanto de numa voz suave e reconfortante, manifestando, assim, o motivo verbal que corresponde à demonstração de apoio aos parentes[7], especialmente as mulheres, que sofreram e que sofrem agressões pelo simples fato de serem indígenas. Conforme Kaê Guajajara (2020), toda terra é indígena, mas o motivo da invisibilidade nos espaços sociais é fruto do genocídio que ocorre secretamente.

A audiência da canção dispõe de 1,2 mil curtidas e 25.064 visualizações no *YouTube*[8],como já dito anteriormente, ocupa a sétima faixa do álbum *Kwarahy Tazyr*, ganhador do Prêmio

[6] Álbum completo digitalizado, Canto das três raças disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iBxUA7b4OBI&list=OLAK5uy_mJdLFvoXkPeyw7Ulr90XBt8XciVk22Lc0&index=1

[7] Termo de tratamento utilizado entre os indígenas brasileiros.

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OkGHzdAflBs

Arcanjo de Cultura na categoria melhor álbum em 2021, ano de seu lançamento.

Quadro 6: Análise do componente autoral

Categorias de análise	***Canto das três raças***	***Filha da Terra***
Relação de autoria com o Eu-Tu-Lírico	Reação de inconformidade diante do silenciamento ensurdecedor	Relação polissêmica (ancestralidade com o tempo presente, o diálogo de autoria com os pares)
Coautoria	Paulo Sérgio Pinheiro e Mauro Duarte	Kaê Guajajara, cantora indígena da favela da Maré que escolheu no *Rap* uma forma de cantar a resistência.
Intérprete	Clara Nunes	Kaê Guajajara
Motivo Verbal	O silenciamento persistente e ensurdecedor das dores das raças que constituem o Brasil.	Expressão de apoio a quem, sendo parte da sua casa, é agredido. Acalento e dor.
Audiência	1,2 mil curtidas e 64.000 visualizações no *YouTube.*	465 curtidas e 18.904 visualizações no *YouTube.*

Fonte: autoral

Então, com base nas análises das canções é possível dizer que a construção do projeto de dizer busca caminhos distintos para expressar algo em comum, à denúncia das opressões, luta e resistência em prol da valorização da cultura negra e indígena.

Em *Canto das três raças*, de forma sintética, o projeto de dizer é construído por meio do uso de antíteses e polissemia, alusão aos acontecimentos históricos e a sonoridade do batuque e do samba, já em *Filha da Terra*, se observa o uso de metáforas, versos em *Zeeg'ete*, voz mansa, murmúrio, sons de instrumentos indígenas e sintetizador.

Exemplificando o que Bakhtin (2016), alega sobre os enunciados, isto é, são gerados a partir de projetos de dizer e, estabelecendo seus planos dialógicos, adquirem relativa estabilidade em uma dada esfera da atividade humana. O autor, da mesma forma, considera que todo texto orienta-se por "sua ideia (intenção) e

a realização dessa intenção", (Bakhtin, 2016, p. 73), ou seja, por um projeto discursivo, e como essa intenção é aplicada e elaborada em gênero específico, esse projeto dissemina a irradia a dinamicidade, a plasticidade e a historicidade características do gênero.

Considerações finais

Este texto trouxe uma singela abordagem analítica das canções *Canto das três raças* e *Filha da Terra*. A canção, entendida como um gênero multissemiótico, oferece uma compreensão mais abrangente uma vez que contempla o contexto sociossituacional, autoral e musical, indo além das letras das músicas.

A respeito das canções analisadas, notou-se que ambas apresentam a construção do projeto de dizer de forma distinta, mas transmitem um discurso semelhante, ao mesmo tempo em que denunciam opressões, exaltam as lutas e resistências das comunidades negra e indígena pelo respeito e valorização cultural.

Deste modo, o percurso de compreensão e análise pode ser considerado uma sugestão para o trabalho multidisciplinar com o gênero canção em sala de aula, favorecendo uma prática educativa que visa valorizar as matrizes culturais que foram historicamente marginalizadas e que compõem a cultura do povo brasileiro.

A prática educativa, segundo Freire (2000), é libertadora, destaca o papel das emoções, assim como promove a importância da consciência na história, o sentimento de presença no mundo, a compreensão da história como possibilidade jamais como determinação, ou seja, "a prática educativa é substancialmente esperançosa e, por isso, provocadora de esperança" (Freire, 2000, p. 23).

Assim, estudos dessa natureza potencializam o ensino-aprendizagem, incentivam trabalhos multidisciplinares e promovem um desenvolvimento prazeroso para os estudantes. Além disso, fomenta o contato com enunciados que corroboram a

forte contribuição dos povos originários e da negritude na cultura da nação brasileira.

A abordagem da canção como gênero multissemiótico, alinhada às diretrizes dos documentos parametrizadores ao pensamento de Paulo Freire, promove uma educação integradora e libertadora, incentivando a criatividade, a sensibilidade e a criticidade, e contribuindo para uma formação cidadã de qualidade. Em síntese, a canção como objeto de estudo permite uma conexão com as subjetividades dos contextos sociais e culturais.

Agradecimento

Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina – FAPESC por meio da bolsa de doutorado - nº do processo 3003/2021.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALTAR, M *et al*. (Orgs.). **Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BARROS, Laíse. BALTAR, Marcos. O Soar do tambor: Carimbó em prática educativa. **Revista Soletras**, nº 47. p. 73-93. Set./Dez. 2023.

CELESTE, Sandro José. **Identidade e diferença nas canções "Canto das três raças" e "Etnia": uma análise comparativa.** III

Seminário Internacional História do tempo presente. UDESC. Florianópolis, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação***:* cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GUAJAJARA, Kaê. **Descomplicando com Kaê Guajajara:** o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta anti-racista. Rio de Janeiro: Azuruhu, 2020.

GUAJAJARA, Kaê. **Filha da Terra** in Kwarahy Tazyr. Azuruhu .[2021]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v =OkGHzdAflBs. Acesso em 04 de setembro de 2024.

NUNES, Clara. **O canto das três raças.** In: O canto das três raças. EMI-Odeon[1976]. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/7wQT ptwkkTHXjBF2JSZlHY. Acesso em 04 de setembro de 2024.

PASSOS, Rogério. Relatório aponta retrocessos no direito indígena em gestão Bolsonaro. **Agencia Brasil**. 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/ direitos-humanos/audio/2023-07/relatorio-aponta-retrocessos-no-direito-indigena-em-gestao-bolsonaro. Acesso em 05 de setembro de 2024.

NASCI NO SAMBA - UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA DOS MALANDROS DO ESTÁCIO

Lucas Garcia Nunes
UFSC - quincasavelino@gmail.com

"Malandro é o gato que come peixe e não vai na praia" - ditado popular

1. O prelúdio do sambista malandro

O título deste trabalho refere-se à composição "Nasci no samba", de Alcebíades Maia Barcellos (Bide) e Benedito Lacerda, cuja letra faz alusão ao samba, ao trabalho e à malandragem. Lançado em 1932 pela gravadora Parlophon (com número de registro 13416) o samba foi interpretado pelo cantor branco Leonel Faria. Este samba será analisado junto a outros dois, também de autoria da geração de sambistas e malandros do bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. São eles "O que será de mim" de autoria de Ismael Silva e Nilton Bastos lançado em abril de 1931 pela gravadora Odeon (com o número de registro 10780) e interpretado pelos cantores brancos Mário Reis e Francisco Alves e o samba "O trabalho me deu um bolo" lançado em 1937 pela gravadora Columbia (com número de registro número 1118) de autoria de Antonio Moreira da Silva e João Golô.

Os três sambas, gravados em disco na década de 1930, tratam de um tema muito particular que, inclusive, foi uma das marcas da geração de sambistas do Estácio: o trabalho e a malandragem. Outros temas foram cantados pelos compositores do bairro, como, por exemplo, o sagrado, a morte e a relação com a mulher. No entanto, o foco aqui é refletir a perspectiva do sambista malandro no que diz respeito ao trabalho, analisando especialmente o texto dos três sambas. Um elemento presente nos três sambas é a ocorrência do verbo viver relacionado ao comportamento do

malandro: “Vivo na malandragem”, “pois vivo na malandragem” e “enquanto eu viver na orgia” são expressões que figuram nos três sambas e revelam o tom do sambista malandro.

A proposta deste trabalho é utilizar tais sambas para pensar a produção poética dos malandros do bairro carioca do Estácio de Sá, levando em consideração o contexto socioeconômico em que estiveram inseridos. Além disso, busca-se discutir como a expressão cultural manifestada pelos sambistas e malandros é crucial para compreender a capacidade poética de sujeitos marginalizados e racializados no início do século 20.

A análise dos textos permite examinar os aspectos literários presente nos sambas, além de pontuar elementos musicais das gravações[1]. Para isso será utilizado a análise interpretativa como método, semelhante ao proposto na pesquisa de Matos (1982), que compreende o samba como expressão literária e poética.

Compreender a produção poética do samba diz respeito a uma difícil tarefa, pois está entre dois campos do saber: a poesia e a música. No samba, existe uma linha tênue onde a relação entre a poesia e a música (Matos, 2008) se estreita, especialmente devido à influência da oralidade presente da interação dos sambistas e malandros, resultado da produção intelectual desses sujeitos.

A relação entre o samba (manifestação cultural) e o malandro (corpo) carrega uma potência avassaladora, já que é um produto da margem, consequência de um conjunto de restrições, a acessos básicos, que se fundem pelas esquinas do bairro do Estácio de Sá, e acabam por romper as fronteiras da zona de prostituição do Mangue e se espalham por outros cantos da cidade como o Morro de Mangueira, Morro da Favela, Morro do Salgueiro e o subúrbio de Oswaldo Cruz.

Dessa maneira, é importante destacar que em um primeiro momento a relação entre o samba e o corpo dos malandros é geradora de uma força pulsante, já que naquele período (a partir da década de 1920) a cidade e a cultura carioca se transformavam

[1] Disponíveis em discografia brasileira: https://discografiabrasileira.com.br/

(Franceschi, 2010). A música e a poesia se fundem, uma vez que o corpo dos malandros é composto por uma capacidade de desvios, e transborda, artisticamente, com uma crítica ao mundo, sobretudo aos acessos que os sambistas malandros entendem serem restritos devido à uma estrutura social desigual e racista (Sodré, 1998).

Em outras palavras, as vivências e experiências no corpo dos sambistas malandros permitiram uma manifestação artística fundamentada na cultura oral (Azevedo, 2018) e nos (en)cantos da cultura afro-brasileira, elementos presentes na cultura carioca, pois uniu a habilidade musical a um poderoso sensível que foi externalizado com a palavra cantada (Matos, 1982), pelo conjunto de sambistas do Estácio, homens marginalizados e racializados que sentiram no corpo e na pele o peso do racismo e da perseguição (Fanon, 2020), incansável, de guardas, delegados, agentes e inspetores da polícia da cidade do Rio de Janeiro (Cunha, 2015).

Outro elemento que culminou na efervescência artística dessa geração foi a noção de coletivo e a organização das performances para o fortalecimento da linguagem que os sambistas e malandros elegeram ao exprimir sentimentos e sensações em forma de versos acompanhados por pandeiro, cuíca, ganzá, "caixa surda", violão, cavaquinho e flauta (Franceschi, 2010).

Em consequência da reunião dos malandros sambistas, o que reforça a ideia de coletividade, foi criada uma organização carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro, que ficou conhecida como Deixa Falar (Cabral, 1996). É através do samba que os malandros evidenciam as condições do trabalho e o entendimento que fazem das desigualdades sociais. O elogio que é feito à malandragem na letra dos três sambas que serão analisados não é em vão e é feito por uma necessidade de extravasar a cosmovisão do malandro. O samba advindo do bairro do Estácio é produzido provocando uma tensão do que se entende como trabalho, e como as pessoas marginalizadas e racializadas reagem às condições

impostas pela ordem capitalista do espaço urbano, uma força que resiste (Filho; Isnard, 2023).

2. O solfejo do malandro

O texto do samba de Bide, parceria com Benedito Lacerda, é uma espécie de grito em que o sambista, na pungência de seu eu lírico, conjuga o verbo no tempo presente, na primeira pessoa do singular e entoa a intimidade com a malandragem. No segundo verso, o "batedor" que o narrador se refere é o trabalho, também conhecido como "batente" na gíria do malandro. No terceiro verso do refrão há uma referência à escrita, que sugere uma reflexão sobre o registro gráfico.

A condição do narrador é evidenciada no último verso ao evocar sua realidade de vida, na malandragem, superior ao trabalhador, que no caso, precisa seguir rigorosamente o ponto do relógio, pegar no pesado e ter o corpo explorado. As rimas da estrofe seguem o som de "o" e "or", como em "batedor" e "trabalhador", enquanto no terceiro verso surge uma rima em "escrever" e "dizer", que sugere um contraste entre a oralidade e a escrita. Isso desperta, uma questão ao pensar os espaços da cidade, principalmente tendo em vista o local onde eram cantados os sambas dos malandros: nas margens e periferias, diferente dos espaços que valorizavam a escrita. Em termos de estrutura a letra de "Nasci no samba" é composta por três estrofes de quatro versos cada uma, "Nasci no samba" tem a seguinte letra:

> Vivo na malandragem
> Não quero saber do batedor,
> Pode escrever o que vou dizer,
> Ando melhor do que um trabalhador.
>
> Não, força nunca fiz,
> E jamais hei de fazer
> Nasci no samba
> E nele hei de morrer

Não há riqueza que me faça
Enfrentar o batedor,

Pois quem é rico
Nunca foi trabalhador

Na segunda estrofe, os versos negam um tipo de trabalho exploratório, que diz respeito à acumulação no sistema capitalista. O texto sugere que o "trabalhador" é aquele em que o corpo é explorado em prol dos ricos e poderosos. A malandragem é, portanto, um desvio de conduta e uma estratégia de resistência ao tipo de trabalho imposto às pessoas marginalizadas e racializadas. A ideia de resistência (Sodré, 1998; Lopes, 2008) é central para pensar a produção poética do Estácio e o próprio samba.

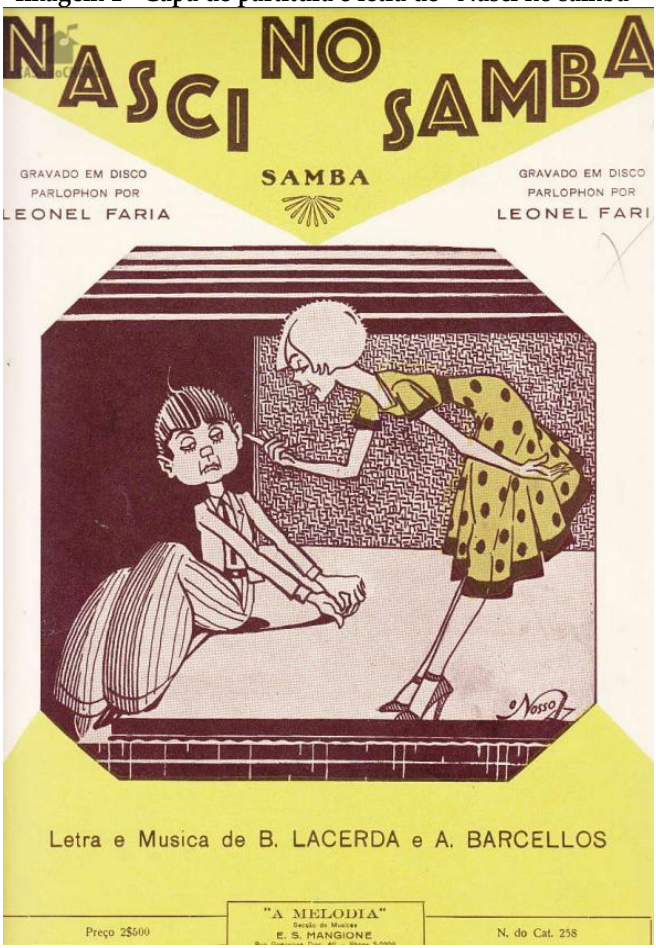
A rima na segunda estrofe ocorre com sons de "a" "er", enquanto o refrão retoma a rima "or", dando continuidade à estrutura rítmica da canção. A "riqueza", como indica o terceiro verso, não altera a conduta do narrador que sente o samba, para além da música propriamente dita, um espaço existencial - local onde nasceu. É um refúgio onde ele não precisa enfrentar o trabalho pesado. Nesse sentido, a palavra samba carrega uma possibilidade de entendimentos para além do gênero musical, diz respeito à uma musicalidade ligada ao corpo, por se tratar de uma influência de matriz africana congrega: reunião, sociabilidade, espiritualidade, descontração e evidentemente música.

Assim, há uma evidente ligação entre o samba e a malandragem, uma reflexão fundamental para compreender o elogio à malandragem, estabelecido pelo samba em questão. Nesse sentido, o samba é uma das práticas do malandro. Consegue transbordar seus sentimentos e emoções, em contraste com o trabalho ao qual o narrador se refere, que não proporciona uma troca justa e cujas condições não atendem suas necessidades. O narrador percebe que a vida no samba é preferível à vida do trabalhador explorado.

A temática de "Nasci no samba" é semelhante à de outra composição, "O que será de mim", de Nilton Bastos e Ismael

Silva. Ambas exaltam a vida do malandro como central e destacam a dualidade entre o "batente", ou seja, o trabalho árduo e exaustivo, e a malandragem, que oferece uma alternativa ao desgaste do corpo no trabalho. O refrão é uma defesa do narrador, o eu lírico do malandro sambista, uma espécie de grito de ordem em não ter o corpo submetido à exploração capitalista, que no Brasil teve uma forte influência do sistema colonial e escravocrata.

Imagem 1 - Capa de partitura e letra de "Nasci no samba"



Fonte: Instituto Casa do Choro.

O refrão, composto por cinco versos, exalta uma forma de vida distinta, oposta à exploração do corpo do homem negro. Ele é seguido por mais quatro estrofes, cada uma com quatro versos, que defendem uma maneira alternativa de viver. Essa consciência está presente em várias composições do Estácio a partir do final da década de 1920. O malandro, nessa perspectiva, busca uma vida que não envolva a exploração de seu corpo para a acumulação de capital de terceiros. A malandragem, acionada em primeira pessoa, é, como canta o narrador, "fina".

A hipótese a ser considerada é que, para o malandro a vida na malandragem é mais leve e menos cansativa, uma estratégia para não ter o corpo usurpado pela prioridade de acumulação do capital. Por isso, o malandro entoa: "o valor dá-se a quem tem".

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há

Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem

Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei

Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar

O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá

A letra cantada na primeira pessoa do singular, questiona a dura rotina do batente e ao conjugar o verbo "viver" no presente, evoca uma tensão semelhante a que está presente no samba de Bide e Benedito Lacerda, onde se canta "Vivo na malandragem". Esse verso representa um grito sufocado, desde a década de 1890, que mais tarde tomou as ondas radiofônicas e gravações em discos, tocados nas diferentes casas de música da época e transbordando das esquinas e bares do Estácio.

No entanto, é primordial entender que essa malandragem carrega um contexto e um significado distintos das definições da polícia e dos jornais, que associavam a palavra à delinquência. A malandragem, nesse caso, diz respeito ao desvio e à esquiva, uma estratégia contra a opressão de um sistema hierárquico, racista e violento.

Em uma das primeiras entrevistas concedidas pelo grupo de sambistas malandros, no segundo semestre do ano de 1930, a malandragem foi um tema central. Ismael Silva na conversa reconheceu a disputa e afirmou, a respeito do malandro:

> É assim que se chamam os do samba. Para os dicionários e a polícia a palavra malandro é deprimente. Para nós, não. O malandro é aquele que vive da inspiração, compondo música para a alegria de seu coração, e que embora trabalhe, frequenta os bailes os sambas quando não os tira…Quem não trabalha é que é vagabundo. Nós fazemos as nossas 'atrapalhações' em horas vagas… (Cavalcanti, 1930, p. 8).

Há uma clara distinção feita pelos próprios sambistas entre "malandro" e "vagabundo". Para eles, o malandro é aquele que busca um equilíbrio na vida, tentando aproveitar a existência, apesar das adversidades. Já o vagabundo é aquele que não trabalha sob nenhuma circunstância. Nesse sentido, a criação do samba (música e poesia) é uma atividade intelectual e artística, uma ocupação digna, especialmente no cenário do meio artístico[2]

[2] Há um contexto da perseguição às manifestações de matriz africana regida pelo racismo, isso significa que os sambistas marginalizados e racializados foram

nos teatros de revista, programas de rádio e gravações de discos, nos programas de rádio.

A participação dos sambistas do Estácio no meio artístico e cultural da cidade do Rio de Janeiro foi um marco na música brasileira, pois além de trazer inovações melodias, poéticas e percussivas, eles abriram caminho para outros compositores e sambistas das classes populares, racializados ou não, ingressassem na indústria musical (Franceschi, 2010).

O malandro opera com um proceder de esquiva, de desvio e com muita consciência dos acessos que o sistema impõe e/ou restringe. Indo mais a fundo, Bide expõe seu entendimento

> Aquele que não trabalha é vagabundo – diz com a sua voz de tenor. Malandro somos nós que trabalhamos. Mas, nas horas vagas, faz as suas 'atrapalhações'. Gastão, quase um tímido, silencioso, de poucas palavras e muitos versos, escutou e a definição do companheiro. Achou que ele tinha razão e comentou:
> 'É. Julgo também que o malandro tem vantagem. Não pensar muito na vida para não se amofinar. A esta altura, Alcebíades, o Bide melodioso e irônico do 'Ora vejam só a mulher que eu arranjei' intervém, e afirma que não é vagabundo, mas gosta da vagabundagem (Cavalcanti, 1930, p. 8).

É indicado pelos sambistas e malandros que viver na malandragem refere-se a uma condição, e essa condição é manifestada na produção poética retratada por um sensível presente na letra dos sambas que passam a ser registrados em pautas de partituras e gravadas em discos.

No final da década de 1920, com o advento da gravação elétrica, essas produções culturais passaram a circular de maneira mais ampla, especialmente com a comercialização de discos. A manifestação do grupo de malandros reivindica um espaço público, nas ruas, nos botequins de esquina e no cortejo carnavalesco.

---

perseguidos durante toda a vida não apenas pela violência física, mas também pela violência simbólica do Estado.

Nota-se, além do mais, que existe uma força resistente contra a exploração do corpo proveniente do grupo desses homens racializados que cresceram e viveram pelas ruas do bairro do Estácio e pelas ladeiras do Morro de São Carlos (Filho, 2002) vivendo de bicos e trabalhos informais.

No samba "O que será de mim" gravado em 1931 a estrutura das estrofes de quatro versos reitera o aspecto popular do samba (literário) elaborado pelos sambistas do Estácio, onde esse tipo de estrofe também é conhecida como quadras.

No quarto verso do refrão, "pois vivo na malandragem" a malandragem é contrastada com a vida do batente. Em outras palavras, a malandragem assumida é o contraponto às condições de exploração do corpo. Na segunda estrofe, as rimas entre o primeiro e o terceiro versos, e entre o segundo e o quarto, são evidentes. O narrador descreve a 'malandragem' como 'fina' e justifica sua vida com o elemento sagrado, afirmando que "Deus quem dá" o destino de cada um.

Na terceira quadra, o narrador assume a vida na jogatina, no primeiro verso "também dou a minha bola", uma das formas de sustento é no "jogo da bolinha", perseguido pela polícia e motivo pelo qual alguns dos sambistas foram encarcerados sob a Lei de Vadiagem (Cunha, 2015) como Ismael Silva, Baiaco, Brancura e Francelino.

A referência a "Chico Viola" é ao cantor branco Francisco Alves que tinha um acordo com os sambistas do Estácio, onde ele entrava na parceria (mesmo não tendo criado o samba) e gravava sambas que não eram seus, mesmo sem contribuir com a composição (Guimarães, 1978, p. 96).

Na quadra seguinte, o malandro sambista joga com o texto, invertendo a ordem das palavras "não há vida melhor/ que vida melhor não há" alterando o lugar do verbo na sentença, uma característica do malandro, escorregadio e consciente de sua conduta. O samba reflete o proceder do malandro e sua esquiva. Mesmo com as mudanças o sentido não é modificado, demonstrando que o malandro sambista soube jogar com as

palavras, já que os outros dois versos da quadra o malandro repete e altera a posição das palavras "Deixa falar quem quiser/Deixa quem quiser falar", sendo que no primeiro verso a ênfase está na ação "falar" e na segunda o destaque é para o sujeito que fala, no caso o sujeito indeterminado (quem).

"Deixa quem quiser falar" é uma afirmação para que o sujeito que tiver vontade falar, e "Deixa falar quem quiser" pode ter duas interpretações. A primeira da despreocupação com as críticas que chegam e a segunda uma ordem para que deixem falar quem precisa falar, uma espécie de "grito dos excluídos". Contudo, uma informação complementar carrega ainda mais sentido nessa quadra. "Deixa Falar" foi o nome da organização carnavalesca dos malandros e significou, segundo explicação do próprio Ismael Silva, essa despreocupação com que as pessoas do bairro falavam do cortejo carnavalesco dos sambistas malandros (Cabral, 1996).

Na última estrofe o trabalho é definido pelo narrador: "o trabalho não é bom" e nessas e a penúltima estrofe indica que "trabalhar só obrigado" evidenciando um sistema de exploração do corpo dos homens marginalizados e explorados, mesmo porque para o trabalho "por gosto ninguém vai lá".

Um aspecto musical interessante presente neste samba ocorre no refrão, na quarta estrofe: "Pois vivo na malandragem" em relação ao campo harmônico, há um detalhe particular: o movimento segue a separação silábica de "ma/lan/dra/gem" (quatro sílabas), e a harmonia acompanha esse ritmo, com uma progressão que vai da tonalidade dominante à sexta. O número de acordes utilizados segue exatamente o número de sílabas da palavra — quatro. Por exemplo, em uma tonalidade de sol maior, a sequência começaria em sol e passaria por fá sustenido, fá maior e mi maior. Esse detalhe revela uma perspicácia dos sambistas malandros, que empregaram diferentes recursos para expressar uma crítica e as estratégias envolvidas no "proceder" da malandragem, destacada também na harmonia.

O terceiro e último samba "O trabalho me deu um bolo", lançado no ano de 1937, de autoria de Antonio Moreira da Silva e

João Golô pela gravadora Columbia com a batucada, característica do Estácio, bem acentuada. A gravação foi relançada dois anos depois, em 1939, pela gravadora Odeon, com uma versão diferente na letra, um novo arranjo orquestrado por Simon Bountman e com uma qualidade sonora superior à anterior, ambas na voz de Moreira da Silva. No entanto, a batucada da segunda versão não aparece destacada como a registrada pela Columbia, com acompanhamento do Regional Cruzeiro do Sul. A análise da gravação será feita a partir da gravação de 1939, porém é preciso ter em vista que título do samba está ligado ao verso da primeira gravação

> Eu agora resolvi
> Que não hei de ser mais tolo
> Mas enquanto for trabalho
> Trabalho me dá um bolo

O samba segue a configuração típica do Estácio (Sandroni, 2001) tanto na cadência quanto nos elementos percussivos e melódicos. Ademais, o tema central retrata o trabalho e o eu-lírico preocupado em não ser explorado, contudo nessa letra existe a presença de dois personagens que interagem, de alguma maneira, com o narrador-malandro -, o senhor patrão e a nega (ou o amor do narrador) que é a personagem com quem o malandro se relaciona.

O texto da primeira versão conta com cinco estrofes de quatro versos. Na versão relançada a segunda estrofe e a terceira são retiradas, ficando o samba com três estrofes, sendo a primeira o refrão. O texto do samba é:

> Enquanto eu viver na orgia
> Não quero mais trabalhar
> Trabalho não é para mim
> Ora, deixa quem quiser falar
>
> Eu fui trabalhar
> Trabalho estava cruel

Eu disse ao patrão
Senhor me dá meu chapéu

Eu não quero trabalhar
Trabalhar vá para o inferno
Se não fosse meu amor
Nunca que eu botava um terno

Moreira da Silva canta sua própria composição e prolonga a última nota nos versos de toda a primeira estrofe (o refrão). O alongamento da sílaba aponta para um destaque no enredo do samba. Esse prolongamento de notas é um elemento que foi difundido nos sambas do Estácio, um elemento tematizante (Wisnik, 2017), instiga uma tensão no próprio sentido da canção, a partir do canto desenvolve a estrutura narrativa da letra do samba.

Na gravação de 1939, o prolongamento das notas ocorre nas últimas sílabas de "orgia", "trabalhar", "mim", "deixa" e "falar". Percebe-se a presença da expressão "deixa falar", algo que não é tão evidente em uma escuta rápida. "Ora, deixa quem quiser falar" carrega o sentido de não ligar para as críticas, o que é evidente no conjunto da obra e da própria organização dos sambistas malandros em questão.

Nesse sentido, após o narrador afirmar que "Não quero mais trabalhar/ Trabalho não é para mim" não se importa para o que é falado a respeito de sua opinião, crítica, sobre as condições do trabalho e da exploração do corpo dos que precisam trabalhar com o corpo (na estiva, nos trilhos da Central do Brasil, nos canteiros de obras, por exemplo).

A orgia é um influenciador da vida do narrador-malandro, pois é uma vida de deleites. A orgia, ao que tudo indica, está ligada à boemia, cantorias e relação com as mulheres. No bairro do Estácio de Sá estava localizada a zona do baixo meretrício da cidade, indicando que a vida na orgia era algo comum ao sambista malandro. Dessa forma, esse tipo de vida com prazeres, é retratada como superior à do trabalhador que é explorado, na penitência diária de ter que ir para o batente.

No segundo verso, do refrão, o narrador nega o trabalho e reitera na terceira estrofe que o "trabalho não é para mim", porém é preciso destacar que existe uma crítica na letra do samba em forma de sarcasmo e ironia ao exaltar a liberdade da orgia e a rejeição ao trabalho. Na segunda estrofe o narrador afirma que experimentou trabalhar, mas o considera perverso e "cruel". Por isso, decidiu abandoná-lo, e na terceira estrofe inicia dizendo e reiterando que "Eu não quero trabalhar".

O sarcasmo e o estilo de vida do malandro tornam-se ainda mais evidentes no terceiro e quarto versos da última estrofe, onde o narrador menciona a "nega", uma figura feminina, que representa a obrigação ou responsabilidade com o trabalho. No entanto, isso contrasta com o refrão, que afirma "Enquanto eu viver na orgia/ Não quero mais trabalhar", e a presença da mulher pode ser interpretada de várias maneiras.

Um outro elemento presente na poética do sambista e malandro é o terno, que representa as convenções sociais e a moralidade relacionada ao trabalho. O malandro se veste bem, é cuidadoso com sua imagem. Apesar de pertencer à classe popular sua vestimenta confere-lhe uma certa respeitabilidade. O terno, uma peça de vestuário formal, indica que o malandro entende a importância do traje e reconhece que existe uma adequação às formalidades capitalistas e divisões hierárquicas da sociedade. Contudo, essa adequação está vinculada à relação com a "nega", mesmo que o texto do samba não desenvolva (nem esclareça) que tipo de relação é essa, sugerindo que o trajar do malandro é influenciado por essa figura feminina.

Dessa maneira, a presença da personagem "nega" está diretamente vinculada ao trajar do malandro, mesmo que ele não desenvolva no texto que tipo de relação tem a "nega" e com o próprio "trabalho", apenas que essa figura feminina tem algum tipo de relação com ele, além disso não amplia as características a respeito do trabalho ou que tipo de trabalho seria o que se refere, deixando essa ideia suspensa. Uma característica do malandro que se apropria da palavra.

3. O texto em contexto do malandro

A palavra do malandro tem origem nas ruas do bairro do Estácio de Sá, um local ocupado por uma classe trabalhadora (Lopes, 2008). A partir da década de 1920, o bairro passou a abrigar uma crescente população de prostitutas, proxenetas, cafetinas, marinheiros, militares, comerciantes, traficantes e malandros. É na Zona do Mangue que as vozes dos malandros ecoam, com suas criativas melodias e letras repletas de crítica social e desvios de conduta.

Esses aspectos são apontados nas letras dos sambas, o que permite uma convergência entre a produção poética dos sambistas malandros (a poesia e a música) e o contexto de suas vidas. Isso inclui o acesso que eles tinham ao próprio bairro e, de maneira mais ampla, o acesso que tiveram à cidade. A eles e suas famílias foi imposta uma vida à margem da sociedade, com acessos desfavoráveis e restringidos. O racismo foi um forte influenciador, não somente da poesia dos sambistas, mas também da vida que levaram para resistir (Sodré, 1998) e sobreviver.

Há um fio condutor para interpretar as letras dos três sambas, sobretudo no que se refere à relação dos compositores malandros com as mulheres. As letras apresentam críticas sociais, humor, ironia e sarcasmo, ligados de alguma maneira à exploração do corpo das mulheres[3] da Zona do Mangue. Esse é um elemento externo ao texto que pode ser acionado sempre que a personagem feminina aparece, como ocorre no samba de Moreira da Silva.

O sarcasmo e a ironia dos compositores do Estácio indicam uma alternativa à vida do trabalhador explorado. Isso envolve toda a dinâmica territorial do pulsante bairro do Estácio de Sá e da Zona do Mangue, e a relação com as mulheres prostitutas é significativa. Receber dinheiro dessas mulheres fazia parte de um "acordo" em troca de segurança no baixo meretrício (Franceschi, 2010). Tal prática

[3] Nota-se uma reprodução da violência, machista, dentro das hierarquias sociais.

era comum naquela área, o que demonstra que o corpo da mulher sustentava todo um grupo de malandros que viviam oferecendo "segurança", e às vezes afeto, em troca de dinheiro e presentes.

Sendo assim, alguns pontos podem ser definidos a partir da análise dos sambas e da veia poética do malandro. Em "O que será de mim" observa-se o jogo do malandro; em "Nasci no samba" a oratória do malandro; em "O trabalho me deu um bolo" o desvio de conduta do malandro (principalmente com as palavras).

Como o tema central das letras é o trabalho, outras informações externas aos textos podem ser consideradas para aprofundar a discussão sobre a relação entre a temática e a produção poética do sambista do Estácio. Um exemplo disso é uma notícia publicada em dois jornais da cidade do Rio de Janeiro, em janeiro de 1923.

Os jornais noticiaram uma greve organizada por operários na Rua São Diogo, número 13, local onde estava estabelecida a Vieira Freitas & C., uma fábrica de fôrmas de calçados. Um dos líderes da paralisação foi Alcebíades Barcellos, o Bide. O motivo da greve, segundo a notícia, foi que "os patrões Srs. Vieira Freitas não deram as festas do Ano Novo" (Jornal do Comércio, 1923, p. 4). Em outras palavras, os trabalhadores não receberam o pagamento referente às festas de fim de ano de 1922 e por conta disso os operários, incluindo Bide, se organizaram para cobrar os provimentos da fábrica, sendo o caso levado à Delegacia do 14º distrito.

Essa informação nos permite, embora seja um elemento externo ao texto, considerar que a produção poética do sambista do Estácio, no caso em questão de Bide, reflete uma consciência de classe. Atos de resistência estão evidenciados na letra de seus sambas, como em "Nasci no samba".

O sambista malandro do Estácio difundiu o samba pela cidade por conta de seu protagonismo, principalmente através de seu movimento, revelando uma perspectiva particular da leitura que fez do mundo. Analisando cuidadosamente essa produção percebe-se a força do desse protagonismo e a criatividade,

principalmente nos discos da época, como afirma o pesquisador José Ramos Tinhorão.

> Na realidade, criadores do moderno samba carnavalesco de origem popular, os compositores do Estácio foram, na verdade, com a sua escola de samba, logo seguida de tantas outras, os professores de um gênero de música urbana cujas perspectivas comerciais não fariam a sua grandeza, mas a riqueza das fábricas estrangeiras de discos e projeção do rádio brasileiro (Tinhorão, 2018, p. 58).

Tinhorão entende que o grupo de malandros do Estácio reformulou a base estrutural do samba, incorporando ao gênero musical uma maneira de viver característica do bairro, introduzindo também elementos urbanos. A estética proposta pelos malandros não se limitava ao tema dos sambas, também continha elementos melódicos e rítmicos. Carlos Sandroni (2001), em sua pesquisa sobre o samba, chamou de "Paradigma do Estácio" explicando musicalmente, como funcionou a divisão rítmica proposta pelos sambistas malandros em comparação aos sambas que eram tocados na Praça Onze e nas festas das tias baianas (Moura, 1995).

A produção poética dos sambistas e malandros do Estácio serviu como referência para as organizações carnavalescas de vários locais da cidade do Rio de Janeiro. Eles formaram uma "escola", deixando um legado de organização, criatividade textual e melódica (Matos, 1982, p. 22). Em termos musicais, algumas características melódicas (Tatit, 2004, p. 145) chamam a atenção pela forte influência do choro (gênero musical).

Essa influência se manifesta no Estácio por meio de uma alteração na divisão rítmica, com uma acentuação distinta do tempo na marcação do pulso, facilitada pela inclusão de instrumentos como o tamborim, o surdo e a cuíca. A temática abordada no conjunto de sambas do Estácio estava ligada a esse ritmo, que surgia como uma forma de expressar a realidade vivida, retratando os ambientes frequentados pelos malandros e a cosmovisão que carregavam, profundamente influenciada pelas

religiões de matriz africana. Tal temática estava, evidentemente, vinculada a uma construção estética que também envolvia uma performance corporal.

Bem vestido, roupa engomada, sapato lustrado, paletó branco (o que é um destaque de sua aparência) já que o paletó branco não era comum entre intelectuais e homens que usavam um traje formal, o malandro seguia um código estético influenciado pelas culturas diversas presentes no Rio de Janeiro, especialmente no bairro do Estácio (Franceschi, 2010).

Nos fonogramas que documentam essa geração de sambistas malandros, nota-se o prolongamento de notas no final dos versos, uma marca estilística dos malandros. A grande contribuição desses sambistas foi cantar sua própria vida, seus sentimentos e a maneira como sobreviveram e resistiram, revelando ao mundo a vida dentro da Zona do Mangue.

Essa produção, particular, se deu nos botequins do bairro do Estácio, na região da Cidade Nova, local que se expandiu a partir da década de 1920 devido à prostituição, tratada como caso de polícia. Para aumentar o controle sobre a circulação das prostitutas foi determinado um local específico para que essas mulheres não fossem vistas nos bairros da Lapa, Glória e Centro, concentrando (e escondendo) a prostituição no Estácio (Caufield, 2000).

No bairro estava localizada, além da zona do baixo meretrício, a Casa de Detenção no sopé do Morro de São Carlos, o Hospital de Caridade e a Escola Normal no Largo do Estácio. O bairro que ficou conhecido por sua intensa vida noturna e boêmia era repleto de cabarés, botequins, bares e prostíbulos. Nesse ambiente, os malandros sambistas conseguiram cantar e divulgar seus sambas e composições, que se espalharam pela cidade.

4. A coda do sambista malandro

Compreendendo algumas características e estratégias do malandro, conclui-se que o texto do samba é resultado de uma produção poética fundamentada na cultura oral. Com o avanço da

tecnologia e a difusão radiofônica, o samba conquistou espaço na sociedade carioca e brasileira, mesmo em uma sociedade estruturada nas desigualdades e no racismo. A palavra e o canto do malandro ecoaram por todos os cantos da cidade, desde os salões sofisticados até os morros e subúrbios mais distantes.

Ao observar com mais atenção a produção desses compositores, percebe-se que a questão não se limita à recusa do trabalho; envolve uma estética, uma organização, uma crítica social, uma consciência de classe e, sobretudo, as desigualdades impostas pela racialização e marginalização dentro de um sistema capitalista-branco.

Na análise interpretativa dos três sambas de compositores do bairro do Estácio, gravados na década de 1930, nota-se que o narrador está na primeira pessoa do singular, ou seja, o malandro canta sobre sua própria vida e fala de si. É evidente também a presença das quadras, uma característica da poesia e da cultura popular, nos três sambas.

A canção do malandro foi uma estratégia de sobrevivência e resistência (re-existir) diante de um conjunto de imposições e impedimentos. O samba oriundo do bairro do Estácio destacou-se como um divisor na história da música brasileira, muito devido à força da reunião do grupo de malandros, sempre bem vestidos e não aceitando as condições impostas de exploração do corpo do homem negro.

Este texto evidenciou, por meio da literatura e da poesia do samba, a consciência crítica exposta e ecoada na palavra dos malandros, marcada pelo humor, pela ironia e pelo sarcasmo, que criticavam as condições enfrentadas pelos sambistas, compositores e malandros no período das décadas de 1920 e 1930.

Além disso, foi possível destacar a importância de acrescentar elementos externos ao texto para enriquecer a discussão. Assim, a produção poética do grupo de malandros passa, sem dúvidas, pelas vivências e experiências dos homens marginalizados e racializados. Dessa forma foi possível evidenciar como essas questões influenciaram a criatividade, a produção

poética e a elaboração de estratégias para atravessar, contornar e desviar das violências que sofreram.

Referências

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.

BARCELLOS, Alcebíades; LACERDA, Benedito. **Nasci no samba**. In: FARIA, Leonel. Disco 13416. Rio de Janeiro: Parlophon, 1932. Disco de vinil. Disponível em: https://discografiabrasileira.com .br/fonograma/44241/nasci-no-samba. Acesso em: 25 set. 2024.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAULFIELD, Sueann. O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. **Revista Tempo**, Niterói, n. 9, p. 43-63, 2000.

CAVALCANTI, Carlos. **A cidade do samba e do amor**. A Notícia, Rio de Janeiro, p. 4, 15 ago. 1930.

CUNHA, Maria Clementina. **Não tá sopa:** sambas e sambistas do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FILHO, Antonio Candeia; ISNARD, Araújo. **Escola de samba:** árvore que esqueceu a raiz. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.

FILHO, Arthur de Oliveira. **Pioneiros do Samba – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho**. Rio de Janeiro: MIS-RJ/Faperj, 2002.

FRANCESCHI, Humberto. **Samba de sambar do Estácio de 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LOPES, Nei. **Partido alto:** samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MATOS, Claudia Neiva. **Acertei no milhar:** samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Claudia Neiva. **Ré - O malandro no samba** (de Sinhô e Bezerra da Silva). In: Notas musicais Cariocas. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. p. 35-62.

MATOS, Claudia Neiva. **Poesia e música:** laços de parentesco e parceria. In: Palavras cantadas: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PAREDE. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, p. 3, 6 jan. 1923.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton. **O que será de mim**. In: ALVES, Francisco; REIS, Mario. Disco 10780. Rio de Janeiro: Odeon, 1931. Disco de vinil. Disponível em: https://discografiabrasileira.com .br/composicao/30681/o-que-sera-de-mim. Acesso em: 25 set. 2024.

SILVA, Moreira da; GOLÔ, João. **O trabalho me deu um bolo**. In: Moreira da Silva. Disco 11793. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. Disco de vinil. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36379/o-trabalho-me-deu-o-bolo. Acesso em: 25 set. 2024.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular:** vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Editora 34, 2017.

WISNIK, José Miguel. **Letra de música é poesia?** Vídeo. Direção de João Roberto Torero e Ana Dip. Produção SescTV, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4. Acesso em: 25 set. 2024.

Parte 2

Práticas educativas com a canção

OS GÊNEROS DA CANÇÃO E AS POTENCIALIDADES DIDÁTICAS PARA O ENSINO DA ORALIDADE

Joaquim Dolz[1]
Docente honorário - UNIGE - joaquim.dolz-mestre@unige.ch

André Conforte[2]
Docente - UERJ - andreconforte@gmail.com

Aurea Zavam[3]
Docente – UFC - aurea@ufc.br

Introdução

Sabemos que, num país com as características do Brasil, a música popular exerce um papel fundamental na representação da identidade de seu povo assim como na veiculação de discursos que nos caracterizam do ponto de vista cultural, religioso, étnico etc. Mais do que outras formas de arte que são amplamente cultivadas em outros países, como a literatura, a dança, o cinema e mesmo a música clássica, é principalmente na música popular que nosso país se olha no espelho e se reconhece. Ao lado do futebol e do carnaval, é por sua música que o Brasil é conhecido no mundo todo, e desconsiderar esses fatos no processo de ensino e aprendizagem da língua nacional (para não falar de outras

[1] Doutor em Ciências da Educação. Professor honorário da Faculdade de Psicologia e das Ciências da Educação da Universidade de Genebra (UNIGE). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1488-0240.

[2] Doutor em Língua Portuguesa pela UERJ e professor associado da mesma instituição. Procientista UERJ e líder de projeto de pesquisa PIBIC. Líder do grupo de pesquisa NUCAN. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8862-586X.

[3] Doutora em Linguística. Professora da Unidade de Práticas de Ensino do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1645-3330.

disciplinas), não explorando as potencialidades da canção popular na educação, significa menosprezar o que já temos à mão e que representa um inestimável patrimônio imaterial. Justamente por isso, eventos como o que ensejou a publicação desta publicação de caráter multidisciplinar são uma significativa contribuição para o pensamento acadêmico brasileiro, que, de forma crescente, entende a canção como um objeto de estudo de interesse das mais diversas áreas, com aproveitamentos cada vez mais profícuos.

No caso de nosso artigo, como estudiosos dos gêneros textuais e da didática das línguas, entendemos que é profundamente importante estabelecermos métodos e modos de abordagem da canção popular. Imbuídos dessa tarefa, propomos, neste trabalho, 1) abarcar a canção tanto na sua historicidade como gênero ou manifestação de gêneros diversos, situando-a no âmbito das tradições discursivas, bem como 2) demonstrar, por meio de um estudo de caso, de que forma a análise de uma canção pode ser realizada, tomando como objeto não a letra em si, mas justamente o diálogo intersemiótico que se estabelece no todo da composição. Por fim, propomos 3) sistematizar uma metodologia de ensino da canção, por meio de estratégias que envolvam docentes e discentes nesse processo altamente produtivo e frutífero. O trabalho, portanto, se configura por meio dessas cinco seções que, a par de estabelecerem um diálogo entre si, podem também ser lidas como abordagens autônomas do objeto canção, a depender do interesse do leitor.

1. Tradições discursivas e contribuição para o ensino da canção

O paradigma das tradições discursivas, embora relativamente recente nos estudos linguísticos no País, vem se estabelecendo como um modelo que, além de fundamentar grande parte dos estudos mais atuais sobre mudança da língua e dos textos/gêneros, começa a se firmar também na área do ensino. Mas, antes de falarmos sobre a contribuição para o ensino,

precisamos revisitar o conceito, ainda que brevemente, para deixar mais claro o que se entende por tradição discursiva.

Coseriu (1980) defendia que, independentemente da língua, do sistema – com estrutura, gramática e léxico específicos, existem tradições textuais definidas. Nesse sentido, como distinguia o linguista romeno, tradição textual não corresponde necessariamente a tradição linguística. Um exemplo de tradição textual é a saudação que damos a alguém com quem encontramos pela manhã: *Bom dia!*. Kabatek (2005) lembra que essa expressão não é convencionalizada somente a partir de regras idiomáticas, estabelecida na/pela língua, mas também de regras discursivas, estabelecida nas trocas comunicativas. E é justamente por conformidade com essas regras discursivas que dizemos *Bom dia!* e não "dia bom" ou mesmo "bons dias", ainda que sejam enunciados possíveis na nossa língua. E por que não o fazemos? Porque não fazem parte das expressões de saudação que usamos cotidianamente, isto é, não constituem tradições textuais do português falado no Brasil. Uma tradição textual pode, então, ser entendida como expressões, fórmulas linguísticas recorrentes. O que Coseriu denomina "tradição textual" equivale ao que os romanistas alemães, de feição pragmática, que se dedicam ao estudo dos fenômenos da linguagem de natureza histórico-diacrônica, denominam tradição discursiva (TD)[4].

Considerando que tradições discursivas são fórmulas recorrentes de que lançamos mão quando estamos diante da manifestação de uma intenção comunicativa, podemos estender essa noção para outros campos, como o da música, por exemplo. Observemos, então, a imagem a seguir.

[4] Para saber mais sobre o conceito, cf., a título de ilustração, Carvalho, Jorge Luis Q.; Zavam, Aurea. Tradições discursivas: conceitos e métodos para a análise diacrônica de gêneros. *Labor Histórico*, v. n. 1, p. 41-54, jan./jun. 2018; Zavam, Aurea; Dolz, Joaquim. *Tradições Discursivas:* do surgimento à produtividade de um paradigma (no prelo).

Figura 1 – Reprodução de uma imagem



Disponível em: https://www.musiqueandoconmaria.com/historia-de-la-musica/el-pergamino-vindel-ya-esta-en-galicia/

Não temos dúvida em reconhecer a imagem como reprodução de um registro musical, isto é, uma partitura. E por que a reconhecemos como tal? Porque identificamos elementos constitutivos, historicamente convencionalizados, que são tradicionais nessa forma composicional: pauta, claves, notas, parte da letra de uma canção. Esses elementos nos fazem acionar em nosso acervo de textos, pela semelhança, um em particular: a notação musical tradicional medieval, isto é, o sistema padronizado de escrita musical da época.

Buscando afinar um pouco mais o conceito de tradição discursiva, poderíamos dizer que esses elementos identificados seriam regularidades supostas/esperadas para esse gênero? Essas regularidades fazem parte de um acervo de memória coletiva? São formas tradicionais de dizer/enunciar? Em resumo, o conceito de tradição discursiva, aplicado tanto aos textos quanto aos discursos, pode ser definido como formas tradicionais de dizer (desde um ato de fala, uma saudação, por exemplo, até uma forma mais complexa, como uma partitura musical, uma canção), isto é, são "padrões textuais" inscritos em nosso acervo de memória coletiva. Ou ainda, modelos linguísticos, de textos e

discursivos que contribuem para definir as capacidades de recepção, interpretação e produção criativa. Nesse sentido, as TD são normas que definem as capacidades humanas de linguagem para compreender/produzir textos/discursos segundo tradições e modelos linguísticos e textuais históricos. Do nosso ponto de vista, aplica-se tanto a definição de discurso mais geral como aos tipos de discurso, definidos por Bronckart (1999). Neste artigo tomaremos como unidade de análise os textos completos e aplicaremos aos gêneros de textos observando mais particularmente os gêneros da canção.

Os "padrões" (modelos) de produção/recepção de textos são historicamente convencionalizados e se atualizam nos contextos discursivos, nas situações de interação, em diferentes dimensões dos gêneros (por exemplo, a canção): i) o conteúdo (o que se diz na canção); ii) a estrutura composicional (os acordes, os motivos melódicos e ritmos); iii) o tipo de discurso ou de sequência textual (narrativa, argumentativa, dialogal etc.); iv) a configuração das unidades linguísticas (dos fonemas ao texto); v) o estilo musical (bossa nova, samba, funk etc.); vi) as diversas semioses que acompanham o texto (a dança, a encenação, as imagens etc.). O sentido do termo "tradições discursivas" pretende ser o mais inclusivo e pragmático de todas as dimensões que alimentam a tradição.

As TD não condicionam somente textos de um passado remoto, ou aqueles já institucionalmente padronizados, mas também os textos dos nossos dias. Observemos agora esta outra imagem.

Figura 2: Registro musical não convencional



Disponível em: https://encurtador.com.br/sXRdO

O que vemos na figura é a reprodução de um registro musical não convencional, pois lançou-se mão de novas notações e se criou um código visual que desafia as convenções tradicionais. A clave de sol e a pauta aparecem estabelecendo relação com a partitura musical, para que 3 grupos acompanhem com percussões diferentes a letra da canção.

O que estamos querendo acentuar é que seguir tradições e modelos historicamente constituídos não implica estar preso, engessado, a uma forma única de produzir/receber textos. Como lembra Bakhtin (1995) referindo-se aos gêneros, as forças centrípetas (estabilizadoras) e centrífugas (desestabilizadoras) atuam todo o tempo sobre esses artefatos discursivos. Assim, os gêneros estão sujeitos a processos de reelaboração. Sobre esse aspecto, Bronckart (1999, p. 73-74), ao se referir ao caráter tanto histórico, quanto adaptativo das produções textuais, lembra que "alguns gêneros modificam-se [...]; gêneros novos parecem [...]; em suma, os gêneros estão em perpétuo movimento". Os gêneros, assim como as TD, estão em constante tensão entre permanência (regularidades) e mudança (rupturas).

É momento, então, de nos perguntarmos: Que contribuição o conceito de TD traz para a análise e o ensino da canção?

Como vimos, o termo "acentua a historicidade dos textos, uma característica que não se refere à particularidade histórica do texto concreto, mas à convencionalidade e à regularidade que marcam o texto concreto [e a melodia] como um produto da

aplicação de determinados padrões midiáticos e conceituais e como pertencente a um gênero histórico e, além disso, a um universo discursivo" (Aschenberg, 2003, p. 8). A historicidade é uma característica do gênero, constatada não só quando se estuda a história e a evolução cronológica desse gênero, mas, e sobretudo, como salienta Fiorin (2021), quando o tomamos em sua dimensão dialógica e consideramos que se constitui numa relação de conflito com outros discursos. É nesse sentido, que se diz que a historicidade é constitutiva dos gêneros. Em síntese, "a historicidade dos enunciados é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição" (Fiorin, 2021, p. 10).

Especificamente em relação ao gênero da canção focalizado neste artigo, partindo de uma perspectiva diacrônica e olhando para o percurso histórico desse gênero, podemos perceber que algumas canções preservam traços que não se encontram mais em outras (o ritmo passou por inúmeras transformações, em conteúdo, estrutura composicional, estilo, unidades discursivas; por exemplo, o *samba* das três primeiras décadas do século XX em relação ao samba dos dias atuais); já partindo de uma perspectiva sincrônica, podemos destacar o diálogo que uma canção estabelece com outra, com as vozes que atravessam o discurso que ali é construído, buscando apreender o "movimento dialético de constituição do sentido" (Fiorin, 2021, p. 10), de modo a olhar para o gênero desde manifestações pretéritas a realizações dos nossos dias.

Em suma, o que pretendemos com a proposta que trazemos é que a escola, ao trabalhar com a canção, considere o percurso sócio-histórico do gênero, reconheça sua historicidade e identifique suas tradições discursivas. Enfim, tomar a historicidade e as TD como constitutivas do gênero, da constituição dos sentidos, e, portanto, objetos de trabalho em sala de aula.

2. A canção como um complexo semiótico multimodal

Realizar um trabalho didático com uma canção é, antes de tudo, explorar, em conjunto com os alunos, suas potencialidades

intersemióticas; do contrário, não haverá diferenças significativamente relevantes em relação ao manejo de um poema, por exemplo – o que não invalida, de modo algum, a análise limitada ao plano lírico, mas aí haverá, por óbvio, uma abordagem não da *canção*, mas tão somente da *letra* da canção, e o mais importante é que haja consciência de que somente a composição integral – com todo seu feixe de significantes e significados parciais (Alonso, 1960) postos à disposição do ouvinte pelo feliz encontro entre a letra, a melodia, a harmonia, o ritmo, o arranjo e o próprio gênero musical – constitui, de fato, o complexo semiótico (Conforte; Dolz, 2023) que torna a canção uma manifestação discursiva única tanto na sua realização quanto na sua análise e na sua abordagem didática.

Conforte e Dolz (2023) enumeram uma série de características de ordens diversas (estrutural, sociocomunicativa etc.) que, não obstante os muitos entrecruzamentos, afirmam as particularidades da canção em face do poema, como gêneros discursivos: resumidamente, podemos colocá-las desta forma:

> i) A canção é produzida num domínio discursivo próprio, tendo um contrato de comunicação distinto, por exemplo, do poema;
> ii) A letra da canção tem sempre como suporte o todo da canção;
> iii) A relação letra/música cria uma necessária interdependência entre os diversos planos semióticos;
> iv) A construção simultânea da melodia (sobreposta a uma harmonia e submetida a um ritmo determinado) com a letra é crucial para as escolhas fônicas, lexicais e mesmo sintáticas desta;
> v) Em muitas composições, o arranjo (e até o próprio gênero musical) dialoga com, complementa e suplementa os aspectos líricos e temáticos;
> vi) O processo de *versão* na canção é significativamente diferente do processo de *tradução* do poema (Conforte, 2019);
> vii) Poemas musicados sofrem, com frequência, processos de adaptação para se ajustarem à estrutura musical.

As particularidades da canção como prática sociodiscursiva, ressalte-se, não se esgotam nos tópicos mencionados, de modo que, à medida que nos aprofundamos no seu estudo, vamos descobrindo novos fatores distintivos. Um destes fatores não mencionados acima,

por exemplo, é a existência de um *metadiscurso* de natureza intersemiótica no caso da canção. Propomos, a partir daí, uma análise (aberta a possíveis intervenções de natureza didática) de uma letra de canção com base na sua natureza metadiscursiva – que, nesse caso, é significativamente potencializada pelo diálogo com o todo da canção.

3. O metadiscurso cancional: um fator particularizante adicional

Conforte (2007) demonstrou as peculiaridades da metadiscursividade no texto, distinguindo-a da chamada metalinguagem, uma vez que, se esta é voltada para o código (no sentido jakobsoniano), aquela aponta para a *mensagem*, dado o fato de que instaura um efeito de co-incidência da enunciação com o enunciado. Em Língua Portuguesa, o exemplo mais eloquente desse tipo de texto é o famoso soneto atribuído a Gregório de Matos:

> Um soneto começo em vosso gabo;
> Contemos esta regra por primeira,
> Já lá vão duas, e esta é a terceira,
> Já este quartetinho está no cabo.
>
> Na quinta torce agora a porca o rabo:
> A sexta vá também desta maneira,
> Na sétima entro já com grã canseira,
> E saio dos quartetos muito brabo.
>
> Agora nos tercetos que direi?
> Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
> Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.
>
> Nesta vida um soneto já ditei,
> Se desta agora escapo, nunca mais;
> Louvado seja Deus, que o acabei.

Oliveira (2007), associando o metadiscurso ao chamado *modo enunciativo de organização do discurso* (Charaudeau, 2008), afirmara que, diferentemente do que ocorre com a descrição, a narração e a

argumentação, não haveria textos totalmente metadiscursivos, tendo o modo enunciativo, portanto, apenas uma função ancilar em relação aos demais; a saber, a de gerenciar os demais modos. Conforte (2007), entretanto, demonstrou haver textos, como o soneto acima, que configurariam o emprego do metadiscurso de cabo a rabo. Posteriormente, no entanto, constatamos que esse tipo de composição se insere numa longa tradição, numa espécie de jogo poético que remontaria, no mínimo, ao espanhol Lope de Vega (*Un soneto me manda hacer Violante…*), mas que é ainda anterior a ele, e que seria explorado, em tempos modernos, por estudiosos do subgênero como Glauco Mattoso.[5]

Ainda em Conforte (2007), demonstramos que, no âmbito da música popular brasileira, um lídimo representante desse modo de organização textual seria o *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça – com a particularidade de que, em se tratando de uma canção, o caráter metadiscursivo só se realiza a partir do diálogo intersemiótico entre a letra e a contraparte musical da canção, até porque, sem esta, o metadiscurso não se realiza em plenitude:

> Eis aqui este sambinha feito numa nota só
> Outras notas vão entrar, mas a base é uma só
> Esta outra é consequência do que acabo de dizer
> Como eu sou a consequência inevitável de você
>
> Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada
> Ou quase nada
> Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada
> Não deu em nada
>
> E voltei pra minha nota como eu volto pra você
> Vou contar com a minha nota como eu gosto de você
> E quem quer todas as notas, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
> Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só

[5] Cf. https://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/glauco/gm04/glmatto040501.htm. Acesso em: 20 dez. 2024.

O caráter discursivo desse clássico da bossa nova é tão fundamental para a construção de sentidos da composição que, mesmo na sua versão em inglês (*This is just a little samba...*), ele se mantém – como já demonstrado em Conforte (2019), uma das diferenças entre a tradução de poemas e a versão de canções é o fato de que, nestas, há pouco ou nenhum compromisso com a manutenção temática das letras, de modo que, em geral, o que se prioriza é o elemento musical, e não lírico.

Na busca por demais ocorrências significativas (e não episódicas, isto é, restrita a alguns versos, o que é até bastante comum) do chamado metadiscurso cancional, deparamos com a valsa *Uma canção inédita*, de Edu Lobo (música) e Chico Buarque (letra), composta para a peça teatral *Cambaio.* Uma vez mais, observa-se a perfeita simbiose entre a letra e os componentes musicais da composição, que consubstanciam uma relação metadiscursiva possível tão somente no âmbito da canção, fazendo com que esse seja mais um elemento distintivo:

Dentro do seu coração
Guarde **esta** canção inédita
Que num cantinho intocado
Será pra sempre inédita

Pode tudo consumir
O tempo que passa feroz
Mas **esta valsa** há de deixar pra nós

Fiz uma canção discreta
Só para você
Ninguém pode saber da l**etra**
Que você lê
A música você desfruta
Os ouvintes não

Penetra a orelha e sai por outra
Cada refrão

Se outro amor surgir um dia, **a valsa perde o ar**

Definha
Mas se você descabeladamente me esperar
Sozinha no breu

Pé ante pé
Abra aos poucos o coração
E deixe
Ecoar **nossa canção**
E feche
Venha ouvir a valsa oca
Em primeira mão
Que a luva distraída toca
No violão
O público não acredita
Crítico não crê
Na **inédita canção escrita**
Só pra você

Se você beijar um outro, pode se **partir**
A valsa
Mas se roendo-as-unhasmente me quiser ouvir
Descalça no breu

Pé ante pé
Abra o peito bem devagar
E deixe
Sete notas a vibrar
E feche
Guarde numa caixa-preta
A tímida canção
No fundo falso da gaveta
Do coração
É valsa pra se ouvir por dentro
Pra se ouvir a sós
Pra não se dissipar ao vento
Com minha voz
Com minha voz...

À parte de diversos outros recursos poéticos presentes no todo da letra, destacamos em negrito os trechos em que, numa leitura conjunta com a audição da canção (para tanto, recomendamos que se recorra a um dos diversos serviços de *streaming*), percebe-se o

perfeito diálogo entre o canto de Chico Buarque e os elementos musicais que respondem, simultaneamente, ao que se diz, a começar pelo elemento dêitico: "esta (e não "essa") canção", o que indica (com o perdão da redundância) que a letra *aponta* não só para si mesma, mas também para a canção que lhe serve de suporte. A composição, no entanto, não se limita a nomear-se genericamente como *canção*, mas ainda como *valsa*, pois é nesse gênero que ela se realiza, com todas as particularidades da dança que se associam a ela, como num balé clássico, com pausas e retomadas, *ritardandos* e *accelerandos* e pontuações bem-marcadas dos compassos ternários que caracterizam gêneros musicais como a valsa (*den-tro-do* / *seu-co-ra* / *ção-guar-de*…).

Há outros elementos claramente metadiscursivos: por exemplo, nos versos "Se outro amor surgir um dia, a valsa perde o ar/Definha", ocorre uma pausa que isola, num *enjambement* cancional[6], o verbo *definhar*, como que a reforçar a perda do ar enunciada; o mesmo ocorre, sobre a mesma estrutura musical, nos versos "Se você beijar um outro, pode se partir/A valsa", em que a pausa musical entre um verso e outro reforça o que se sugere pelo verbo *partir*; e, de uma forma bem mais transparente, o verso "Sete notas a vibrar" se sobrepõe, num encaixe perfeito, a sete notas musicais executadas simultaneamente ao canto. Por fim, a repetição do verso final "com minha voz", de forma cada vez menos articulada com a execução musical, sugere claramente o que foi dito nos versos anteriores, revelando a dissipação do canto pelo vento, como se o próprio canto se deixasse levar.

A partir desse exemplo que a exiguidade do espaço não nos permite explorar em sua totalidade, deixamos a sugestão de que os estudiosos da canção investiguem, de forma mais detida, a

[6]Isso a que chamaremos *enjambement* cancional, recurso habilmente utilizado por alguns compositores da MPB, pode ser entendido como um elemento distintivo a mais entre o poema e a letra de canção, uma vez que, nesta, a completude sintática só se realiza no andamento da canção com suas pausas e progressões de acordes sem letra, principalmente quando ela é ouvida, o que gera efeitos como quebra de expectativa, duplo sentido entre outros.

ocorrência do metadiscurso como um elemento a mais na análise e na exploração didática da canção, observando, sempre que possível, o diálogo intersemiótico que se estabelece entre as contrapartes lírica e musical.

4. Metodologia de análise dos fenômenos que envolvem a canção

Partindo do princípio de que há uma relação dialética entre o método e a problemática científica, apresentamos brevemente as etapas seguidas tendo os gêneros da canção como objeto de pesquisa.

Numa primeira etapa, recompilamos os trabalhos e as referências bibliográficas existentes sobre os gêneros da canção já estudados: a) samba e bossa nova (Dolz, Conforte e Zavam, no prelo; b) MPB em geral (por exemplo, os trabalhos dos grupos de pesquisa Gecan[7], NUCAN[8] e Discuta[9]); c) cantigas de ninar, cantigas de roda, rap etc. (Carvalho, 2020; Rebello; Rosa, 2021; Pinheiro, 2023). Essa etapa é importante porque permitiu tanto uma primeira aproximação histórica e contextual dos estudos existentes sobre os diferentes gêneros quanto a formulação das primeiras hipóteses sobre os aspectos recorrentes, a indicação de novidades e a escolha de elementos potenciais de didatização.

A segunda etapa permite distinguir a prática do trabalho conjunto de compositor e letrista ou as diferentes formas de articular uma letra a uma música ou vice-versa. Por vezes, uma letra pode inclusive ser o acompanhamento de um poema inicialmente não realizado para ser cantado. Do ponto de vista didático, a experiência dos compositores pode inspirar as formas de trabalho com alunos principiantes.

[7] https://gecan.ufsc.br/.
[8] http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7023205938891717
[9] https://grupodiscuta.ufc.br/pt/grupo/.

Uma terceira etapa é dirigida a inventariar as práticas de ensino da canção em geral e mais particularmente a escolha de gêneros na escola. Trata-se de uma etapa da investigação que é descritiva e de caráter estatístico com base em um questionário on-line. Nessa etapa da pesquisa, realizada com o apoio da plataforma da Olimpíada de Língua Portuguesa (OLP) e desenvolvida por Joaquim Dolz e Gustavo Lima, foram coletadas 650 respostas de professores de diferentes níveis escolares. Sem consistir num *corpus* representativo do conjunto dos estados do Brasil, a amostra revela interesse particular pelo feito de incluir todas as diferentes regiões do Brasil tanto no meio urbano quanto no meio rural do interior do País. Pode igualmente precisar as escolhas em função da faixa etária dos alunos e do nível de formação/escolaridade do professorado do infantil, fundamental e médio. O resultado da análise está ainda em curso, mas queremos destacar a relevância dessas experiências realizadas pelos professores engajados com a OLP para que possam, numa perspectiva ascendente, ser mobilizadas tanto as tendências gerais como as estratégias e inovações mais interessantes.

Uma investigação descritiva paralela em outras línguas (catalão, italiano e francês) constitui a quarta etapa. Essa etapa vem sendo realizada pelo Grupo de Pesquisa em Didática das Línguas (GRAFE)[10] na Universidade de Genebra, que tem se voltado para a oralidade, e particularmente tem avançado no catalão (Dolz; Monferrer, 2023). O resultado da comparação entre as línguas permite observar as diferentes manifestações dos movimentos similares em diferentes tradições linguísticas, por exemplo, no caso da MPB, se pode estudar a influência da "Nouvelle chanson française" e o paralelismo da evolução da canção de protesto com a "Nova cançó" catalã. Esse tipo de comparações é interessante para os diferentes gêneros, cantigas de roda, canções de ninar, rap, funk e jazz e bossa nova etc. A influência dos gêneros entre as diferentes línguas é muito

[10] Cf. https://www.unige.ch/fapse/grafe/

importante nas escolhas das novas gerações e ajudam a compreender o que é específico dos gêneros de uma língua em contraste com os gêneros próximos de outras línguas. Do ponto de vista didático, aporta não somente elementos para contextualizar os movimentos contextuais e culturais para situar os movimentos musicais, mas também para analisar as especificidades das letras e das músicas brasileiras.

A quinta etapa consiste em comparar e contrastar gêneros próximos atendendo a contextualização dos usos. O objetivo dos 3 autores deste artigo é estudar as particularidades na evolução do samba e da bossa nova (Dolz, Conforte e Zavam, no prelo). Esse trabalho permite ver como as tradições discursivas de um gênero da canção com uma influência muito grande do jazz americano, a bossa nova, se entrecruzam com o gênero mais especificamente brasileiro que é o samba. Letras e músicas de uma parte de sambas e de bossa nova estão muito contrastadas, mas os gêneros se entrecruzam no curso da evolução histórica. Essas formas de entrecruzamento também são importantes para ver como se produzem as mudanças no processo da criação de letras e de músicas.

Na sexta etapa entramos na elaboração de um *corpus* histórico dos diferentes gêneros que pode ser organizado por intervalos de 15 ou 20 anos, mas que não persigam uma visão diacrônica clássica, mas sobretudo olhando globalmente para a evolução e considerando contexto particulares. No caso da bossa nova e do samba, o *corpus* foi elaborado em função de canções mais emblemáticas e mais difundidas nos diferentes momentos históricos a partir do aparecimento do samba e da bossa nova.

A sétima etapa consiste na observação e análise sistêmica das práticas e dos objetos de ensino dos professores (investigação de campo) para identificar as estratégias criativas, os gestos didáticos dos professores e os obstáculos profissionais (pesquisa colaborativa entre professores e pesquisadores). Consideramos importante a análise do trabalho efetivo nas aulas seguindo o modelo de pesquisa de Schneuwly e Dolz (2004) para identificar as escolhas

das canções, as propostas feitas tanto para compreensão e para a produção quanto para as experiências realizadas de interpretação e criação musical. A proposta considera importante, antes de lançar uma engenharia didática sobre a canção, partir das práticas efetivas dos professores, analisadas na etapa 3 e observadas de maneira mais precisa nesta nova etapa.

Todas as etapas precedentes contribuem para a criação de um modelo didático do gênero levando em consideração as condições de trabalho dos professores. Esta oitava etapa se inspira em múltiplos trabalhos sobre a modelização didática dos gêneros e identifica as principais dimensões tanto dos conteúdos quanto da arquitetura da canção, e dá uma importância maior a oralidade e a articulação entre música a letra e a outras dimensões paralinguísticas que acompanham a canção (Pietro; Schneuwly, 2019; Dolz e Schneuwly, 1998).

As duas últimas etapas são estritamente da engenharia didática. A nona consiste na elaboração, experimentação exploratória e avaliação de novos dispositivos didáticos (oficinas, sequências e itinerários didáticos realizados em colaboração com o professorado dos diferentes níveis de escolarização). Essa etapa é geralmente realizada em colaboração com os professores engajados nos projetos de pesquisa. Um diário do trabalho realizado na aula ajuda a compreender as condições de trabalho e os possíveis obstáculos de aprendizagem dos alunos e dos professores, mas sobretudo é importante aplicar critérios de validação didática que permitem ver os progressos realizados durante o percurso de ensino, e ainda outros critérios como a legitimidade dos objetos de trabalho escolhidos, a pertinência em função das capacidades dos alunos, a viabilidade das condições de trabalho da aula e a coerência dos objetos trabalhados nas diferentes tarefas propostas.

A décima e última etapa é uma segunda experimentação das inovações para a generalização e processo de seguimento da extensão dos novos procedimentos de ensino. A metodologia proposta é complexa e trata de articular aspectos que tomam em

consideração as metodologias etnográficas, os trabalhos de observação e análise das práticas sociais observadas nas referências e, sobretudo, as práticas de aulas. Esses trabalhos são a base de uma engenharia didática ascendente, que quer experimentar as vantagens e as dificuldades sobre o trabalho com o gênero da canção para desenvolver tanto o domínio da oralidade quanto da compreensão do conjunto do texto (música e letra articuladas), investindo nas tentativas de criação, de produção e de interpretação oral de novas canções.

5. Estratégias para o ensino dos gêneros da canção

Em função de diferentes pesquisas empíricas em curso sobre os gêneros da canção, vamos estabelecer os princípios do trabalho didático que nos parecem importantes para ser privilegiado. Neste artigo não vamos poder apresentar detalhadamente cada um dos trabalhos sobre os diversos gêneros musicais e da canção em diferentes níveis de ensino, mas podemos destacar as potencialidades da canção para o ensino da língua portuguesa primeira (PLM) e adicional (PLA). Novamente vamos destacar 7 estratégias criativas para desenvolver a oralidade (Dolz; Monferrer, 2023).

A primeira estratégia de cada uma de nossas pesquisas é assumir uma visão local ascendente. Essa visão é, do nosso ponto de vista, muito enriquecedora no contexto brasileiro onde a canção é parte da cultura do País e pode facilitar uma entrada sobre aspectos linguísticos e culturais. Afinal, a educação é coisa de/para todos. Mas em que consiste a visão ascendente local? Essa visão exige analisar o contexto sociolinguístico (social e regional) da comunidade discursiva escolar. Consideramos importante esse aspecto por levar em consideração as práticas linguageiras familiares e da comunidade e os próprios interesses e motivações pessoais. Isso supõe uma avaliação da presença do gênero da canção em geral e do gênero da canção que se pretende desenvolver no projeto pedagógico. Outro aspecto a levar em

consideração é a voz. Isso significa analisar a biografia linguística, o repertório de canções conhecidas pelos alunos, os eventuais conhecimentos musicais, mas também os gostos em função da faixa etária dos alunos. Em resumo trata-se de estabelecer quais são as capacidades iniciais dos alunos tanto na recepção musical quanto na compreensão das canções como a possibilidade de participar num projeto criativo do qual eles são autores de uma canção. Entre essas capacidades iniciais, considerar a voz dos alunos significa também partir da variedade linguística que eles conhecem dando a possibilidade de abrir-se sobre outras variedades da língua primeira ou línguas adicionais.

A segunda estratégia que vem dando muito bons resultados do ponto de vista da implementação é a elaboração de projetos de línguas escolares que mobiliza a colaboração com as equipes de professores. Esse envolvimento pode se dar, por exemplo, em um projeto voltado para a rádio escolar ou para a apresentação de Natal, entre outros. A colaboração envolve professores de línguas (plurilinguismo) e professores de outras matérias (debate sobre valores expressados nas canções, uso da canção para aprender). Esse trabalho de elaboração é particularmente muito interessante se os professores das diferentes línguas ensinadas (plurilinguismo) mobilizam os professores de outras disciplinas. Nesse sentido destacamos os projetos que propõem um debate sobre valores expressos nas canções (o uso da canção para aprender) mobilizando professores de História e Filosofia. Também observamos projetos capazes de mobilizar o professorado utilizando a canção para aprender com os alunos menores, mas também os projetos mais complexos que permitem uma entrada cultural a partir das canções em inglês, espanhol e outras línguas. Os projetos pedagógicos permitem ao aluno antecipar a finalidade nesse caso destacamos o caráter teleonômico. Saber o que se quer e a sua finalidade motiva e ajuda a dar sentido a aprendizagem. A canção nos seus diferentes gêneros possibilita a motivação para o trabalho e o sentido da tarefa realizada. Geralmente se pode falar de 3 tipos

de projetos pedagógicos. O primeiro refere-se a situações de comunicação autênticas (coral) ou situações simuladas em que se pode imitar uma artista ou um cantor pop. O segundo projeto é o que se inspira no pedagogo francês Célestin Freinet. A canção é mobilizada para aprender matérias escolares e ou a criação de uma da rádio escolar. Já o terceiro tipo diz respeito àqueles em que o gênero de canção é considerado objeto de aprendizagem. Um projeto baseado sobre a aprendizagem de criação de rappers, por exemplo.

A terceira estratégia consiste em tomar as línguas, com sua complexidade semiótica multimodal, como uma ferramenta fundamental do ensino, inspirando-se na noção de instrumento ou de ferramenta de mediação de Vygotsky (2007). Trata-se de utilizar todas as dimensões multimodais da canção para trabalhar a complexidade intrínseca da língua. O que é importante do ponto da vista da mediação é ver como os gêneros da canção contribuem para a construção de valores e para o desenvolvimento do patrimônio cultural. No Brasil trabalhar sobre a história do samba possibilita ver os valores críticos que desenvolvem as letras das canções, como as considerações sobre a mulher, a pobreza, o amor, mas também o tipo de desenvolvimento cultural associado ao Carnaval.

A quarta estratégia que nós queremos desenvolver é considerar os gêneros da canção como objeto de ensino adaptados à progressão curricular. É importante ver que gêneros da canção são os mais interessantes para os diferentes níveis escolares e também que atividades de compreensão oral e escrita, recitação e interpretação são as mais interessantes. Entre todas as atividades, nós estudamos a potencialidade da produção de letras de canções pelos alunos. Contudo consideramos que o trabalho é importante que ainda tem de ser feito para adaptar os diferentes gêneros na progressão curricular. Até agora as nossas observações mostram que, nas práticas escolares atuais, durante a educação infantil, trabalha-se sobretudo a cantiga de roda, a de ninar; na educação fundamental, aparecem as canções para aprender e uma

diversidade de gêneros; e no ensino médio, o rap, o funk, MPB, o samba, enfim uma adaptação dos gêneros à progressão curricular.

A quinta estratégia consiste em elaborar atividades, oficinas, sequências e tinerários didáticos (e novas estratégias criativas). Convém valorizar as atividades em situação de comunicação diversificando as tarefas, e também observando o interesse por criar oficinas para trabalhar a língua (léxico, sintaxe, oralidade). As atividades podem ser: i) praticar jogos musicais (palmas, movimento etc.) com o gênero cantiga de roda, por exemplo; ii) coreografar ou mimar (fazer mímica) uma canção com o gênero pop, rock; iii) participar de um coral, com uma canção tradicional regional ou um hino; iv) preparar uma canção de ninar destinada a um grupo de crianças; ou v) interpretar ou inventar um rap.

É importante ver as possibilidades de integrar atividades centradas sobre a oralidade. Isso supõe apresentar uma base sintética que ajudará os alunos a compreender os princípios da língua, a exercer as oposições fonológicas e a melhorar a pronúncia e a entonação em língua portuguesa. Nesse sentido é interessante buscar canções brasileiras que permitem desenvolver fluidez lexical e pronúncia (com fonemas vocálicos [ɛ] [e] [i]: ela / cera / gente; e/ou com fonemas consonânticos [t] [d] [tʃ] [dʒ]: tatu / dedo/ tigela / dinheiro). Por exemplo a canção *Coisas do Brasil*, de Guilherme Arantes (para explorar a nasalidade), *Trem das cores*, de Caetano Veloso (o léxico), *Samarica Parteira*, de Luiz Gonzaga (as onomatopeias).

Se as atividades e as oficinas estão articuladas entre si, o dispositivo Sequência Didática (Dolz, Noverraz, Schneuwly, 2004) continua sendo o dispositivo mais interessante para trabalhar nas aulas. Por outro lado, pode-se trabalhar com itinerários didáticos (Dolz, Lima, Zani, 2020; Barros, Ohuschi, Dolz, 2020; Dolz; Lima; Zani, 2022; Zavam, Dolz, 2023). Cinco pontos são destacados pelos itinerários didáticos elaborados para o trabalho sobre a canção: 1) trabalhar por etapas de modo a alternar leitura, escrita, escuta e produção oral; 2) multiplicar as atividades de escrita e de produção oral dos alunos: "se aprende a escrever escrevendo"; 3)

dar mais tempo para aprender e permitir pausas para um trabalho importante; 4) dar atenção particular aos processos e à progressão (construção das aprendizagens); 5) revisar: sistematizar as atividades de retorno reflexivo ao texto ou metalinguageiras.

De outra parte destacamos duas modalidades do itinerário com a canção: 1ª) reiteração por etapas em função dos obstáculos: itinerário por produções sucessivas de um gênero de canção com um retorno reflexivo depois de cada oficina; 2ª) da compreensão oral à produção de uma letra para uma canção conhecida: itinerário alternando compreensão oral, leitura, interpretação, escrita de uma letra, produção oral (caderno de poemas: Barros, Ohuschi, Dolz, 2022).

Por fim, destacamos as potencialidades das tradições discursivas na canção no Brasil e sua historicidade. As atividades podem se voltar, por exemplo, para a historicidade do samba e da bossa-nova, do rap, da MPB etc.; para a tradição discursiva dos gêneros no Brasil, de um modo geral; para a contextualização das transformações e da sedimentação das regularidades; para as dimensões culturais.

Quanto à sexta estratégia, o foco recai sobre a mobilização de recursos da oralidade e da multimodalidade dos gêneros. Em relação especificamente à oralidade, deve-se buscar trabalhar: i) a musicalidade da língua, em suas dimensões suprassegmentais, especialmente a melodia; ii) a voz, ressaltando posição da voz, articulação, volume, inteligibilidade, ênfase; iii) a harmonia, o ritmo e as pausas; iv) a articulação letra e música; v) a entonação expressiva na produção; vi) as marcas linguísticas orais, o léxico, a sintaxe. Devemos lembrar que a oralidade está associada a outros aspectos, corporais e visuais, que também merecem atenção. Nesse sentido, postura, distância física (aspetos proxêmicos), gestos, mímica (aspectos cinésicos), dança (movimento do corpo), suportes musicais e visuais (*Tik Tok* e outras novas tecnologias) podem ser trabalhados na interpretação de uma canção.

A sétima e última estratégia consiste em reforçar a autoformação, a pesquisa colaborativa e a difusão das estratégias

criativas dos próprios professores, de modo a refletir sobre a) a legitimidade com o curriculum e o que a sociedade espera da escola; b) o impacto nas aprendizagens (progressos) e a superação de obstáculos; c) a coerência da proposta com os gêneros ensinados (modelo didático do gênero); d) a pertinência e adaptação às capacidades dos alunos; e) a viabilidade nas condições de trabalho escola. Reforçar a autoformação e a pesquisa colaborativa implica, pois, experimentar as estratégias criativas dos professores; estender e difundir as inovações e materiais dos professores; aprofundar as propostas de multiletramentos; e explorar materiais multimídias, como *podcast*, vídeos tutoriais, *TikTok*, e ainda o uso crítico da IA, entre outras possibilidades.

Considerações finais

Nosso objetivo, como proposto nas seções em que se dividiu este artigo, foi demonstrar como a canção, sendo, a nosso ver, elemento constitutivo de nossa formação cultural (sem menosprezar, é claro, o papel que ela também desempenha em outros países e culturas), pode e deve ser utilizada e explorada, nas suas mais diversas potencialidades didáticas, por pesquisadores, professores e estudantes. Daí a necessidade de seu reconhecimento como uma tradição discursiva, assim como do estabelecimento de uma metodologia que dê conta de sua abordagem do modo mais completo possível.

Caracterizar a canção como gênero discursivo ou como um conjunto de gêneros não é, para os fins específicos deste trabalho, nossa preocupação, já que essa discussão, de caráter basicamente descritivo, nos levaria a caminhos teóricos diferentes do que ora pensamos. O mais importante, no presente caso, é a entendermos, antes de tudo, como um *objeto* multi- e interdisciplinar, e também multifacetado, caracterizado por sua natureza intersemiótica e multimodal, constituindo-se, portanto, como artefato imprescindível para a pesquisa e o ensino de línguas. Esperamos, a partir de nossas considerações, ter atingido pelo menos parte deste objetivo.

Referências

ALONSO, D. **Poesia espanhola**: ensaio de métodos e limites estilísticos. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. Ediciones Catedra: Madrid, 1975.

ASCHENBERG, H. Diskurstraditionen – Orientierungen und Fragestellungen. In: ASCHENBERG, H. & WILHELM, R. (Hrsg.). **Romanische Spraschgeschichte und Diskurstraditionen**. Tübingen: Narr. S., 2003, 1-18. Tradução de Hans Peter Wieser.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995 [1929].

BARROS, E. M. D.; OHUSCHI, M. C. G.; DOLZ, J. Itinerários didáticos: um novo caminho para sequenciar atividades de leitura e de produção a partir de gêneros textuais. **Na Ponta do Lápis**, v. 16, n. 36, p. 10-19, 2020.

BARROS, E. M. D. de; OHUSCHI, M. C. G.; DOLZ, J. Itinerários didáticos: um novo caminho para sequenciar atividades de leitura e produção a partir de gêneros textuais. **Portal Escrevendo o Futuro**, 2021. Disponível em: http://surl.li/gvvnpa. Acesso em 05 out. 2023.

BARROS, E. M. D.; OHUSCHI, M. C. G.; DOLZ, J. Das sequências didáticas aos itinerários: adaptação do caderno de poemas da Olímpiada de língua portuguesa. In: KRAEMER, M. A. D. et al. (org.). **Línguas e literaturas na fronteira sul**: reflexões linguísticas e diálogos na educação. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2022. p. 93-126.

BRONCKART, J-P. **Atividade de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.

CARVALHO, M. J. L. de. **Cantigas de ninar do nordeste brasileiro (Paraíba e Pernambuco)**: uma abordagem semiótico-discursiva. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2020.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**: os modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

CONFORTE, A.. **As metalinguagens do samba**. 101 f. Dissertação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CONFORTE, A. Tradução de poema e de letra de canção: um estudo de casos. In: CONFORTE, A.; CORREIA, C. (orgs.). **Semiótica, pesquisa e ensino**. Comunicações. Volume 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 543-572.

CONFORTE, A.; DOLZ, J. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. **EntreLetras**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 92–110, 2023.

COSERIU, E. **Lições de lingüística geral** (edição revista e corrigida pelo autor). Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

DOLZ, J.; CONFORTE, A.; ZAVAM, A. **Samba e bossa nova**: convergências e divergências à luz da historicidade dos gêneros (no prelo).

DOLZ, J.; LIMA, G.; ZANI, J. B. **Itinerários para o ensino do gênero fábula**: a formação de professores em um minicurso. *Textura - Revista de Educação e Letras*, v. 22, nº 52, p. 250-274, out./dez., 2020.

DOLZ, J.; LIMA, G.; ZANI, J. B. Plurilinguismo e multimodalidade no ensino de poesia visual: análise de uma

videoaula em libras. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 22, n. 1, p. 147-162, jan./abr. 2022.

DOLZ, J.; MONFERRER-PALMER, A. Modelización didáctica del género de texto multimodal videotutorial para la enseñanza de lenguas. Estudio preliminar, **Signum**: Estudos da Linguagem, v. 26, n.1, p. 107-118, 2023.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. **Pour un enseignement de l'oral**: initiation aux genres formels de *l'oral*. Paris: ESF éditeur, 1998.

DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: SCHNEUWLY, B; DOLZ, J. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. e org. ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. São Paulo: Mercado das Letras, 2004, p. 95-128.

FIORIN, J. L. Discurso, estrutura e história. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. 01-18, 2021.

KABATEK, J. Sobre a historicidade dos textos. **Linha d'água**, n. 17, p. 159-170, abr. 2005.

KOCH, P. Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik. In: FRANK, Barbara; HAYE, T.; TOPHINKE, D. (Hrsg.). **Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit**. Tübingen: Narr, 1997, p. 43-79.

OLIVEIRA, H. F. de. Gêneros textuais e conceitos afins: teoria. In: VALENTE, A. (org.). **Língua Portuguesa e identidade**: marcas culturais. Rio de Janeiro: Caetés, 2007. p. 79-92.

PIETRO, J-F.; SCHNEUWLY, B. O modelo didático: um conceito da engenharia didática. In: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Gêneros textuais**: da didática das línguas aos objetos de ensino. Campinas: Pontes, 2019, p. 51-81.

PINHEIRO, N. F. **Práticas de leitura e o gênero canção rap na perspectiva do interacionismo sociodiscursivo**: uma proposta didática para o ensino. Dissertação (Mestrado em Letras). Mestrado Profissional em Letras, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

REBELLO, E.; ROSA, H. S. V. **A cantiga de roda como instrumento pedagógico na educação infantil.** Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano. 06, Ed. 11, Vol. 07, p. 05-24. Novembro 2021.

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização de Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicossuperiores. Tradução José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZAVAM, A.; DOLZ, J. Podcast: retextualização e historicidade do gênero em um itinerário didático. In: José Domingos; Linduarte Pereira Rodrigues (org.). **Emergências contemporâneas nas pesquisas em práticas de ensino e linguagem**. João Pessoa; Campina Grande: Marca de Fantasia; Eduepb, 2023, v. 1, p. 15-43.

ZAVAM, A.; DOLZ, J. **Tradições Discursivas**: do surgimento à produtividade de um paradigma (no prelo).

A GENTE CHAMA DE LAMBADA: O GÊNERO CANÇÃO EM PRÁTICA DE ANÁLISE LINGUÍSTICA/SEMIÓTICA

Tayná Miranda de Andrade
Doutoranda em Linguística Aplicada - UFSC - tay.letras@gmail.com

Jorge Nicholas de Castro Dourado
Músico - UFAM - nicksete10@gmail.com

1. Introdução

A canção não tem seu sentido encerrado em sua letra e/ou em sua sonoridade. Enquanto produto estético, abriga em si polissemias (Napolitano, 2002) cuja compreensão é possível quando a audiência considera seu contexto histórico e social. Nestas páginas, consideramos esta forma típica de produção, ou de composição, como um gênero do discurso que, por característica, tem formas típicas (Bakhtin, 1997 [1979]) múltiplas, os chamados estilos ou gêneros "musicais"[1], como rock, Bossa Nova, forró, samba e outros tantos.

Entre estes estilos musicais, selecionamos, como nosso objeto de estudo, a lambada. Este gênero tipicamente brasileiro, que recebe influências africanas e caribenhas, originou-se em meados do final da década de 1960, no estado do Pará, e ganhou o mundo aproximadamente uma década depois. É fato que o último gênero musical brasileiro – como afirma e polemiza Tinhorão (2013 [1974]) – foi, historicamente, permeado de diversos estigmas, como grande parte da cultura popular, principalmente de origem afrobrasileira. Desde sua origem, a lambada não é apenas uma

[1] Adotamos a terminologia canção, pois entendemos que música é uma forma de composição de dimensão mais ampla, que envolve as propriedades físicas de som e silêncio, não necessariamente tem letra e que, englobando as canções, não se restringe a elas, mas as transcendem.

estrutura típica de composição de canções, mas é dança, é bebida com alta concentração alcoólica, é batida abrupta e forte, é o sotaque paraense reproduzindo ritmos caribenhos, é subversão, é parte da história da cultura paraense, é signo ideológico (Volóchinov, 2018 [1895-1936]).

Como diversas manifestações culturais populares do Brasil, a lambada ainda não tem uma vasta literatura acadêmica acerca de suas origens, e os autores divergem acerca de alguns aspectos de sua história. No entanto, recentemente, estudos acerca da lambada têm sido desenvolvidos por artistas paraenses, que também são pesquisadores da música e da cultura local, como Felipe Cordeiro (filho do grande produtor e compositor de lambadas na década de 1980, Manoel Cordeiro) e Félix Robatto. Diante da carência de maiores estudos, na esfera acadêmica, acerca do tema, os documentos e as composições que estes artistas produzem auxiliam significativamente na produção de textos como este, principalmente por, enquanto paraenses, conhecerem nuanças da história que foram relevantes para a consolidação do gênero antes de sua difusão para o restante do Brasil e para o exterior.

Nosso objetivo, neste estudo, não é aprofundar os estudos acerca da história da lambada, mas, cotejando-a, desenvolver a análise multissemiótica da composição *A gente chama de lambada*, de Félix Robatto, considerando a lambada um signo ideológico, para orientar a investigação do potencial da análise linguística/semiótica como prática de linguagem capaz de mediar um ensino de Linguagem que, transcendendo a simples interpretação da letra, contemple conteúdo temático, estilo e construção composicional da canção em seus matizes verbal e musical. A canção escolhida não é um clássico das décadas de 1970 a 1990, quando a lambada teve seu ápice – pois se situa no contexto de recuperação e de preservação deste gênero caribenho-paraense que tem se desenvolvido na última década– mas configura objeto relevante porque, configurando-se como uma lambada, explica este signo paraense.

O conhecimento deste universo contextual que permeia a canção, e com o qual ela dialoga, pode favorecer um ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa que, tratando-a como objeto do conhecimento, promova a reflexão acerca de como o contexto em que o gênero se insere é materializado tanto no componente verbal quanto no musical, justificando as escolhas do compositor e recuperando os diálogos estabelecidos por ela em atividades de prática de análise linguística/semiótica (PAL/S) (Acosta Pereira; Costa-Hübbes, 2024).

Nas próximas seções, apresentamos a lambada como um signo ideológico; desenvolvemos a análise multissemiótica de *A gente chama de lambada* (Robatto, 2016); e propomos abordagens possíveis do signo ideológico lambada, pela canção de Robatto, em práticas de análise linguística/(multis)semiótica nas aulas de Língua Portuguesa.

2. Lambada: um gênero musical e um signo ideológico

Diversos gêneros de canções brasileiras são frutos dos batuques africanos e dos lundus que se disseminavam em todo o território brasileiro no século XIX. No estado do Pará, esses batuques receberam contribuições indígenas e caribenhas, originando sonoridades como o carimbó, a guitarrada e a lambada.

A partir do final da década de 1960, as influências das músicas do caribe que tocavam nas rádios paraenses começavam a originar uma resposta regional a estes ritmos, como salsa, comachera, merengue, cumbia, dentre outros acessados no estado. Assim, em meados da década de 1960, o radialista

> [...] Caraciolo teria difundido o termo "lambada" para se referir ao que "tomaria" no intervalo de sua locução, preenchido pela apresentação de merengues. A lambada seria a dose de cachaça que, segundo o rumor dos ouvintes, aproveitava para beber no bar próximo da emissora durante a execução dos merengues. Já na década de 1970, o termo lambada passou a

> ser vinculado aos ritmos dançantes de origem caribenha tocados por conjuntos musicais locais (Costa, 2015, p. 26-27).

Também há outras versões para justificar a origem do nome lambada ao gênero que emergia no Pará, envolvendo a "lapada" da saia da dançarina na perna do dançarino (Tinhorão, 2013) ou o som, semelhante ao da chicotada, emitido pelo rayador, um instrumento típico das cumbias. O fato é que, em 1976, a expressão *lambada* intitula uma canção do quinto disco de Pinduca, cristalizando a associação entre o nome e a sonoridade. Em 1978, Mestre Vieira lançou *Lambada das quebradas*, um álbum inteiro dedicado a esta nova tendência de composições. A partir de então, a lambada reflete as relações culturais entre o Pará e o Caribe, que já se estabeleciam desde as linhas de navegação (com os discos internacionais que circulavam nos portos), passando pela migração dos negros barbadianos e pelas rotas de contrabando que ligavam as regiões entre o final do século XIX e o século XX (Tinhorão, 2013).

Desde sua origem, a lambada emana é um signo cultural genuinamente regional, seja pela dança, seja pela sonoridade, seja pela ambientação festiva dos sonoros[2] em que ela se propagaria na primeira década de sua existência. Por esta razão, entendemos a lambada não apenas como uma forma típica de musicalidade, mas como um signo ideológico, pois

> Qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social – seja ele um corpo físico, um instrumento de produção ou um produto de consumo – mas também, ao contrário desses fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma *significação*: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um *signo* (Volóchinov, 2018 [1929], p. 91).

[2] Antepassados das aparelhagens, apresentavam-se nos bairros suburbanos de Belém desde meados de 1940 e eram compostos por um amplificador, um toca discos, uma caixa de som e um projetor sonoro (boca de ferro) (Costa, 2015).

A lambada se insere no período de difusão dos rádios da era JK, em um cenário de intensas trocas culturais entre caribenhos e paraenses em uma cidade que era rota das navegações e rota de fuga. Esta musicalidade é, sobretudo, fruto do diálogo entre as camadas populares, ou seja, a lambada se materializa no âmbito interindividual, na relação entre sujeitos (Volóchinov, 2018).

Como relata Mestre Solano[3], era um ritmo que agradava o público, mas estava estigmatizado, associado à música "brega", música de "cabaré". Enquanto signo ideológico, a lambada recebe avaliação social (Volóchinov, 2018) e, em sua primeira década, esta axiologia não era de boa música, ou de "boa cultura". Apesar dos estigmas, a lambada seguiu sendo amplamente disseminada pelas rádios.

Conforme Costa (2015), as rádios traziam artistas caribenhos para as festividades do Círio. A Gravasom – gravadora do comunicador e empresário Carlos Santos – produzia discos de lambadas internacionais e álbuns de artistas não apenas paraenses, mas de diversos estados do país, auxiliando na projeção do ritmo e de nomes como Alípio Martins e Beto Barbosa. Em meados da década de 1980, a lambada já era ouvida em bailes de periferia por todo o país e, com "música de sabor local", era apresentada aos turistas até ser acessada pelo cineasta francês Olivier Lorsac e levada para a Europa no final da década de 1980 (Tinhorão, 2013).

No Pará, a lambada receberia a inserção da guitarra a partir da década de 1970 e passaria a assemelhar-se a outro ritmo paraense, a guitarrada. Conforme os estudos de Felipe Cordeiro[4], a guitarrada recebia influências da Jovem Guarda e, de acordo com os produtores da Gravasom, a guitarrada é uma sonoridade mais acelerada e sem letra, dois traços que a distinguem da

[3] No documentário de Félix Robatto sobre as origens da Lambada. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRS_MpnpNTU. Acesso em: 23 ago. 2024.

[4] No vídeo em que conta a História da Lambada. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nS4gKS0ynsU. Acesso em: 23 ago. 2024.

lambada. No entanto, as fronteiras entre os dois ritmos não são consensualmente estabelecidas na literatura, de forma que, na canção *A gente chama de lambada*, o eu-lírico afirma que "lambada na guitarra é guitarrada" (Robatto, 2016).

O fato é que, a partir da primeira década dos anos 2000, começa a ganhar força, no Pará, um movimento de recuperação da lambada. Em 2016, Félix Robatto cria a Lambateria, um evento semanal de lambada e guitarrada no qual se reúnem não mais os pescadores e frequentadores de aparelhagem, mas um novo público, contagiado pela nostalgia dos bailes da saudade[5], os quais têm um público frequentador diferente do que aprecia as festas de aparelhagem, que se reúne para simular as festas do passado (Costa, 2008).

A lambada, então, passa a circular no meio do que Napolitano (2002) denomina *indie*, um estilo de gravadoras que pesquisam musicalidade, gostos e tendências do mercado. Com isso, os apreciadores contemporâneos da lambada (mais velhos, como o senhor Godofredo, figura frequente nas lambaterias, que tem 69 anos) distinguem-se dos frequentadores das festas de aparelhagem (mais jovens, com faixa etária até os 30 anos), em espaços menos violentos. O signo ideológico lambada passa, então, a ser reavaliado e torna-se sinônimo de uma elegante e agradável nostalgia.

De acordo com Volóchinov (2018) a realidade do signo ideológico é determinada pelas formas de comunicação social que ele media. Assim, a lambada dos anos 2000 é diferente da lambada

[5] os bailes se apresentaram como uma variação festiva voltada para um público predominantemente adulto (com frequentadores entre 25 e 60 anos de idade, mais ou menos), com um repertório musical composto de boleros, sambas-canção, merengues e temas de seresta, executados por aparelhagens somente, ou acompanhadas por cantores conhecidos dos bailes. Além de todas essas características, destaca-se, também, a constante evocação de uma memória e de um sentimento de retorno ao passado da experiência de vida, assentados no conteúdo das músicas tocadas e na identidade da aparelhagem com as festas "do passado", das gafieiras, das sedes profissionais e de sindicatos, sonorizadas pelas antigas *pickarpes ou sonoros*, típicos das décadas de 1950 e 1960 (Costa, 2008, p.1).

das décadas de 1960/1970, pois circula nas comunicações entre pesquisadores e entre o público nostálgico, aproximando-se da elite intelectual. Neste cenário foi lançada, em 2016, a canção *A gente chama de lambada*, que analisaremos na próxima seção deste texto.

3. A gente chama de lambada: análise multissemiótica da canção

Lançado em 2016, *Belemgue Banger* é o segundo álbum de Félix Robatto e contém 12 canções, entre composições autorais e regravações, como *Vamos Farrear*, de Pinduca. O álbum materializa não apenas um projeto artístico, mas a pesquisa de Robatto, que é músico de formação e de profissão e que, conforme afirma em entrevista ao G1[6], desejava inspirar-se e recriar as sonoridades de lambada das décadas de 1960/1970.

A pesquisa aparece não em um gênero acadêmico, mas no material verbo-sonoro das canções, com a marca autoral do cantor, compositor e produtor, que também idealizou a Lambateria, um evento semanal de lambada que surgiu no mesmo ano de *Belemgue Banger*. Neste contexto se insere *A gente chama de lambada*, a segunda canção do álbum.

Situada na intersecção entre a lambada e guitarrada, a canção é metalinguística (ou metassemiótica), pois, explicando verbalmente o que é a lambada, executa sonoridades típicas do ritmo caribenho e paraense. Para desenvolver a análise, recorremos ao tetragrama de análise multissemiótica da canção

[6] Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/10/felix-robatto-lanca-album-de-musicas-sobre-origens-da-lambada.html. Acesso em 11 nov. 2024.

Figura 1 - Tetragrama Analítico GECAN



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

3.1 Componente Verbal

No componente verbal, *A gente chama de lambada* tem, como **conteúdo temático**, a explicação e orientações sobre a lambada nortista, como se caracteriza (para além das formas típicas de sonoridade) e como se dança.

As **relações dialógicas** estabelecidas são diversas e, dada a polissemia da canção (Napolitano, 2002), esgotar os sentidos envolvidos na composição de Félix certamente demandaria uma pesquisa que não caberia nestas páginas. Desta forma, desejamos apenas mapear alguns destes diálogos que, de forma mais evidente, materializam o projeto de dizer do autor.

A primeira referência é a história da lambada que, com a "bebida forte", remete tanto à história de Caraciolo quanto ao sentido da palavra lambada nos regionalismos. Em seguida, temos a palavra guitarrada, aludindo às sonoridades que a guitarra executa entre os compositores paraenses. Além disso, o uso da guitarra no Pará contrasta com os usos do instrumento no *heavy metal*, tanto na forma da "palhetada", quanto pelo movimento corporal associado, o *headbanger* cede lugar ao rebolado do quadril. A terceira referência é o título do álbum, *Belemgue Banguer*, com a associação entre as palavras Belém, merengue e *banger*, que busca evidenciar como a cidade paraense aprecia e imbrica estas manifestações culturais de forma peculiar.

Também é possível inferir uma referência aos fins de festa de aparelhagem, especialmente no interior do Pará, que "varam a madrugada" e, próximo do amanhecer, trazem, no repertório dos Djs, ritmos como merengue, cumbia e outras sonoridades caribenhas, apreciadas pelo público mais velho. O verso "Balança, aqui não tem complicação", evoca a canção *Lambada Complicada* (de Aldo Sena, lançada em 1983).

Como **atitudes discursivas**, destacamos expor o que é a lambada e instruir o ouvinte acerca de como se dança, tudo isso amalgamado na atitude de poetizar, com suas métricas e rimas.

As **figuras de linguagem** nos versos envolvem predominantemente as expressões regionais, como se pode identificar nas metáforas, "levanta a poeira do chão" e "bebida forte"; na metonímia "bate coxa" e na sinestesia "música quente".

3.2 Componente Musical

No componente musical, evidencia-se uma referência significativa à cumbia. A cumbia, costumeiramente, utiliza-se de células rítmicas constantes e cíclicas, de modo quase hipnótico, mântrico. Vale-se de instrumentação percussiva típica dos locais de origem onde é praticada, pois embora seja originária da Colômbia, alcançou popularidade na Argentina, no México e em alguns países

da América Latina e, com isso, houve incorporação de instrumentos novos à sua musicalidade. É tocada através de tambores, maracas, guaches, flauta de milho indígena, gaita, dentre outros.

É possível notar – ao fazer a audição das canções *Cumbia Cianaguera*, na interpretação de Aniceto Molina e *La Pollera colora*, interpretada por Wilson Choperena Pedro Salcedo y Orquestra – um padrão rítmico que utiliza uma colcheia ligada a duas semicolcheias, com variações, mas seguindo essa constante rítmica nos tambores, junto a um chocalho (ou outro instrumento) tocando no contratempo (com uma pausa de colcheia e uma colcheia tocada em cada tempo). Esses ritmos são reproduzidos na fórmula de compasso 2/4 em ambas as canções ouvidas.

Abaixo temos um exemplo de célula rítmica típica da cumbia

Figura 2 - Célula rítmica da cumbia



Fonte: Autores, 2024.

Da observação da imagem e de audições como as que realizamos, é possível perceber uma tendência harmônica voltada para as tonalidades maiores, devido ao caráter alegre e dançante desse estilo musical e, também, um padrão de utilização de cadências harmônicas binárias, com cada acorde durando dois compassos 2/4 ou um acorde por compasso 4/4, intercalados em ciclos de repetição. As variações deste estilo são calcadas, principalmente, nos setores melódicos de suas canções, embora adições rítmicas e pequenas variações ocorram ao longo das canções.

Em *A gente chama de Lambada*, os padrões rítmicos e harmônicos da Cumbia anteriormente citados podem ser notados, porém, ao invés da utilização uma percussão tradicional, há o uso da instrumentação típica do estilo das guitarradas, similar às bandas de rock: guitarra, percussão, bateria, baixo e

sintetizadores. A célula rítmica de colcheia ligada a duas semicolcheias e um outro item percussivo marcando o contra está presente, com variações e algumas pausas gerais do grupo ao final de cada parte da canção. As pausas sinalizam a transição de uma parte a outra, mas, aqui, a guitarra encarrega-se de fazer a colcheia/semicolcheia e os pratos, provavelmente chimbais, de marcar o "contra".

A instrumentação escolhida confere um tom moderno e urbano a esse estilo tradicional, sobretudo pelo uso da guitarra e dos *synths*. Na música de Félix Robatto, existem influências rítmicas e harmônicas da Cumbia, mas com a adição da influência da Lambada nas melodias de guitarra, marcando a canção com solos características da Guitarrada nortista, dançantes alegres, cantantes, sincopados, diretamente influenciados pela Lambada e música caribenha, o que é típico das guitarradas.

O início de *A gente chama de Lambada*, por utilizar de melodias sincopadas por um sintetizador com som de órgão executadas juntamente a uma bateria e repetição de uma célula melódica remete a bandas de Rock Progressivo como *Yes* e *King Crimsom*, mas logo dá lugar a uma composição animada e tipicamente brasileira/nortista.

Sendo a lambada um gênero que envolve vários ritmos (caribenhos e nortistas)[7], a célula da cumbia com a metaleira da guitarrada permitem inferirmos que *A gente chama de lambada* pertence ao gênero lambada. A **tonalidade** é Ré maior, a **cadência** é autêntica perfeita e a estrutura da canção em **partes** segue-se por uma introdução- parte A (verso com quatro frases vocais cantadas) - Parte B (interlúdio instrumental com enfoque na guitarra) – Parte A – Parte C (complementando a parte A com versos cantados) – Parte D (interlúdio instrumental com solo de

[7] A fonte da definição adotada para a lambada neste texto é uma conversa informal com o cantor, compositor, produtor e estudioso da lambada Felipe Cordeiro via redes sociais.

guitarra- Parte B – Parte A – Parte C – Parte D – Parte B – Parte E (solo de sintetizador) – Parte C (2x) – Parte B.

Na observação das partes, percebemos que *A gente chama de lambada* tem mais momentos instrumentais que trechos cantados. Isso pode ser explicado pela influência da guitarrada, cujas composições têm o protagonismo da guitarra e pouco ou nenhum canto, sendo característica inclusive apontada por alguns produtores como o traço que a distingue da lambada. Como sugere a letra, no entanto, Félix deseja aproximar ambos os estilos de forma que os torne, inclusive, equivalentes.

3.3 Componente Sociossituacional

No componente sociossituacional, *A gente chama de lambada* se situa em um contexto no qual o Norte ganha maior projeção nacional e internacional tendo sido Belém do Pará a cidade escolhida para ser a sede da COP 30 em 2025. Empresas como a Natura financiam músicas de artistas locais paraenses como Dona Onete, Felipe Cordeiro e Félix Robatto. Este último, vencedor do Grammy Latino 2023 como Melhor Disco de Raízes em Língua Portuguesa, tem dedicado suas pesquisas e sua musicalidade à lambada e lançou, em 2024, o documentário *Origens da Lambada*.

A Lambateria pôs a lambada em evidência em um novo cenário permeado de nostalgia. Em 2022, no período das festividades do Círio de Nazaré, o *Festival Lambateria* levou a cantora peruana de cumbia Rossy War ao Pará, conferindo nova roupagem a um costume, que acontecia durante a programação do Círio de Nazaré na década de 1950, de se trazer artistas caribenhos ao estado (Costa, 2015). O sucesso de público deste projeto de resgate da cultura se deve, em certa medida, como já mencionamos, à cultura dos Bailes da Saudade, emergente no estado desde o início dos anos 2000.

3.4 Componente Autoral

No componente autoral, a **relação autor tu-lírico** envolve o desejo de explicar a lambada paraense. Conforme sugere o contraste da expressão locativa "aqui", que se opõe ao "aí", podemos deduzir que o público a que os versos se destinam seja outro, que não o situado "aqui no Norte". A **autoria**, a **composição** e **a interpretação** são de Félix Robatto, músico de formação e de profissão estudioso da lambada, que, sendo paraense, conviveu e entrevistou vários artistas e produtores da época em sua pesquisa sobre o gênero. Félix atuou, em meados de 1990/2000, na banda La pupuña, com os colegas de graduação, tendo iniciado, no final da década de 2000, a carreira solo de produtor, compositor, pesquisador e promotor de eventos.

Todas estas faces artísticas, atravessadas pela lambada e pela guitarrada, materializam-se nas performances de Félix Robatto e, neste contexto, insere-se o **motivo verbal** de *A gente chama de lambada*, qual seja propor uma metalambada nortista.

A **audiência** é semelhante à dos Bailes da Saudade e do Bregaço (evento idealizado pelo radialista e DJ Loro da Doca, em cujas edições há apresentações de DJs e de artistas paraenses de brega tanto de gerações anteriores, como Mauro Cotta, quanto contemporâneos, como a Banda Pop Show, que dedicam suas canções ao estilo de brega das décadas de 1980/1990). O público tem faixa etária entre 30 e 60 anos em média, como já mencionado, e os ambientes festivos em que a canção é reproduzida são mais elitizados em relação às sedes nas quais ocorrem as festas de aparelhagem (onde a lambada era tocada nas décadas de 1960/1970), como o espaço Apoena, no qual acontece, atualmente, a apresentação de Félix Robatto na Lambateria todas as quintas-feiras.

4. A gente chama de lambada: análise multissemiótica da canção em PAL/S

As pesquisas com a canção no GECAN têm sido desenvolvidas em favor de práticas educativas que, envolvendo a canção, permitam aos estudantes uma análise situada e que considere letra e sonoridades envolvidas nas composições analisadas e que, nela, imprimem sentidos. As práticas de linguagem propostas em Geraldi (1991), por considerarem que o ensino-aprendizagem da língua envolve mais que memorização, reflexão sobre os enunciados, tornam-se potentes para mediar o trabalho com a canção na escola.

Destacamos, neste texto, a prática de análise linguística ou (prática de análise linguística/semiótica, em termos da BNCC) a qual, relacionada à leitura dos signos ideológicos, transforma-os em conteúdos não apenas para as exigências de disciplinas escolares (Geraldi, 1991), mas possibilitando que os alunos se tornem interlocutores do autor, questionando e refletindo sobre a composição de sua materialidade.

Análise linguística consiste em um

> conjunto de atividades que tomam uma das características da linguagem como seu objeto; o fato de ela poder remeter a si própria, ou seja, com a linguagem não só falamos sobre o mundo ou sobre nossa relação com as coisas, mas também falamos sobre como falamos (Geraldi, 1991, p. 189-190).

No caso da canção, a escolha dos elementos nesta materialidade sígnica se inscreve no tempo e no espaço, atravessada pelas condições dadas pela indústria fonográfica. Como exercícios de prática de análise linguística (semiótica) a partir da análise multissemiótica de *A gente chama de lambada*, podemos sugerir alguns caminhos possíveis que, sem o ensejo de configurar uma proposta acabada, exemplificam três formas de abordagem do signo ideológico lambada nas aulas de linguagens.

O primeiro caminho parte da investigação acerca dos sentidos da palavra lambada em diferentes regiões. Com a leitura do título *A gente chama de lambada*, previamente à escuta da canção, o professor pode perguntar aos estudantes se eles conhecem a palavra lambada e, ainda, o que eles "chamam de lambada". Com isso, poderia ser feito um mapeamento do sentido desta palavra no Brasil, relacionando os usos com o estudo dos advérbios de lugar, como recurso para situar as formas de expressão, promovendo a reflexão sobre as variantes regionais da língua.

O segundo caminho pode ser feito após as escutas impressionística e analítica da canção de Robatto, pensando na sonoridade e refletindo sobre a instrumentação. Após uma análise do componente musical feita pelo professor e pelos estudantes em colaboração, sugere-se a tentativa de identificação de quais instrumentos musicais estão presentes em *A gente chama de lambada*. A ideia seria refletir acerca da coexistência de instrumentos da cumbia e do rock em uma mesma canção, trazendo o título do álbum em que se insere a canção analisada, *Belemgue Banger*, para provocar a percepção dos efeitos de sentido da lambada e introduzir o tema da guitarrada.

O terceiro caminho pode envolver a audiência da canção, após entender o que o Norte chama de lambada e como se dança, pensar o perfil do público em faixa etária, forma de vestir e lugares onde se pode dançar a lambada. A ideia seria traçar um paralelo entre os públicos da lambada nas décadas de 1960/1970 e 2000/2010, estabelecendo conexões com outros ritmos populares, como o funk (por exemplo) que tiveram seu público modificado através das décadas e refletindo sobre como a forma de vestir e de dançar podem comunicar sobre identificações culturais e gostos musicais na sociedade, sem deixar de considerar que a cada uma destas manifestações é atribuída uma avaliação social.

Os três encaminhamentos, situando-se nos componentes do tetragrama analítico, buscam evidenciar que a análise das canções nas aulas, situando-se entre os objetos do conhecimento de disciplinas como a Língua Portuguesa, torna-se mais ampla e mais

densa quando se considera, além da materialidade verbal, a sonora e o contexto sociossituacional e autoral envolvidos no projeto de dizer envolvidos nas composições nas interações reais mediadas por elas.

Considerações finais

A lambada, originada no final da década de 1960, nunca se constituiu como um gênero hermético, com uma forma rígida de composição, mas ela sempre foi uma manifestação cultural popular que refletia o momento histórico da região Norte e o contato próximo com a cultura caribenha, expressado em formas de vestir, em preferências musicais e em estilos de dança. Neste cenário, o sotaque paraense, já permeado de expressões negras e indígenas, ao dialogar com a cumbia, o merengue, a kompa, a plena, o zouk, dentre outros ritmos caribenhos, origina, em Belém do Pará, um novo produto da cultura latina que ganha, o mundo algumas décadas depois.

A lambada nunca deixou de ser escutada no estado, porém, desde meados dos anos 2000, trabalhos de pesquisa e de composição de artistas/intelectuais paraenses buscam resgatar a importância deste gênero musical para o Pará. Neste cenário, Félix Robatto tem contribuição significativa, seja na promoção de eventos como a Lambateria, seja na composição de canções como *A gente chama de lambada*. A canção, que deseja reverberar ao mundo o que o Pará chama de lambada e os desdobramentos do estilo, encontra cenário propício para a recepção do projeto de dizer do compositor/autor, posto que o público contemporâneo apreciador do estilo não é mais estigmatizado. A lambada foi reavaliada socialmente e não é mais música de aparelhagem, música de cabaré, mas cultura *indie*, permeada de nostalgia.

A análise multissemiótica da composição de Robatto, lançada em 2016, descortina nuanças de sentido que, fruto da pesquisa do autor e da sonoridade típica do artista. Dentre os resultados deste estudo, destacamos o estreito diálogo com a cumbia, a inserção

das guitarras nas lambadas paraenses em paralelo com o movimento da guitarrada, a referência a grandes nomes do que se pode entender como uma primeira geração da lambada no Pará, uma divulgação dos espaços onde se dança lambada, como a Lambateria, e a relação entre a lambada e outras manifestações culturais paraenses.

Todos estes elementos, que envolvem a comunicação humana mediada pela lambada, podem ser contemplados em atividades como a PAL/S, no contexto das aulas de Língua Portuguesa. Neste sentido, é possível promover uma prática de ensino-aprendizagem reflexiva, dialogal, que não se encerre na decodificação das palavras e/ou dos acordes, mas que revelem um círculo social complexo no qual se inserem artefatos culturais como a canção nas interações reais estabelecidas com ela fora dos muros da escola.

Referências

ACOSTA Pereira, R; COSTA-HUBES, T. C. A prática de análise linguística/semiótica nas aulas de língua portuguesa em contexto da educação básica - Reflexões no devir. **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 13, n. 25, jan./jun. 2024, p. 211-232. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/revistaeduclings/article/view/8916/6243. Acesso em: 13 set. 2024.

ANDRADE, Tayná Miranda de. **Belchior tinha razão**: prática educativa de análise multissemiótica com a canção *AmarElo*. 2023. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BAKHTIN, M. [1979]. **Estética da Criação Verbal**. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção**: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê. A segunda metade do século XX. 1 ed. São Carlos: Pedro & João editores, 2023.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção**: do Maxixe ao Samba-Canção. A primeira metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base. Brasília: MEC, 2018.

COIMBRA, Johnatan; BRAGA, Laís; MIRANDA, Paulo André; Zek NASCIMENTO. **As origens da Lambada**. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRS_MpnpNTU&t=287s. Acesso em: 05 ago. 2024.

CORDEIRO, Felipe. Aula de HISTÓRIA DA LAMBADA (parte 1). Produção de Felipe Cordeiro, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nS4gKS0ynsU&t=4s. Acesso em: 05 ago. 2024.

COSTA, Antonio Mauricio. **Cidade Dos Sonoros E Dos Cantores** – Estudos Sobre A Era Do Rádio A Partir Da Capital Paraense. Belém: Governo do Pará, 2015.

COSTA, Antonio Mauricio. Os bailes da "Saudade" e do "Passado": atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará. **Revista Ponto Urbe**, v. 3, n.1. 2024, p.1-17. Disponível em: https://journals.openedition.org/pontourbe/1800#ftn1. Acesso em: 23 ago. 2024.

FRAGA, Camila; BALTAR, Marcos. A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola. **Revista Práxis Educacional**, v. 20, n. 51, p. 1–21, mar. 2023. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/12670/8483. Acesso em: 13 maio. 2024.

GERALDI, J. W. **Portos de passagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GERALDI, J. W. Unidades Básicas do Ensino de Português. In: GERALDI, J. W. (Org.) **O texto na sala de aula**. Cascavel- PR: Assoeste. 1984 p. 49-70.

NAPOLITANO, M. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte:Autêntica, 2002.

ROBATTO, Félix. **Belemgue Banger**. Belém, Félix Robatto, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-QFhq0oV6zA&list=PL8YnmzhldehmvyWenHRFxtX3jk9Z1zgbO. Acesso em: 12 nov. 2024.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**: seguindo seus gêneros. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin. ***Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017. 376p.

A ESCUTA ATIVA DE CANÇÕES NO TRABALHO COM A ORALIDADE NA ESCOLA: ALGUMAS REFLEXÕES A PARTIR DA ANÁLISE DAS CANÇÕES *PELA INTERNET* E *PELA INTERNET 2* DE GILBERTO GIL

Camila Farias Fraga
Pedagoga – IFSC
Doutoranda em Linguística – UFSC – milaffraga@gmail.com

Marcos Baltar
Docente – UFSC – marcosarbaltar@gmail.com

1. Introdução

Neste artigo, abordamos aspectos relacionados à escuta ativa de canções no ensino da oralidade em aulas de Língua Portuguesa na Educação Básica. Trata-se de um recorte da pesquisa de doutorado[1], em andamento, que tem como objetivo a elaboração de propostas de práticas educativas para o trabalho com a canção em sala de aula.

Considerando a canção um gênero discursivo multissemiótico (Baltar *et al.*, 2019; 2023) produzido para ser realizado oralmente, portanto um tipo de enunciado oral, ela se configura como um objeto de ensino produtivo para o trabalho com a modalidade oral da língua (Conforte; Dolz, 2023). A multissemioticidade implicada na canção, tendo em vista o imbricamento de seus aspectos linguísticos e extralinguísticos, por vezes, foi preterida em razão do foco na sua face verbal, ou seja,

[1] Pesquisa vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada "O ensino da oralidade através do gênero canção: uma proposta de prática educativa para o trabalho com a escuta de canções na escola" conduzida por Camila Farias Fraga sob orientação do professor Dr. Marcos Antonio Rocha Baltar.

na letra da canção (Cabral; Batista; Piris, 2020; Rocha, 2020), o que pode reduzir sobremaneira a compreensão da complexidade desse gênero discursivo.

Sendo a canção um enunciado oral, entendemos que a atividade analítica de escuta se apresenta como o primeiro estágio da prática educativa a ser desenvolvida em sala de aula quando se elege esse artefato artístico-cultural como objeto de ensino. As inteligibilidades e os sentidos nela compreendidos somente poderão ser evidenciados a partir de uma escuta (ativa e sistemática), que vai além da capacidade física de perceber os sons pelo ouvido de forma espontânea ou irrefletida.

No que diz respeito ao trabalho com a oralidade em aulas de Língua Portuguesa, é recomendado observar, na escuta de uma canção, a presença dos elementos verbais e não-verbais, como os meios paralinguísticos (a entonação, o ritmo, as pausas, as ênfases e a qualidade da voz do intérprete) e a musicalidade, elementos que fazem parte da realização do projeto de dizer, os quais, interrelacionados, produzem os efeitos de sentido que emergem na interação. Não menos importantes são os conhecimentos acerca da autoria, da audiência e do tempo-espaço de produção, circulação e recepção do enunciado-canção analisado.

Para efetuar a análise das canções *Pela Internet* e *Pela Internet 2* de Gilberto Gil utilizamos o *Tetragrama de análise multissemiótica da canção*, proposto pelo Grupo de Estudos da Canção (GECAN), que prevê quatro componentes analíticos (verbal, sociossituacional, musical e autoral) e suas respectivas categorias, recurso que tem se apresentado bastante produtivo para pensar a canção na escola.[2]

Na próxima seção, discorremos sobre o aporte teórico que sustenta a pesquisa; na seção 3, apresentamos uma análise das duas canções escolhidas; e na última parte do artigo, antes das considerações finais, desenvolvemos alguns encaminhamentos para a realização de uma prática educativa com as canções em tela.

[2] Ver o trabalho de Rita de Cássia Péres neste livro.

2. De onde partimos para pensar a prática educativa, o gênero discursivo canção e a escuta no ensino da oralidade

Considerando que o trabalho docente envolve o planejamento e a realização de práticas educativas fundamentadas em determinado quadro teórico, temos escolhido a concepção de educação dialógica e emancipadora freiriana para guiar as reflexões e propostas didático-pedagógicas. Isso porque acreditamos que a escola é o espaço para debates cruciais sobre a sociedade em que vivemos, como ela se organiza e sobre o nosso papel na construção de uma sociedade mais justa e solidária. Em tempos em que a internet com suas redes ocupa, desenfreadamente, todos os espaços sociais, sendo usada para disseminação de discursos de ódio, em que o negacionismo se coloca acima da ciência, em que falsos mitos arrebanham multidões desinformadas, em que doenças mentais ligadas ao universo digital têm aumentado, torna-se urgente esse debate no campo da educação formal, especialmente com crianças e jovens estudantes.

Se vivemos uma era digital, a questão que se coloca é: como entendê- la de forma crítica e consciente? Paulo Freire (1996) já sinalizava a necessidade de uma postura reflexiva diante da mídia mais popular na década de 1990, a televisão, conforme trecho a seguir retirado do livro *Pedagogia da autonomia*:

> Como enfrentar o extraordinário poder da mídia, da linguagem da televisão, de sua 'sintaxe' que reduz a um mesmo plano o passado e o presente e sugere que o que ainda não há já está feito. Mais ainda, que diversifica temáticas no noticiário sem que haja tempo para a reflexão sobre os variados assuntos. [...] O mundo encurta, o tempo se dilui: o ontem vira agora; o amanhã já está feito. Tudo muito rápido. Debater o que se diz e o que se mostra e como se mostra na televisão me parece algo cada vez mais importante. Como educadores e educadoras progressistas não apenas não podemos desconhecer a televisão, mas devemos usá-la, sobretudo, discuti-la. Não temo parecer ingênuo ao insistir não ser possível pensar sequer em televisão sem ter em mente a questão da consciência crítica. É que pensar em televisão ou na mídia em geral nos põe o problema da comunicação, processo impossível de ser neutro. Na verdade, toda comunicação é

> comunicação de algo, feita de certa maneira em favor ou na defesa, sutil ou explícita, de algum ideal contra algo e contra alguém, nem sempre claramente referido. Daí também o papel apurado que joga a ideologia na comunicação, ocultando verdades, mas também a própria ideologização no processo comunicativo. [...] Não podemos nos pôr diante de um aparelho de televisão 'entregues' ou 'disponíveis' ao que vier (p. 139-140).

Assim, desvelar os discursos que encobrem a realidade faz parte do que Freire[3] compreendeu como prática educativa, que consiste em um ato político, pois o conhecimento advém da curiosidade humana que não é neutra. Na prática educativa freiriana, docente e estudante são sujeitos do processo de conhecer, ambos têm uma certa tarefa epistemológica, "[...] o fato, porém, é o seguinte, o educador ao ensinar aprende e o educando ao aprender ensina. Dialeticamente, esse aprender-ensinar se realiza dentro do processo de conhecer" (p. 301).

A prática educativa é transitiva pois "[...] implica sujeitos que são o educador e os educandos, que implica métodos e técnicas com que se trata o objeto e que implica também e sobretudo um amanhã - a que essa prática pretende chegar" (Freire; Pelandré, 1998, p. 299). Ela é, então, diretiva porque pressupõe um para quê da prática educativa, aquilo que a impulsiona ao amanhã, ao sonho. Toda prática educativa é cognitiva (de ordem gnosiológica) tendo em vista que a existência de sujeitos (docente e estudante) faz parte da natureza da prática educativa, assim como envolve um conteúdo (objeto cognoscível) que deve ser ensinado.

Uma prática educativa de base problematizadora exige, portanto, rigorosidade e sistematicidade. Ela não acontece ao acaso porque tem um compromisso ético e político com a formação humana integral, não sendo possível separar o ensino do conteúdo programático da formação ética dos estudantes. A escuta ativa de canções, portanto, mostra-se congruente com o desenvolvimento de uma prática educativa autenticamente reflexiva e comprometida

[3] Em entrevista concedida à pesquisadora Pelandré, no âmbito de sua pesquisa de doutorado, em 1993, e publicada em sua tese de doutorado em 1998.

com o desvelamento da realidade, opondo-se à educação bancária, silenciadora e conformadora dos estudantes.

A canção, como um artefato da cultura e como um gênero do discurso multissemiótico, se apresenta como uma possibilidade de (de)codificação da realidade existencial, como uma janela por onde é possível ver o mundo, mediatizando a relação estudante-mundo, pois pode remeter, por abstração, ao concreto de uma situação real. Esse elemento da cultura favorece, então, a realização de práticas educativas enquanto ações político-pedagógicas comprometidas com o intervir no mundo pela educação, em que se compreende o ensinar como a construção coletiva do conhecimento, considerando que "Nunca um acontecimento, um fato, um feito, um gesto de raiva ou de amor, um poema, uma canção, um livro têm por trás de si uma única razão. [...] se acham sempre envolvidos em densas tramas [...]" (Freire, 2015 [1992], p. 25), cuja apreensão só é possível pela ação curiosa de saber mais dos sujeitos envolvidos no processo de conhecer.

Coadunando com a inquietação freiriana acerca do impacto das mídias na vida das pessoas, as canções *Pela Internet* e *Pela Internet 2* de Gilberto Gil tratam das transformações sociais motivadas pelo advento da internet e das novas tecnologias digitais, tema para o qual a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) também chama a atenção:

> Eis, então, a demanda que se coloca para a escola: contemplar de forma crítica essas novas práticas de linguagem e produções, não só na perspectiva de atender às muitas demandas sociais que convergem para um uso qualificado e ético das TDIC [tecnologias digitais da informação e comunicação] – necessário para o mundo do trabalho, para estudar, para a vida cotidiana etc. –, mas de também fomentar o debate e outras demandas sociais que cercam essas práticas e usos. É preciso saber reconhecer os discursos de ódio, refletir sobre os limites entre liberdade de expressão e ataque a direitos, aprender a debater ideias, considerando posições e argumentos contrários (Brasil, 2018, p. 69).

Portanto, nossa intenção é propor atividades de escuta em que sejam criadas inteligibilidades sobre as duas canções, visando à construção coletiva de conhecimentos e levando-se em conta as semioses envolvidas na produção de sentidos dos referidos enunciados concretos. Partindo de uma temática presente na vida da maioria dos estudantes, a ideia é promover um espaço de reflexão em que se assuma uma postura crítica diante do uso das TDIC.

Para tanto, compreendemos a canção como um gênero discursivo secundário - complexo (Bakhtin, 2011 [1979]), e como um tipo de enunciado oral - produzido para ser realizado oralmente (Travaglia *et al*., 2017), engendrado em diferentes esferas da atividade humana: artístico-cultural, política, educacional, etc. Neste artigo, os enunciados concretos previamente selecionados são canções produzidas no meio artístico-cultural.

Considerando a perspectiva interacionista e dialógica da linguagem, a canção se caracteriza como um gênero discursivo multissemiótico oral, sendo composta pelas faces verbal e musical, e adquirindo os contornos que tem hoje a partir do período medieval, transcendendo "[...] esferas sociais, modificando-se em forma e conteúdo e estilo, refletindo os mais variados temas" (Baltar *et al*., p. 15, 2023). O modo de produzir e escutar canções muda ao longo do tempo, acompanhando as transformações na sociedade. A música é parte da cultura e, estando presente desde o surgimento do homem no planeta e em todas as civilizações, relaciona-se com o processo de socialização humana. Segundo Baltar *et al*. (2019, p. 19-20), a canção

> É um artefato cultural gerado no encontro de um autor e uma audiência (atividade responsiva), uma manifestação estética visando a intervir no comportamento do ouvinte e regular relações dialógicas de poder em espaços e tempos específicos da história e da cultura; como todo artefato cultural, pode ser reveladora e reguladora de práticas sociais, estimulando ações individuais e coletivas que constroem a assumpção identitária dos povos.

Algumas canções ultrapassam o tempo histórico em que foram produzidas e seguem reverberando entre as novas gerações, rompendo as fronteiras do seu tempo. Ao mediarem novas situações interlocutivas, esses enunciados concretos assumem novo tom valorativo. O ato de ouvir uma canção é único. Uma mesma canção ativa diferentes emoções e memórias entre as pessoas, gerando atividades responsivas diversas. Desse modo, cada escuta de canção representa um evento de linguagem único, mesmo sendo os mesmos interlocutores (autor/compositor /intérprete/músicos e audiência).

A canção participa da cadeia discursiva e ideológica que organiza, que sustenta, a atividade humana, podendo transcender a esfera artístico-cultural e incorporar gêneros discursivos de outros domínios da comunicação discursiva. Os efeitos de sentidos produzidos a partir da canção decorrem do amálgama letra-música, cujos sentidos são lidos na sua vinculação com as dimensões social, histórica e cultural, e autoral. Assim, tendo em vista sua constituição híbrida, analisar unicamente a face verbal ou a face musical desse enunciado concreto significa, de um lado, debruçar-se sobre letra de música (outro gênero discursivo), e de outro lado, sobre um enunciado musical, que engendram outras relações de sentido e de valor. Conforme Baltar *et al*. (2023, p. 37),

> Para criarmos inteligibilidades para nosso movimento de análise de canções, assumimos a expressão 'análise multissemiótica', por entendermos que o 'gênero canção' é composto de signos de matriz sonora-musical e verbal. Ao tratarmos o gênero canção, multissemiótico, da palavra-enunciada-musicada, seguimos uma orientação enunciativista de língua(gem) de perspectiva interacionista, já que a análise não trata de uma dicotomia entre palavra e som, mas sim, de uma integração destes elementos em um amálgama de camadas distintas que nascem no ato enunciativo dialógico entre interlocutores localizados sócio-historicamente.

Propor uma prática educativa, enquanto ação político-pedagógica freiriana, que desenvolva a escuta de canções em uma perspectiva multissemiótica, implica compreender a escuta como

uma das práticas de linguagem que foram apresentadas no livro *O texto na sala de aula*, organizado por Geraldi em 1984, no qual o autor propôs como unidades básicas do ensino de língua portuguesa as práticas de *leitura*, de *produção (oral e escrita)* e de *análise linguística*. Integradas no trabalho de sala de aula, tais práticas buscam reduzir a artificialidade do uso da linguagem na escola, proporcionando aos estudantes o domínio da língua nas modalidades oral e escrita (Geraldi, 2011 [1984]).

Nessa mesma perspectiva, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), publicados no final da década de 1990 e início dos anos 2000, estabeleceram a organização dos conteúdos de língua portuguesa a partir de dois eixos: de *uso da língua oral e escrita* (práticas de leitura, de escuta e de produção de textos orais e escritos) e de *reflexão sobre a língua e linguagem* (prática de análise linguística). Publicada em 2018, a BNCC, reenuncia os pressupostos dos PCN e define como eixos de integração curricular as práticas de linguagem: *oralidade, leitura/escuta, produção (escrita e multissemiótica) e análise linguística/semiótica*.

Assim, buscamos dialogar com o que prevê a BNCC em relação ao trabalho com o eixo oralidade na Educação Básica, em aulas de Língua Portuguesa, conforme as dimensões e habilidades listadas no Quadro 1 a seguir:

Quadro 1 - Dimensões e habilidades específicas do eixo oralidade na BNCC

Dimensões	Habilidades
Consideração e reflexão sobre as condições de produção dos textos orais que regem a circulação de diferentes gêneros nas diferentes mídias e campos de atividade humana	• Refletir sobre diferentes contextos e situações sociais em que se produzem textos orais e sobre as diferenças em termos formais, estilísticos e linguísticos que esses contextos determinam, incluindo-se aí a multimodalidade e a multissemiose. • Conhecer e refletir sobre as tradições orais e seus gêneros, considerando-se as práticas sociais em que tais textos surgem e se perpetuam, bem como os sentidos que geram.
Compreensão de textos	• Proceder a uma escuta ativa, voltada para questões

orais	relativas ao contexto de produção dos textos, para o conteúdo em questão, para a observação de estratégias discursivas e dos recursos linguísticos e multissemióticos mobilizados, bem como dos elementos paralinguísticos e cinésicos.
Produção de textos orais	• Produzir textos pertencentes a gêneros orais diversos, considerando-se aspectos relativos ao planejamento, à produção, ao redesign, à avaliação das práticas realizadas em situações de interação social específicas.
Compreensão dos efeitos de sentidos provocados pelos usos de recursos linguísticos e multissemióticos em textos pertencentes a gêneros diversos	• Identificar e analisar efeitos de sentido decorrentes de escolhas de volume, timbre, intensidade, pausas, ritmo, efeitos sonoros, sincronização, expressividade, gestualidade etc. e produzir textos levando em conta efeitos possíveis.
Relação entre fala e escrita	• Estabelecer relação entre fala e escrita, levando-se em conta o modo como as duas modalidades se articulam em diferentes gêneros e práticas de linguagem (como jornal de TV, programa de rádio, apresentação de seminário, mensagem instantânea etc.), as semelhanças e as diferenças entre modos de falar e de registrar o escrito e os aspectos sociodiscursivos, composicionais e linguísticos de cada modalidade sempre relacionados com os gêneros em questão. • Oralizar o texto escrito, considerando-se as situações sociais em que tal tipo de atividade acontece, seus elementos paralinguísticos e cinésicos, dentre outros. • Refletir sobre as variedades linguísticas, adequando sua produção a esse contexto.

Fonte: adaptado de Brasil (2018, p. 79-80)

Tais dimensões e habilidades demonstram que o trabalho com a linguagem oral visa criar, em sala de aula, condições para a compreensão (escuta ativa) e produção de textos orais em

variados gêneros que circulam em diferentes mídias e campos de atividade humana, considerando as condições de produção e os efeitos de sentidos decorrentes de recursos linguísticos e multissemióticos desses gêneros.

Apesar de a BNCC apresentar algumas lacunas, Záttera, Swiderski e Magalhães (2019) e Luna e Lima (2021) afirmam haver avanços, sobretudo, no que diz respeito à atenção aos recursos extralinguísticos concernentes à linguagem oral. Porém, mesmo esta modalidade da língua estando prevista como conteúdo curricular de Língua Portuguesa desde a publicação dos PCN, ela segue sendo esquecida ou não recebendo a devida atenção em sala de aula (Marcuschi, 2005; Ferrarezi Jr., 2014; Carvalho; Ferrarezi Jr., 2018; Storto, 2020).

Tanto os PCN quanto a BNCC mencionam a canção como um gênero discursivo viável para o trabalho com as práticas de linguagem na escola. É evidente que esse artefato cultural adentrou o espaço escolar, porém, tem sido explorado de forma limitada, centrando-se em seus aspectos verbais, ou como pretexto para exercícios gramaticais (Cabral; Batista; Piris, 2020; Rocha, 2020), e nem sempre as suas especificidades enquanto gênero oral são agenciadas a contento (Conforte; Dolz, 2023).

Em relação à produção e compreensão (escuta) de gêneros orais no contexto escolar, Dolz, Schneuwly e Haller (2004) defendem sua abordagem como objetos autônomos para o ensino do oral, ou seja, eles não se configuram como um caminho "[...] para a aprendizagem de outros comportamentos linguísticos (a escrita ou a produção escrita) ou não linguísticos (em relação somente com outros saberes disciplinares). Também não estão subordinados a outros objetos de ensino-aprendizagem" (p. 148). Eles são considerados autônomos pois são tomados como todo um domínio da língua e permitem apontar os aspectos linguísticos que necessitam de um trabalho isolado.

A canção, a depender da condução pedagógica do docente, apresenta-se como um gênero que tem o potencial de dar voz aos estudantes, considerando que esse enunciado concreto, em

alguma medida, faz parte do seu cotidiano. Consideramos importante privilegiar atividades de escuta de canções que promovam ações analíticas para além da fruição artística, contribuindo para que os estudantes "escutem" de forma consciente, levando em conta não só os elementos linguísticos, mas também os extralinguísticos e os paralinguísticos.

Conforte e Dolz (2023, p. 107) assinalam que "[...] é importante analisar a canção brasileira na sua própria diversidade de gêneros e em relação às atividades humanas a ela associadas" e que a canção constitui uma das mais poderosas ferramentas para o ensino de língua oral. Em entrevista, Dolz salienta, ainda:

> De um ponto de vista multimodal, uma canção implica sempre a música; não é unicamente a letra da canção que é importante. Porém, os livros didáticos, quando trabalham a canção, tomam unicamente em conta a letra e fazem apenas um trabalho de análise crítica dessa. Eu acho que os gêneros da canção são muito diversos e permitem um trabalho maior e mais sistemático sobre a articulação entre musicalidade e letra. E isso tem um interesse particular, porque, se se trabalha a canção, implicitamente se trabalha também a melodia da linguagem, o que é importante para desenvolver uma língua, nomeadamente, para desenvolver não só a entonação expressiva como também as dimensões suprassegmentais da língua, que também são importantíssimas (Dolz; Storto; Graça; Silva, 2023, p. 170).

Diante do até aqui exposto, para o trabalho com a canção em sala de aula, tendo como suporte o fonograma (gravação da obra musical), é fundamental a elaboração de um recurso didático-metodológico para o desenvolvimento de uma escuta ativa em sala de aula. Um instrumento que desempenhe a função de um guia de escuta que se articule às demais atividades programadas, não constituindo uma ação isolada, com fim em si mesma, e que desvele as diferentes camadas de sentido engendradas no todo da canção.

Para tanto, entendemos a escuta ativa como "[...] atividade escolar de interação com gêneros orais, proposta por mediação pedagógica pelo professor, para análise de uma situação realizada pela fala, que vá além da identificação de temas e participantes"

(Alvim; Magalhães, 2019, p. 35), cujos objetivos são: compreender gêneros orais (ou escrita oralizada); analisar gêneros orais; aprender a escutar (analisar comportamentos e participações nas interações orais); compreender o funcionamento de gêneros orais com vistas à participação social; tomar notas; retextualizar e analisar a relação oral escrito a partir da transcrição (Alvim; Magalhães, 2019).

A seguir, apresentamos uma análise contrastiva de *Pela Internet* e *Pela Internet 2* de Gilberto Gil cujos dados gerados serão usados para sistematizar as propostas de atividades de escuta dessas canções com estudantes do Ensino Fundamental.

3. Análise contrastiva das canções *Pela Internet*[4] e *Pela Internet 2*[5]

Nesta seção do artigo, realizamos uma análise contrastiva das duas canções escolhidas para o trabalho de escuta em aulas de Língua Portuguesa. Cabe destacar, inicialmente, que realizamos uma análise que não se pretende exaustiva e que representa o nosso olhar sobre esses enunciados concretos. Além disso, visualizamos esse momento de análise como uma etapa do planejamento docente, quando escolhas e recortes são realizados a fim de organizarem a prática educativa de acordo com os objetivos previamente definidos no programa do ano letivo.

Coadunando com a análise da canção na perspectiva multissemiótica proposta por Baltar *et al*. (2019; 2023), utilizamos o instrumento de análise de canções (ver Figura 1), proposto pelo GECAN, que visa ao estudo desse enunciado concreto em sua complexidade, cujos sentidos são apreendidos a partir do entrelaçamento de quatro componentes: verbal, musical, sociossituacional e autoral, e respectivas categorias.

---

[4] Para ouvir a canção *Pela Internet*, acessar: https://www.immub.org/album/quanta. Acesso em: 05 jun. 2024.

[5] Para ouvir a canção *Pela Internet 2*, acessar: https://www.immub.org/album/ok-ok-ok. Acesso em: 05 jun. 2024.

Figura 1 - Tetragrama de análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

Esse recurso metodológico se apresenta com acabamento provisório, pois é aberto a outros componentes e categorias de análise, a depender da canção e do olhar do analista, pois as possibilidades de interpretação e de inteligibilidades são movente e dependentes de outros fatores, que não só a linguagem artística analisada.

A fim de apresentar uma visualização objetiva de alguns dos dados gerados pela análise contrastiva, optamos por organizá-los em quadros de acordo com os quatro componentes do tetragrama na seguinte ordem: autoral, sociossituacional, verbal e musical.

Quadro 2 - Análise do componente autoral

Componente autoral		
Categorias de análise	***Pela Internet***	***Pela Internet 2***
Relação autoria / eu-tu-lírico	Tropicalista, com espírito questionador, sempre atento e aberto às mudanças, Gilberto Gil lança essas duas canções em momentos históricos diferentes: do advento da internet (1996) à exaustão decorrente da aceleração do mundo digital (2018). Como nas canções em tela, em outras produções o artista explora as curiosidades em torno das tecnologias e do desenvolvimento científico, como se observa em: Lunik 9 (1966), Cérebro Eletrônico (1969), Futurível (1969), Queremos Saber (1976), Metáfora (1982), Parabolicamará (1991), Banda larga cordel (2008). *Pela Internet* foi a primeira canção brasileira a ser lançada e transmitida ao vivo via internet.	
Composição, autoria, interpretação	Gilberto Gil é o que se pode chamar de "cantautor". O termo é um neologismo proveniente da união das palavras cantor e autor, e pode ser utilizado em casos em que o artista musical escreve a letra, compõe a música e canta a sua própria obra criada.	
Audiência	Essas não são as canções que mais repercutiram na obra do artista que acumula diversos prêmios dada sua importância na produção musical e cultural brasileira.	
Desdobramento de autoria, outras interpretações	Não encontramos informação de que tenham sido interpretadas por outros artistas após a estreia.	
Motivo verbal	O eu lírico, entusiasmado, anuncia a chegada da internet e as novas possibilidades de comunicação, bem como a ampliação das redes de contato.	O eu lírico, cansado, chama a atenção para as armadilhas do mundo digital e as inúmeras novidades da internet. Ele se sente preso nessa rede.

Fonte: elaboração própria

Quadro 3 - Análise do componente sociossituacional

Componente sócio situacional		
Categorias de análise	***Pela Internet***	***Pela Internet 2***
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural	Artístico-cultural
Contexto Histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	O *boom* da internet a partir de meados da década de 1990 molda a sociedade moderna, estabelecendo novas formas de viver, trabalhar, pensar, se relacionar, se divertir e se informar.	Web 2.0: internet interativa e colaborativa, em que os usuários conseguem trocar informações e produzir conteúdos. Diversificação de aplicativos e das redes sociais. Profissionais da área da saúde ressaltam a relação entre o aumento de doenças mentais e o uso indiscriminado das redes sociais e outros recursos digitais, sobretudo entre os jovens.

Fonte: elaboração própria

Quadro 4 - Análise do componente verbal

Componente verbal		
Categorias de análise	***Pela Internet***	***Pela Internet 2***
Conteúdo temático	As novidades que chegam com o advento da internet.	As mudanças decorrentes da intensificação do uso da internet.
Forma	Poema	Poema
Intertexto e interdiscurso	Referência à canção *Pelo Telefone* de Donga (1917). Menção a termos próprios do mundo digital e da informática, em sua maioria	Referência à canção *Pela Internet* de Gilberto Gil (1996). Menção a termos próprios do mundo digital e da informática, em sua maioria de origem da

	de origem da língua inglesa.	língua inglesa.
Atitudes discursivas	Narrar, descrever e poetizar	Relatar, descrever e poetizar
Figuras de linguagem	**Metáfora**: *Que aproveite a vazante da infomaré* **Anáfora**: *Que veleje nesse infomar / Que aproveite a vazante da infomaré / Que leve um oriki do meu velho orixá* **Aliteração**: *Fazer minha home-page / Com quantos gigabytes / Se faz uma jangada / Um barco que veleje*	**Metáfora**: *Mil pratos sugestivos num novo menu* **Metonímia**: *É só clicar que a loja digital já tem / Anitta, Arnaldo Antunes, e não sei mais quem* **Hipérbole**: *O monge no convento / Aguarda o advento de Deus pelo iPhone* **Assonância**: *É Facebook, é Facetime, é Google Maps*

Fonte: elaboração própria

Quadro 5 - Análise do componente musical

Componente musical		
Categorias de análise	***Pela Internet***	***Pela Internet 2***
Ano / Álbum / Gravadora	1997 / 11ª faixa (disco 1) de *Quanta* / Warner Music. Foi transmitida ao vivo via internet em 14 de dezembro de 1996, tornando-se a primeira canção brasileira a ser lançada online.	2018 / faixa bônus de *OK OK OK* / Biscoito Fino.
Fonograma	4'05"	4'21"
Instrumentação[6]	Arranjo, voz, violão e guitarra (Gilberto Gil), arranjo, baixo, programação de ritmo e	Voz e violão (Gilberto Gil), baixo e percussão (Liminha, responsável também pelo

[6] As informações referentes à instrumentação foram localizadas nas respectivas fichas técnicas das canções disponíveis no site oficial do artista: https://gilbertogil.com.br/.

	teclado (Liminha), teclados e metais synth (William Magalhães), bateria, tamborim, reco-reco e ganzá (Jorginho Gomes), pandeiro (Breno Gradel), scratch (Zé Gonzales), gaita (Milton Guedes)	arranjo e produção musical), guitarra (Bem Gil), bateria (José Gil), sanfona (Mestrinho), guitarra (Kainã do Jeje)
Tonalidade	Dó maior	Lá menor
Harmonia[7]	Cadências: 1)V - I G7 - C 2)IV - I F - C 3)VI - V - I Am - G7 - C A cadência do trecho da música incidental *Pelo telefone* 4) VI - II - V - I Am - Dm - G7 - C	Cadências: 1)Im - bVII Am - G7 2)Im - IVm - bVII - bVI - bIII Am - Dm7 - G7 - F - C Na canção *Pela Internet II* foi considerado o tom de Am por esse acorde ter uma função de tônica mais marcante, mesmo sem a presença do V grau (acorde de E7).
Ritmo	Samba/Axé	Reggae
Qualidade da voz e elocução	Projeção alta da voz, clara e em ritmo acelerado	Projeção baixa da voz, rouca e em ritmo lento, arrastado
Entonação	Com entusiasmo	Comedida

Fonte: elaboração própria

Tendo em vista a análise contrastiva das canções, consideramos importante destacar que a forma como os dois enunciados foram produzidos está relacionada ao projeto de dizer do autor, que envolve o tom valorativo engendrado ao desenvolver o conteúdo temático de acordo com o tempo histórico e social em que foram realizados, bem como os interlocutores

[7] Agradecemos ao músico David Cardona pela revisão da análise harmônica das duas canções. Contato: david-violao@hotmail.com.

reais/presumidos. Os sentidos desencadeados pela escuta das canções estão diretamente vinculados à interpretação que compreende o canto (expressão oral) e os elementos musicais da canção. Apesar da melodia e temática comuns e do mesmo campo lexical, os projetos de dizer projetados nas duas canções são diferentes.

A seguir, apresentamos uma possibilidade de prática educativa orientada para a prática de linguagem da escuta (ativa) das canções em tela, buscando destacar aspectos da oralidade, pois entendemos que a análise aprofundada de gêneros orais, com suas nuances e camadas de sentidos, poderá contribuir para a formação dos estudantes de modo que dominem o uso da língua em diferentes situações comunicativas, preparando-os para se posicionarem oralmente.

4. Possibilidades para o desenvolvimento da escuta ativa de canções na escola

Nesta seção, apresentamos o que consideramos serem as duas primeiras etapas do trabalho com o gênero canção: pré-escuta e escuta. A ideia é seguir um percurso analítico que resulte na compreensão mais ampla do projeto de dizer expresso nas canções estudadas, apresentando uma possibilidade de prática educativa que seja viável mesmo quando o docente não possua conhecimentos musicais, de modo a valorizar o potencial da canção brasileira. Cabe destacar que entendemos que o trabalho com a escuta deva estar articulado às demais práticas de linguagem, como preconiza a BNCC, mas neste artigo nos concentramos no que entendemos que sejam as primeiras ações do desenvolvimento didático-pedagógico com o gênero canção.

A pré-escuta configura-se como uma espécie de aquecimento, uma preparação para a escuta das canções. Nesse momento, o docente poderá perguntar à turma, que responderá oralmente: *Vocês já ouviram falar de Gilberto Gil? Vocês conhecem/ouvem canções deste artista?* Quais *são suas impressões a partir dos títulos das canções*

Pela Internet e Pela Internet 2? Vocês *imaginam em que época foram lançadas?*. A partir das respostas, poderão ser exploradas, ainda que de forma introdutória, questões relacionadas à produção artístico-cultural de Gilberto Gil, ao contexto sócio-histórico de produção e circulação das duas canções, à audiência, entre outras.

Para a compreensão mais profunda da canção, é preciso escutá-la diversas vezes, de variadas formas. Usar fone de ouvido e permanecer de olhos fechados contribui para uma escuta mais atenta a detalhes e nuances. Na primeira escuta, o docente poderá orientar a turma a prestar atenção nas sensações geradas pela canção, buscando relacioná-las à musicalidade, à letra da canção e à interpretação/voz do artista, Em seguida, as seguintes perguntas poderão orientar uma reflexão coletiva: *O que vocês sentiram ao ouvirem cada canção? Essa sensação tem relação com a musicalidade, a letra da canção ou a voz do artista? Ou tudo isso junto?*.

Uma nova escuta será realizada acompanhando a letra da canção, que pode estar projetada ou impressa. Nesse momento, os estudantes poderão ser encorajados a cantar em voz alta, formando um grande coral. Tendo em vista os quatro componentes do tetragrama, o docente poderá apresentar algumas problematizações para a turma pensar as duas canções, conforme quadro a seguir:

Quadro 6 - Ficha de escuta para análise das canções

Elementos considerados na análise da canção	**Questões orientadoras**
Componente sociossituacional	*- A que momento histórico se referem as canções?* *- A partir de quais elementos é possível reconhecer o tempo histórico de produção e circulação das canções?* *- Você já ouviu falar em era digital?* *…*
Componente verbal	*- Sobre o que trata cada canção?* *- Que palavras/expressões chamam a atenção?* *- Qual o sentido da palavra "rede" nas duas canções?* *- Como você vê a relação entre a letra da canção e os*

	elementos sonoros? *…*
Componente autoral	*- Com quem as canções dialogam?* *- Quem é o personagem/eu lírico em cada canção?* *- Elas ativam alguma memória/experiência pessoal?* *- Como o tema é desenvolvido em cada canção?* *…*
Componente musical	*- Qual é o ritmo das canções? Dá vontade de dançar?* *- Que instrumentos musicais você reconhece?* *- Além dos instrumentos musicais, algum outro recurso sonoro chama a atenção?* *- Como o artista interpreta a canção? Como é a sua voz? Como é a sua entonação?* *…*

Fonte: elaboração própria

A turma poderá ser dividida em quatro grupos, ficando cada um responsável por refletir sobre as questões propostas em cada componente de análise. Em seguida, as impressões serão socializadas e debatidas em sala. Em aula posterior, o docente vai explorar os aspectos paralinguísticos relacionados à oralidade que integram o projeto de dizer realizado no enunciado. Essa conversa poderá começar pela atenção às escolhas lexicais e marcas temporais presentes no texto, conforme destaques no quadro a seguir.

Quadro 7 - Marcas temporais presentes nas duas canções

Pela Internet	**Pela Internet 2**	
Criar meu website **Fazer** minha home-page **Com quantos** gigabytes **Se faz** uma jangada Um barco que veleje	**Criei** meu website **Lancei** minha homepage Com 5 gigabytes **Já dava** pra fazer um barco que veleje	**Meu novo** website **Minha nova** fanpage **Agora é** terabyte Que não acaba mais por mais que se deseje

Eu quero entrar na rede **Promover** um debate **Eu quero entrar** na rede pra **contactar** Os lares do Nepal, os bares do Gabão	**Estou preso** na rede Que nem peixe pescado **Cada dia nova** invenção É tanto aplicativo que **eu não sei mais não**

Fonte: elaboração própria

Importante ressaltar que tais escolhas verbais e lexicais junto aos elementos não-verbais marcam os efeitos de sentido provocados pelas canções, de um lado, o entusiasmo pelas novidades que chegam e, de outro, o enfado causado pelo surgimento excessivo de novas tecnologias digitais. Tais sensações são causadas, também, pela entonação da voz do intérprete, para tanto, pode-se observar como o primeiro verso de cada canção é pronunciado: *Criar meu website* (revela grande entusiasmo) e *Criei meu website* (revela certo enfado, cansaço). Tais valorações constituídas no início de cada canção assim seguem ao longo de todo o enunciado.

Do ponto de vista musical, a tonalidade da canção tem importante participação nos significados produzidos, tendo em vista que comumente se relaciona os acordes maiores à alegria e felicidade, e os menores à tristeza e melancolia. Além disso, usualmente o samba/axé embala situações festivas, enquanto o reggae medeia temáticas mais reflexivas.

Para que a turma observe que os elementos linguísticos, extralinguísticos e paralinguísticos estão implicados na realização de qualquer situação de comunicação oral, faz-se necessário seguir a análise das duas canções do ponto de vista multissemiótico. Elas possibilitam, também, a realização de um amplo e aprofundado trabalho em sala de aula: o docente poderá problematizar a produção dos álbuns, considerando-os também como um enunciado (por exemplo, o álbum *Ok Ok Ok*, como um todo, dialoga com o difícil contexto social e político brasileiro da

época em que foi lançado); os estudantes poderão ser estimulados a buscarem outras canções com a mesma temática (a canção *Essa vida de internet* de Antonia Medeiros, lançada em 2024 no álbum *Operária da canção*, pode ser um exemplar, inclusive, para analisar ao lado das outras duas canções, além de *Ou Não* de Vinícius Calderoni lançada, em 2012, no álbum *Para abrir os paladares*, e *Welcome to the internet* do artista americano Bo Burnham lançada, em 2021, no álbum *Inside*); outros gêneros discursivos poderão dialogar com as canções (clipes[8], documentários[9], memes, notícias, reportagens, histórias em quadrinhos, poemas[10]).

Consideramos interessante a realização de uma produção oral, que poderia ser batalhas de rima e/ou paródias, gêneros que compartilham elementos da canção, enquanto palavra cantada que aciona diferentes semioses, de modo que os estudantes atentem aos elementos linguísticos, extralinguísticos e paralinguísticos que precisam ser engendrados para produzirem as sensações e significações que desejam em seus interlocutores.

Considerações finais

A proposta esboçada neste artigo alinha-se às demandas sociais e educacionais contemporâneas, bem como às competências específicas de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental, sobretudo à seguinte:

---

[8] O clipe da canção *Carmen* do cantor e compositor belga Stromae apresenta uma crítica contundente ao uso excessivo das redes sociais. Como o vídeo é um desenho animado, mesmo sendo a língua francesa uma barreira para a compreensão da letra da música (embora seja possível acionar a legenda com tradução automática), pode ser um material interessante para contribuir no debate. Disponível em: https://youtu.be/UKftOH54iNU?si=GqrASUMhOJB2Wql-. Acesso em: 10 jun. 2024.

[9] Sugestões de documentários: *Meio século de internet* (produzido pela TV Justiça e disponível gratuitamente no YouTube - 2019); *Futuro da internet* (produzido pela TV Justiça e disponível gratuitamente no YouTube - 2020); *O dilema das redes* (disponível na Netflix - 2020).

[10] Lembramos de *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos (1914).

> Ler, escutar e produzir textos orais, escritos e multissemióticos que circulam em diferentes campos de atuação e mídias, com compreensão, autonomia, fluência e criticidade, de modo a se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos, e continuar aprendendo (Brasil, 2018, p. 87).

Nesse sentido, a escuta aqui proposta é uma atividade ativa que visa ao desenvolvimento dos estudantes para compreenderem que as sensações e os efeitos de sentido produzidos pelo gênero discursivo canção se dão a partir da sua multissemioticidade. Além disso, no caso do ensino da oralidade, cabe destacar a importância de se considerar os elementos relativos à qualidade da voz, entonação e elocução na realização de qualquer projeto de dizer oral em diferentes situações de comunicação.

Cabe ressaltar, também, a importância de o docente buscar parcerias com músicos da comunidade, outros docentes e estudantes que tenham conhecimentos musicais e de outras áreas do conhecimento, tendo em vista a interdisciplinaridade implicada no trabalho com a canção. Além disso, a escolha das canções poderá ser feita de forma consensual, partindo também do interesse da turma, com orientação do docente (Baron, 2022; Baltar; Baron; Fraga, 2022; Fraga; Baltar, 2024).

Por fim, destacamos a importância da escuta ativa coletiva de canções em sala de aula, que permita aos estudantes a ampliação do conhecimento de si, do outro e da sociedade, bem como o desenvolvimento da consciência crítica através da ação de ler/escutar o mundo na perspectiva freiriana.

Referências

ALVIM, Vanessa Titonelli; MAGALHÃES, Tânia Guedes. Oralidade e ensino: sistematização das atividades de escuta na escola a partir dos resultados de uma pesquisa-ação. In: MAGALHÃES, Tânia Guedes; FERREIRA, Caroline Souza.

(Orgs.). **Oralidade, formação docente e ensino de Língua Portuguesa**. Araraquara: Letraria, 2019, p. 24-67.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1979].

BALTAR, Marcos; BARON, Roberto; FRAGA, Camila Farias. Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia. **Revista Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 19, n. 4, p.8570-8585, out./dez. 2022.

BALTAR, Marcos; FRAGA, Camila Farias; CARDONA, David; DINIZ, Kátia; BARON, Roberto; ANDRADE, Tayná. **Oficina da canção**: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê. A segunda metade do século XX. 1 ed. São Carlos: Pedro & João editores, 2023.

BALTAR, Marcos; GONÇALVES, Alberto; PACHECO, Giovanna; RODRIGUES, Henrique. **Oficina da canção**: do Maxixe ao Samba-Canção. A primeira metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BARON, Roberto. **A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar práticas sociais**. 2022. 301f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2022

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base. Brasília, DF: MEC, 2018.

CABRAL, Jaqueline Silva Moreto; BATISTA, Yuri; PIRIS, Eduardo Lopes. A canção no livro didático de português: uma discussão baseada no letramento literomusical. **Fólio - Revista de Letras**, v. 12, n. 1, p. 815-835, jan./jun. 2020.

CARVALHO, Robson Santos de; FERRAREZI Jr., Celso. **Oralidade na educação básica**: o que saber, como ensinar. São Paulo: Parábola, 2018.

CONFORTE, André Nemi; DOLZ, Joaquim. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. **Revista EntreLetras**, v. 14, n. 1, p. 92-110, jan./abr. 2023.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard; HALLER, Sylvie. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização de Roxane H. R. Rojo e Glaís S. Cordeiro. 3. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 125-155.

DOLZ, Joaquim; STORTO, Letícia Jovelina; GRAÇA, Luciana de Almeida; DA SILVA, Kléber Aparecido. Didática da Oralidade: uma entrevista com Joaquim Dolz. **Signum: Estudos da Linguagem**, v. 26, n. 1, p. 161-172, 2023.

FERRAREZI Jr., Celso. **Pedagogia do silenciamento**: a escola brasileira e o ensino de língua materna. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

FRAGA, Camila Farias; BALTAR, Marcos. A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola. **Práxis Educacional**, v. 20, n. 51, p. 1-21, 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 22. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015 [1992].

FREIRE, Paulo; PELANDRÉ, Nilcéa Lemos. Entrevista com Paulo Freire. In: PELANDRÉ, Nilcéa Lemos. **Efeitos a longo prazo do método de alfabetização de Paulo Freire**. 1998. 527f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998, p. 298-315.

GERALDI, João Wanderley. Concepções de linguagem e ensino de português. In: GERALDI, João Wanderley. (Org.). **O texto na sala de aula**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011 [1984].

LUNA, Ewerton Ávila dos Anjos; LIMA, Hérica Karina Cavalcanti de. Oralidade e análise linguística na BNCC: concepções e relações. In: RODRIGUES, Siane Gois Cavalcanti; LEAL, Telma Ferraz (Orgs.). **A BNCC em foco**: discussões sobre ensino de língua portuguesa. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A oralidade e ensino de língua: uma questão pouco "falada". In: DIONISIO, Angela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **O livro didático de Português**: múltiplos olhares. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

ROCHA, Sílvio Rodrigo de Moura. O gênero canção em livros didáticos de literatura e língua portuguesa. **Scripta**, v. 24, n. 50, p. 175-203, 2020.

STORTO, Letícia Jovelina. Tratamento da oralidade em sala de aula. In: LEITE, Marli Quadros. (Org.). **Oralidade e ensino**. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. et al. Gêneros orais - conceituação e caracterização. **Olhares & Trilhas**, v. 19, n. 2, p. 12-24, jul./dez. 2017.

ZÁTTERA, Pricilla; SWIDERSKI; Rosiane Moreira da Silva; MAGALHÃES, Tânia Guedes. (In)compreensões sobre a

oralidade na BNCC. In: COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição; KRAEMER, Márcia Adriana Dias. (Orgs.). **Uma leitura crítica da Base Nacional Comum Curricular**: compreensões subjacentes. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019.

CANÇÃO E ENSINO: UMA PRÁTICA EDUCATIVA PARA O ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA PORTUGUESA NO ENSINO MÉDIO

Rita de Cássia Péres
Professora - Rede Estadual de Ensino de Santa Catarina
Doutoranda em Linguística - UFSC - ritadecassiaperes6@gmail.com

1. Introdução

O conceito de gêneros do discurso (Bakhtin, 1997), somado às reflexões sobre prática educativa (Freire, 1987), têm sido relevantes para se re(pensar) o processo ensino-aprendizagem de línguas – no nosso caso, da língua portuguesa e, mais especificamente, da língua portuguesa no ensino médio.

O ensino-aprendizagem de gêneros discursivos é estímulo para pensarmos sobre o mundo em que vivemos, como podemos agir com e pela linguagem e interagirmos nas mais variadas esferas da atividade humana.

Assim, este artigo objetiva apresentar reflexões que envolvem o gênero discursivo canção e uma prática educativa desenvolvida em uma turma de primeiro ano do novo ensino médio. Minha pesquisa é orientada pelo Professor Doutor Marcos Antônio Rocha Baltar, foi autorizada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Santa Catarina e está registrada com o Parecer número 6.151.099.

Neste artigo, além desta introdução, há uma breve história e reflexões sobre o gênero discursivo canção, reflexões sobre a canção de resistência, uma síntese da prática educativa, desenvolvida em uma turma de 1º ano do novo ensino médio, e as considerações finais.

2. O gênero discursivo canção

A canção é um gênero discursivo (Bakhtin, 1997) e, como tal, podemos depreender da canção: estilo, composição e tema. Trata-se, também, de um gênero multissemiótico porque, na canção, estão imbricadas a linguagem verbal e a linguagem musical. Em se tratando da linguagem verbal, teremos então um projeto de dizer (Bakhtin, 1997) elaborado pelo compositor da letra da canção.

O gênero canção, como todo gênero discursivo historicamente situado, tem sua gênese, segundo Baltar (2019, p.19), "nas cantigas compostas por trovadores e troubaritz e por menestréis e jongleuses". Ainda, segundo o autor, foi onde nasceram, provavelmente, **a chanson** na França, **o lied** na Alemanha, o **madrigal** na Itália e a **moda** em Portugal (Baltar *et al.*, 2019, p.19. Grifos dos autores).

No Brasil, a canção, no sentido de música popular urbana, "surge nas duas principais cidades coloniais – Salvador e Rio de Janeiro – no decorrer do século XVIII [...]" (Tinhorão, p. 9, 2013 [1974].

Foi também no século XVIII que, aqui no Brasil, Domingos Caldas Barbosa surgiu cantando canções com frases curtas. Os versos tinham entre quatro ou sete sílabas – isto, segundo Tinhorão (2013 [1974], p. 20), era "típico da poesia popular". E foram esses versos de menor extensão que fizeram com que as pessoas passassem a se referir a essas canções como sendo *modinha.*

É o mesmo Domingos Caldas Barbosa que, em 1775, aparece na capital portuguesa cantando *modinhas.* Para Tinhorão (2013 [1974], p. 20), "tais canções só podiam constituir autêntica música popular da colônia".

A canção é um gênero discursivo (Bakhtin, 1997) e também um signo ideológico porque é possível identificar uma relação intersemiótica na prática discursiva da canção**.**

Sendo a canção um signo ideológico, podemos dizer que temos canções bastante representativas de determinados

momentos da história de nosso país. Entre essas canções estão as que denominei, em minha pesquisa, canções de resistência.

2.1 A canção de resistência

Como falar de canção de resistência sem que nos reportemos à História do Brasil e a história da música popular brasileira? Parece-nos óbvio que não há como fazê-lo porque, segundo se lê no sítio *Memórias da Ditadura,*

> [...] as letras e melodias das canções dialogam com a realidade e os dilemas enfrentados pela população. Se em alguns momentos elas são reflexos e retratos dessa realidade, em outros, são instrumento de transformação. Ao longo do período da ditadura, a música foi uma das formas encontradas para contestar e resistir ao sistema imposto pelo golpe civil-militar.

E se letras e melodias estão em diálogo com uma realidade, e aqui convido a que nos reportemos à realidade dos *anos de chumbo*, apenas um signo ideológico (Bakhtin, 2014 [1929]), que é o título da canção *Cálice*, de Chico e Gil, já é o suficiente para exemplificar o que é defendido em *Memórias da Ditadura:* o signo *cálice.* Signo este que chamava a atenção para os desmandos de ditadores que, segundo Napolitano (2021), criaram o *círculo do medo*. Para quem confrontava o então regime ditatorial, Napolitano (2021, p.141) diz que o "destino será o mesmo: prisão, tortura, morte e desaparecimento".

Conforme se lê em Baltar *et al.* (2023, p. 175), *Cálice* "é uma canção de protesto que, por meio de metáforas, denuncia a repressão, os métodos de tortura e as mortes nas quais estava envolvido o regime militar durante a ditadura". Enquanto a palavra ideológica *cálice* pode ser interpretada como um substantivo e significar, literalmente, o recipiente em que se pode beber algo, ao ouvi-la podemos interpretar o termo como sendo o verbo calar. Neste caso, *cale-se*. A compreensão metafórica de *cálice* será assim interpretada quando da realização de uma leitura crítica (Baltar, 2012) da canção.

Principalmente quem é da área de linguagem, compreende o quão poderosa é a palavra porque, de acordo com Bakhtin (2014 [1929]), p. 42), "A palavra é capaz" de registrar as fases transitórias mais ínfimas, mais efêmeras das mudanças sociais. E Chico Buarque e Gilberto Gil, ao comporem *Cálice*, além de estarem registrando, pela canção, acontecimentos da sociedade brasileira, também deixaram registrado um "grito" de resistência; de necessidade de mudança; de transformação social.

Assim sendo, é necessário aprender a ler a palavra (Freire, 2011) e compreendê-la nas suas variadas possibilidades de interpretação e ideologias. E isso pode ser alcançado quando um professor ou professora de língua portuguesa torna-se um agente ou uma agente de letramento. Este/Esta é quem, segundo Baltar (2012, p.207-208), propõe "leituras críticas e responsivas dos textos que estabelecem o diálogo em sociedade, promovendo o envolvimento de seus estudantes em atividades reais de uso da linguagem."

Então, pensando em envolver os e as estudantes-participantes de nossa pesquisa em situações reais de uso da linguagem, além de *Cálice*, composta por Chico e Gil e interpretada por Chico Buarque e Milton Nascimento, também levamos para a sala de aula: *Cálice*, na versão composta e interpretada por Criolo; *Sepé Tiaraju,* composta e interpretada por Marcos Baltar*; Koangagua*, composta e interpretada pelos Brô MCs; *Maria da Vila Matilde*, composição de Douglas Germano e interpretada por Elza Soares e *Aidê Mulher*, composição de Dandara Manoela e interpretada pelo grupo Cores de Aidê. Estas foram as canções utilizadas em nossa prática educativa.

3. A prática educativa

Para nós, não tem como desenvolver uma reflexão sobre prática educativa sem que, primeiro, pensemos que se há uma prática educativa, há, primeiro, um profissional que se prepara para uma ação e que deve ser compromissado. No nosso caso,

uma preparação para desenvolver uma pesquisa-ação. Pesquisa essa que, uma vez sendo uma prática educativa envolve compromisso profissional, diálogo e participação.

3.1 O profissional e o compromisso com a sua prática educativa

Um pesquisador ou pesquisadora é um profissional que, quando se propõe a realizar pesquisa-ação, precisa estar ciente de seu compromisso em relação a todos e a todas que estarão envolvidos no processo de realização da pesquisa. O que nos faz concluir que o profissional deva ser um *ser* da práxis. Se não existe a ação e reflexão da práxis, não há, segundo Freire (2021 [1979], p. 23 – grifos do autor), compromisso, pois "O compromisso, próprio da existência humana, só existe no engajamento com a realidade, de cujas "águas" os homens verdadeiramente comprometidos ficam "molhados", ensopados."

E se molhado é a antítese de seco, "molhar-se" ou "deixar-se molhar", na educação, é ver os envolvidos na prática educativa como sujeitos e não coisas, é não optar por uma educação bancária (Freire, 1987), é sentir-se parte de um coletivo, é ser humano e tratar o outro como humano. E como afirmou Freire (2021 [1979], p. 23), antes de ser um profissional ele (o profissional da educação), é um ser humano e, portanto, "Deve ser comprometido por si mesmo."

Um ser comprometido sabe o quanto o diálogo em uma prática educativa é relevante porque não basta ser ouvido, é necessário também ouvir.

3.2 O diálogo em uma prática educativa

O diálogo, tendo por referência Paulo Freire (1987), só ocorre quando existe o amor e a humildade. O diálogo envolve um processo de contestação e redescoberta do conhecimento; não é uma mera verbalização de palavras. E como afirma Freire (1987), o diálogo só é possível se amamos o mundo, a vida, os homens;

também não há diálogo se não há humildade, isto porque "A *pronúncia* do mundo, com que os homens o recriam permanentemente, não pode ser um ato arrogante" (Freire, 1987, p. 80 – grifo do autor). A humildade, para quem busca o diálogo, faz-se necessária para que, no caso da escola, estudantes sintam-se parte de um processo e encorajados à reflexão; ao diálogo.

Sendo assim, o diálogo, enquanto instrumento do processo de conscientização, constitui-se em homens e mulheres que deveriam se encontrar para refletirem sobre sua realidade. O diálogo não tem como objetivo a transferência de conhecimento – a educação bancária (Freire, 1987) – porque deve objetivar a problematização do conhecimento oficial, questionando as relações dominantes que o produziram. É por essa razão que envolve um processo de contestação e redescoberta do conhecimento.

Neste sentido, o diálogo está a serviço de uma educação para a emancipação. Freire (1987) concebe a educação como um ato político, por entendê-la enquanto um projeto social. Concebe a educação como um ato político que envolve ação cultural para a libertação que se constitui em um projeto de intervenção no mundo.

E como intervir em uma sociedade para torná-la mais justa? Para nós não cabe outra resposta que não seja a de optar por uma educação crítica (Freire, 1987), pensando em contribuir para que os e as estudantes ampliem suas habilidades no que diz respeito, por exemplo, à leitura e à escrita.

Então, concordamos com Brait (2013, p.16), ao dizer, em *Lições de gramática do professor Mikhail M. Bakthin*, que "[...] o principal objetivo de quem ensina língua é levar o aluno a ler e escrever com autonomia, tornando-se sujeito dessas duas atividades interligadas para a construção de sua condição de cidadão."

Ler e escrever com autonomia e criticidade (Baltar, 2012), portanto, implica práticas educativas que vejam os estudantes e as estudantes como sujeitos e não mais como meros objetos, que

apenas esperam receber depósitos a cada ano letivo. Estudantes, assim como professores e professoras, vivem em um mundo real. E se assim o é, e sabemos que é, a educação também tem que ser real; não fetichizada. Kosik (1976).

Podemos então dizer que é o ser social que cria sua maneira objetiva e subjetiva de existir. Nesse sentido, Kosik (1976, p.22) diz "[...] que nós mesmos produzimos a realidade". E se é o ser social o próprio produtor de sua realidade, é esse mesmo ser social que pode mudar uma realidade ao propor a "*revolução*" (Kosik,1976, p.22). Um exemplo de como uma *revolução* pode ser proposta está em Karl Marx que, no século XIX, ao vivenciar a realidade de trabalhadores de uma indústria, teceu fortes críticas ao sistema capitalista.

Marx, ao constatar tal situação e conseguir formular a crítica, lá no século XIX, o fez porque vivenciou tal realidade. Ele não apenas formulou uma hipótese a partir de uma visão positivista. Foi necessário ver a *coisa* acontecer e acontecendo. Valendo-nos de Kosik (1976), podemos dizer que Marx elaborou uma reflexão no sentido de pensar sobre a realidade humano-social e os modos de ser (ethos) do homem em sua realidade (concretude).

É por essa razão que ratificamos a importância de se ter consciência de classe e de primarmos por uma educação libertadora (Freire, 1987), que desate as amarras do passado. Assim sendo, uma prática educativa, como a que propusemos, precisa contemplar o real, pois as pessoas vivem em um mundo real.

Homem e mulher estão no mundo e vivem diariamente uma realidade que não pode ser ignorada. Se realmente primamos por uma educação libertadora, precisamos direcionar nosso agir para pensar sobre esse mundo real. Um mundo real em que há desigualdade entre homem e mulher, em que há homofobia, em que o *justo* nem sempre é tão *justo* – só para citar três situações do nosso mundo real em que o debate, pela canção de resistência, "chama" à reflexão.

Assim, quando o assunto é ensino-aprendizagem de língua, precisamos refletir sobre os conteúdos a serem propostos para que

não caiamos na armadilha de, ao fim e ao cabo, ficar só na metalinguagem.

Então, ao nosso ver, uma prática educativa deve, no mínimo, propor a reflexão que leve à ação – mesmo que seja "apenas", como propõe Bonini (2013), a ação de rever posicionamentos. A depender do que se coloca como prioridade, poderemos estar a serviço da alienação e não da emancipação.

3.3 A prática educativa desenvolvida em uma turma de primeiro ano do ensino médio

A prática educativa, elaborada para trabalhar com o gênero discursivo canção de resistência no primeiro ano do ensino médio, teve como principal objetivo desenvolver e analisar essa prática educativa. Os objetivos específicos foram: i) Analisar o resultado da prática educativa, desenvolvida em uma turma de primeiro ano do ensino médio; ii) Propor a ação, reflexão, visando a transformação individual de modo que esta contribua para a transformação social e iii) Contribuir para o aprimoramento do tetragrama analítico multissemiótico proposto pelo GECAN.

Abaixo, a imagem do *Tetragrama* elaborado pelo GECAN.

Imagem 1 – Tetragrama de Análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

O Tetragrama foi a nossa referência sobre o que se trabalhar quando o gênero discursivo em questão é o gênero canção. Assim, ao desenvolvermos nossa prática educativa com as canções *Cálice*, composta por Chico e Gil e interpretada por Chico Buarque e Milton Nascimento; *Cálice*, na versão composta e interpretada por Criolo; *Sepé Tiaraju*, composta e interpretada por Marcos Baltar; *Koangagua*, composta e interpretada pelos Brô MCs; *Maria da Vila Matilde*, composta por Douglas Germano e interpretada por Elza Soares e *Aidê Mulher*, composição de Dandara Manoela e interpretada pelo grupo Cores de Aidê, os e as participantes da pesquisa realizaram atividades relacionadas ao componente musical, ao componente verbal, ao componente sociossituacional

e ao componente autoral. Abaixo, uma tabela síntese das atividades realizadas em relação aos componentes supracitados.

Tabela 1 – Síntese de atividades realizadas a partir do *Tetragrama*

Componente musical	Escuta das seis canções (apenas o fonograma; sem terem a letra impressa) e reflexões sobre instrumentos, ritmo, melodia...[1]
Componente verbal	Com a letra das seis canções (agora impressas): tema, formato da escrita (prosa ou verso), interdiscursividade, rima, estilo, figuras de linguagem, variação linguística...
Componente sociossituacional	Ano de publicação dos álbuns, circulação, enfrentamentos ocorridos (caso da canção *Cálice*, de Chico e Gil)...
Componente autoral	Biografia dos compositores das músicas e das letras das canções, premiações...

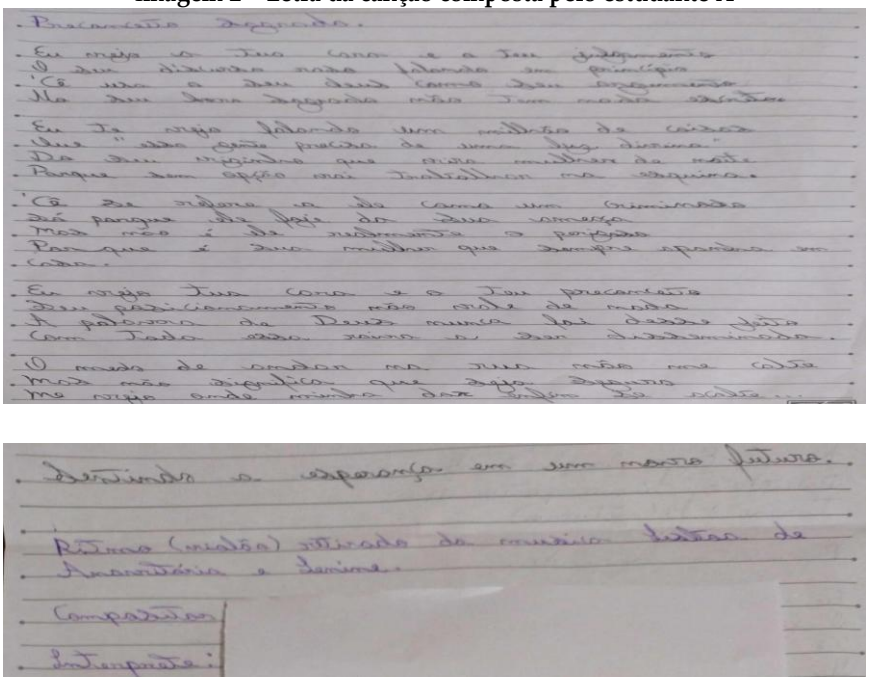
Fonte: elaborada pela autora

Após termos realizado as atividades para alcançarmos nosso objetivo de contribuir para o aprimoramento do *Tetragrama* e termos realizado muitas reflexões acerca de temas candentes de nosso tempo (Giroux, 2011) como: violência contra a mulher, feminicídio, homofobia, invasão de terras indígenas, discriminação racial e social etc, foi solicitado aos e às estudantes-participantes da pesquisa que sugerissem um tema para a composição de canções. O tema eleito foi *Desigualdades*. Foram compostas 08 canções, que foram compostas individualmente (1), em dupla (2), em trio (4) e em quarteto (1). A orientação foi a de que, se fossem formar grupo, a composição poderia ser de até quatro estudantes. No caso da composição da música, poderia ser solicitada ajuda, por exemplo, de músicos. As letras compostas versaram sobre homofobia, pobreza, escravização, preconceito pela cor de pele, machismo e discriminação.

[1] O uso de reticências é porque os pormenores não foram colocados na tabela. Conforme dito, trata-se de uma síntese para compor este artigo. Os pormenores poderão ser conferidos quando da publicação da tese.

Abaixo, apresento a letra de uma das canções produzidas por um dos estudantes-participantes da pesquisa, desenvolvida em sala de aula. Na tese, esse estudante-participante é identificado como estudante A.

Imagem 2 – Letra da canção composta pelo estudante A



Fonte: digitalizada pela autora.

Nossa[2] pesquisa-ação em sala de aula foi concluída com a solicitação de uma avaliação sobre a prática educativa que foi desenvolvida na turma. Todas as avaliações foram positivas em relação à prática educativa que foi desenvolvida.

Abaixo, apresento uma das avaliações e que foi feita por uma das estudantes-participantes da pesquisa em sala de aula.

[2] A intercalação entre *eu* e *nós* é porque, na pesquisa-ação, a pesquisadora também é participante da pesquisa.

> Eu amei participar desse projeto da pesquisadora Rita Péres, pois ele trouxe diversos conhecimentos sobre o gênero canção e como compreendê-lo completamente. Nunca mais ouvi minhas músicas como antes, agora presto atenção em cada detalhe da letra, ritmo, melodia e instrumentos utilizados nela. Também estou prestando atenção se o intérprete é o mesmo que compôs a música e etc.
> Amei ver as histórias por trás das músicas e seus contextos, seu processo de criação e a história dos intérpretes e compositores.

Analisando todo o processo de desenvolvimento de nossa prática educativa e a partir do que os e as estudantes-participantes escreveram em suas avaliações, é possível dizer que os e as participantes da pesquisa compreenderam que o gênero canção é uma prática social e, como tal, uma forma de agir no mundo.

Considerações finais

Quando o assunto é ensino-aprendizagem de língua, precisamos refletir sobre os conteúdos a serem propostos para que não caiamos na armadilha de, ao fim e ao cabo, ficarmos só na metalinguagem.

Então, ao meu ver, uma prática educativa deve, no mínimo, propor a reflexão que leve à ação – mesmo que seja somente a ação de rever posicionamentos. Ao trabalharmos com o gênero discursivo canção, os e as participantes compreenderam que o gênero canção é uma prática social e uma forma de agir no mundo.

Portanto, os conhecimentos advindos da ciência, da pesquisa científica, ao serem apresentados aos estudantes e às estudantes, devem ser aqueles que contribuem para a transformação desses e dessas estudantes e que, espera-se, transformem uma sociedade para melhor. Uma sociedade que seja mais justa, mais igualitária e mais solidária.

Referências

BAKHTIN, Mikhail**. Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail**. Marxismo e filosofia da linguagem**. 16 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BALTAR, Marcos Antônio Rocha. **A morte do professor de Português e o nascimento do agente de letramento:** mudança de conteúdos na escola e mudança de currículos na universidade. In: FIGUEIREDO, Débora. *et al* (Orgs.) Sociedade, Cognição e Linguagem. Florianópolis: Editora Insular, 2012. p. 305-316

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção**: do Maxixe ao Samba-Canção. A primeira metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção**: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê. A segunda metade do século XX. 1 ed. São Carlos: Pedro & João editores, 2023.

BONINI, Adair. **Análise crítica de gêneros discursivos no contexto das práticas jornalísticas.** In: SEIXAS, L; PINHEIRO, N. F. (org.). **Gêneros: um diálogo entre comunicação e linguística. 1.** ed. Florianópolis: Insular, 2013, p.103-120.

BRAIT, Beth. **Lições de gramática do professor Mikhail Bakhtin**. In: Questões de estilística no ensino da língua/ Mikhail Bakhtin; tradução, posfácio e notas de Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo; apresentação de Beth Brait. São Paulo: Editora 34, 1ªed, 2013, pp. 7-21.

FREIRE, Paulo; MACEDO, Donald. **Alfabetização:** leitura do mundo, leitura da palavra. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

_____ **Educação como prática da liberdade.** Exemplar nº 1405. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

_____ **Educação e mudança.** São Paulo: Paz e Terra, 2021[1979].

GIROUX, Henry. Introdução: **Alfabetização e a pedagogia empowerment político**. In: FREIRE, Paulo. Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra. Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

KOSIK, Karel. **Dialética da totalidade concreta**. In: Dialética do concreto. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

MEMÓRIAS DA DITADURA**.** Disponível em: ttps://memorias daditadura.org.br/ sequencias-didaticas/ cancao-popular-e-resistencia/. Vários acessos entre 2023 e 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **1964:** História do Regime Militar Brasileiro. 1ª ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Editora 34, 2013 [1974].

UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE AS CANÇÕES *ADMIRÁVEL GADO NOVO*, DO CANTOR ZÉ RAMALHO E *ADMIRÁVEL CHIP NOVO*, DA CANTORA PITTY, A PARTIR DA NOÇÃO DE GRANDE TEMPORALIDADE PARA BAKHTIN

Maria Letícia Naime Muza
Doutoranda em Linguística - UFSC- leticiamuza2022@gmail.com

Michela Ribeiro Espíndola
Doutoranda em Linguística - UFSC- professoramre@gmail.com

Thiago Xavier
Músico, graduando em Letras – UFSC – thiagopaulinoxavier@gmail.com

1. Introdução

> A felicidade é uma soberana exigente, sobretudo a felicidade dos outros. Uma soberana muito mais exigente do que a verdade, quando não se está condicionado para aceitá-la sem restrições. (Aldous Huxley, Admirável mundo novo, 1934).

> Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá a sua festa de renovação. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. Questão de grande tempo (Bakhtin, 2011, p. 410).

No Brasil, vivemos há pouco tempo um reencontro com políticas neoliberais e pensamentos simpáticos ao fascismo que resgataram formas de ver o mundo e de agir das quais se tentava ultrapassar. Dentro desse pacote, alimentou-se o discurso de ódio e exaltou-se os tempos sombrios da nossa história. Com base nisso, percebemos ser necessário trazer à tona sempre que possível um olhar crítico e consciente sobre a nossa sociedade, bem como alertar sobre a relação cíclica entre tempo e espaço que,

por vezes, infelizmente, parece fomentar a reprodução de condutas que deveriam permanecer no passado.

Como trilha em busca dessa consciência crítica, caminhamos ao encontro da análise multissemiótica do gênero discursivo canção, pois sustentamos que esse artefato artístico-cultural não só nos permite enfocar a linguagem como uma prática social, como também possibilita àqueles que se dedicam a sua leitura ampliar o olhar sobre as ideologias que transitam nos diferentes discursos e nas distintas situações dialógicas cotidianas.

Tal pressuposto teórico delineia a noção de diálogo entre discursos sobre a qual nos debruçamos aqui: a de que o enunciado é constituído de uma resposta a enunciados anteriores, e que converge e aciona o que nos propõe os Estudos Dialógicos do Discurso: "A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem [...]" (Bakhtin, 2011, p. 279).

Assim sendo, o dialogismo evidente nas duas canções selecionadas nesta pesquisa sustenta-se na premissa de que todo enunciado possui relação com outros que já foram e que ainda serão enunciados, são essas relações dialógicas responsáveis por engendrar os seus aspectos discursivos, tais como gênero, estilo, forma, conteúdo temático, tema, entonação, avaliação social etc.

> Os limites de cada enunciado concreto como unidade de comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva (Bakhtin, 2011, p.275. Grifo do autor).

Este artigo, portanto, alinhado aos Estudos Dialógicos do Discurso, divide-se da seguinte forma: primeiramente situamos, de forma sintética, alguns conceitos necessários à compreensão do escopo desta pesquisa; a seguir, buscamos olhar sobre as lentes do círculo de Bakhtin (1996) e de seus estudiosos contemporâneos e de Baltar, Gonçalves, Pacheco e Rodrigues (2019) como se constituem as relações dialógicas nas canções, levando em conta os campos de estudo desses autores. Por último, debruçamo-nos na análise das canções *Admirável Gado Novo*, de Zé Ramalho e *Admirável chip novo*, de Pitty, à luz do recorte teórico-metodológico apresentado, cotejamos ambas e tecemos nossas considerações finais.

2. Referencial teórico-metodológico

A seguir, a partir do fio condutor para a análise do enunciado, o dialogismo, elucidamos alguns conceitos que corroboram a nossa reflexão em torno das duas canções.

Ao pensarmos quaisquer estudos dentro do campo dos estudos dialógicos do discurso, devemos pensá-los, antes de qualquer movimento, a partir do pressuposto de que a interação verbal é a realidade da linguagem, isto é, qualquer que seja o enfoque que se dê para a enunciação/enunciado, ele só pode ser considerado a partir de comunidades reais de enunciação. Daí porque se sustenta a ideia de discurso como a língua em sua integridade concreta e viva, pois é a enunciação/o enunciado a força motriz da interação, sendo sempre o eixo norteador da situação real de interação, pois ele só se manifesta em meio ao diálogo, já que todo discurso é dialógico, tal como nos afirma Bakhtin (2011), "Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante" (Bakhtin, 2011, p. 271).

Contudo, essas situações reais acontecem sempre em uma determinada esfera de comunicação humana, espaço em que os enunciados se materializam em gêneros do discurso. São esses campos/ esferas responsáveis por (re) significar as relações dialógicas, são elas que normatizam a tipificação dos enunciados:

> O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas de cada referido campo [...] Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional - estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação (Bakhtin, 2011, p. 262).

Isto é, esses enunciados se tornam típicos em gêneros do discurso, "tipos *relativamente estáveis* de enunciados" (Bakhtin, 2011, p. 262), pelas repercussões das situações de interação, sendo que sua materialidade se dá na língua e nos elementos da língua, sempre atravessados por um espaço, um tempo e uma ideologia.

Ao seguir tal linha, entrelaçamos os dados e a teoria para que pudéssemos observar as regularidades que engendraram os discursos e que, por isso, provocaram a nossa análise. Por meio da ADD das canções que propusemos neste artigo, detemo-nos em investigar: que tempo, que espaço e que discursos outros, antecedentes e/ou contemporâneos, essas canções (re) enunciam? Ao descrevermos as relações cronotópicas e dialógicas, referimo-nos ao caráter temporal e espacial assimiladas à literatura, mas que acontece nos diferentes gêneros de outras esferas da atividade e que organizam os acontecimentos do gênero.

Conceito essencial para a compreensão do escopo deste trabalho, o *cronotopo* é entendido como uma amplitude de tempo e de espaço que não só engendra e impulsiona as interações no tempo e no espaço atual em que vivemos, como também dialoga com sentidos de tempos precedentes e de outros que ainda estão por vir: "Trata-se de uma ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal […]."

(Bakhtin, 1998, p. 282). São essas relações espaço-temporais que nos permitem reconhecer, muitas vezes até inconscientemente, como a interação se estabelece dentro das esferas e como certos gêneros são agenciados nas relações dialógicas e outros não, por exemplo.

Destacamos ainda que para o Círculo russo todo discurso é ideológico, sendo que por ideologia entende-se o modo de compreender, apreender e enxergar a vida social, mobilizando a nossa visão de mundo: "Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto, no processo de interação social." (Volóchinov, 2021, p. 95) Contudo, essa ideologia é sempre uma ideologia ancorada em valores sociais, axiológica, ela perpassa por completo todas as esferas da comunicação humana e todas as situações de interação, em qualquer dimensão cronotópica.

Sobre a noção de grande temporalidade, Delanoy (2020) sintetiza a sua importância para a compreensão de quaisquer enunciados numa perspectiva dialógica,

> Uma obra não acontece inteiramente no presente (de sua criação). Ela tem raízes no passado, do qual pode ser concebida como uma resposta, em termos dialógicos, e lança-se ao futuro, dentro da ideia de um enunciado suscitar respostas vindouras, quer dizer, construções de sentidos outros (Delanoy, 2020, p. 169).

Nesse sentido, faz-se necessário o esclarecimento de que, se nosso objeto de análise é o enunciado e o diálogo com outros enunciados que o constituem, não podemos deter o nosso olhar apenas no *pequeno tempo*, a contemporaneidade, mas sim expandir e explorar a sua existência no *grande tempo*, pois é ele que dá conta de conectar o presente ao passado e que faz com que esse mesmo enunciado consiga manter-se no futuro, sobre esse aspecto, assim afirma Bakhtin:

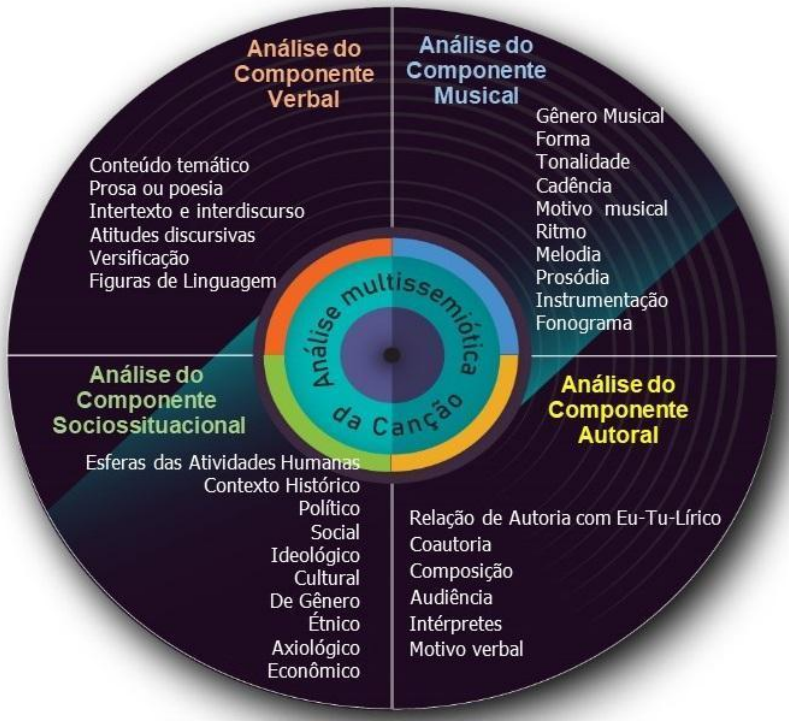
> [...] uma obra não pode viver no futuro se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse *toda* e *integralmente* hoje (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não

> mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo que pertence apenas ao presente morre junto com ele (Bakhtin, 2011, p. 363. Grifo do autor).

Nosso intuito, portanto, ao cotejar as duas canções, *Admirável gado novo* e *Admirável chip novo*, evidenciando a sua relação com a obra literária Admirável mundo novo, é revelar como os cronotopos aparentemente distintos, através da grande temporalidade interligam-se, atualizam-se a contextos atuais e se impregnam de novos sentidos, tal como afirma Bubnova (2020) "os textos não permanecem os mesmos ao longo da história, mas eles se expandem na interação com novos contextos e outros textos."

Para a análise dos enunciados, materializados no gênero discursivo canção, baseamo-nos no arcabouço teórico-metodológico proposto pelo Grupo de estudo do gênero canção – GECAN, do Núcleo de Linguística Aplicada – NELA, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. O tetragrama analítico, a seguir apresentado, é sugerido pelo grupo como instrumento de análise e sistematiza categorias que auxiliam na compreensão do todo da canção em seu ângulo enunciativo e dialógico, como um gênero multissemiótico da esfera artístico-cultural.

Figura 1 – Tetragrama de análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

Segundo Baltar, Gonçalves, Pacheco e Rodrigues (2019), a proposta é que se visualize outros aspectos, não só os aspectos verbais, a fim de que não se tangenciem particularidades essenciais à constituição da canção em suas múltiplas semioses.

> Com o componente musical é possível analisar as interações discursivas multissemióticas nas canções. A análise vai além do ritmo e da melodia e pode também dizer respeito às cadências harmônicas utilizadas pelos compositores para se expressarem na música tonal. Com o componente sócio situacional torna-se possível analisar as interações intergenéricas, os entrelaçamentos multiculturais e cronotópicos da canção, que se manifestam em diferentes esferas da atividade humana (Baltar, Gonçalves, Pacheco e Rodrigues, 2019, p. 2).

Além disso, os enunciados materializados em gêneros, tal como a canção, mostram-se importantes ferramentas de se enxergar a sociedade e as interações nela estabelecidas, assim como o olhar crítico sobre eles pode e deve permitir o desenvolvimento da consciência crítica social, extrapolando o olhar sobre o pequeno tempo, à luz Bakhtiniana. Conforme Bakhtin (2003), todo e cada conjunto que possa ser verbalizado é um sistema de relações multiplanar, ou seja,

> Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente. (Bakhtin, 2011, p. 330).

3. O diálogo entre as canções *Admirável gado novo* e *Admirável chip novo* através da sua análise multissemiótica

A partir da necessidade de um olhar mais criterioso para o diálogo entre cronotopos aparentemente tão distintos, quais sejam, os tempos de fascismo legalizado e instituído durante os tempos da ditadura e a contemporaneidade no Brasil, nesta seção, analisamos as duas canções: *Admirável gado novo*, de Zé Ramalho e *Admirável chip novo*, de Pitty, ambas inspiradas no romance distópico de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*.

A obra [1]*Admirável mundo novo* de Aldous Huxley, publicada em 1932, é um romance distópico de ficção científica que se passa no ano de 2540. A narrativa traz a história de uma sociedade em que seus habitantes são condicionados, biológica e psicologicamente, por propagandas ideológicas, enquanto dormem. Tal estratégia estatal tratava-se de um meio manipulação imposto pelos governantes para que a população vivesse em harmonia com as leis sociais e com um sistema de

[1] Disponível para audição em: https://www.zeramalho.com.br/cds/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu

castas. Destaca-se a questão que, dentre esses grupos, havia castas as quais, sem acesso a livros e outros artefatos culturais, acabavam destinadas a ser massa de manobra e mão de obra bruta, ao contrário das castas que teriam acesso à cultura e ao conhecimento, destinadas a serem líderes, detentoras do poder sobre os demais grupos.

De título sugestivo e em diálogo explícito com o livro de Aldous Huxley, a canção *Admirável gado novo*, do cantor e compositor Zé Ramalho, do gênero musical baião, foi composta em 1979 e foi lançada na época da ditadura militar, com vistas frágeis ao início da abertura e anistia políticas.

Quanto ao componente musical, *Vida de Gado* está em Fá maior, e a análise de progressões se alinha a essa tonalidade. A música estabelece uma relação harmônica com a tonalidade de Dm, com o acorde de A+ (Lá com quinta aumentada) para gerar uma tensão e uma sensação de movimento alinhada à melodia executada pelas cordas. A tonalidade de Fá maior ajuda a criar um pano de fundo harmônico com contrastes de acordes maiores e menores, que trazem à música tanto uma sensação de abertura quanto de melancolia.

No componente verbal, já no início da letra da canção, nos versos "*Vocês que fazem parte dessa massa; Que passa nos projetos do futuro"*, podemos perceber a referência à massificação da população, a perda da individualidade em detrimento dos projetos, do progresso, o que é reforçado nos versos seguintes: *"É duro tanto ter que caminhar; E dar muito mais do que receber"*, que estabelecem relação clara com a exploração da mão de obra - da massa - pelos detentores do capital, sistema em que a população se envolve por necessidade e sem (poder) perecer: "*E ter que demonstrar sua coragem, À margem do que possa parecer; E ver que toda essa engrenagem; Já sente a ferrugem lhe comer"*.

No refrão, *"Êh, ô, ô, vida de gado; Povo marcado; Êh, povo feliz!*, os acordes trazem uma progressão de I-IV que é comum em canções populares e geralmente sugere uma sensação de abertura ou leveza: 1. F – O acorde tônico em Fá maior, ele funciona como

ponto de estabilidade e retorno. Após a progressão mais sombria, ele cria uma sensação de conforto. 2. Bb – Em Fá maior, o Bb atua como o acorde subdominante (IV), expandindo a harmonia para um lugar mais claro e aberto, trazendo um contraste que reforça a força e o apelo do refrão.

Essas progressões em Fá maior, com acordes de tensão e resolução, criam um contraste interessante entre o tema lírico e a harmonia, refletindo a dualidade entre a aceitação e a luta, entre o cotidiano e a liberdade, com uma estética que reforça a mensagem de "vida de gado."

O que se vê, portanto, é a possibilidade de uma dúbia interpretação, pois o refrão menciona, assim como no título, a palavra gado, um animal que apenas segue ordens, não possui opções quanto ao seu destino, e traz, ao mesmo tempo, a expressão "povo feliz", que tanto sugere a menção a um povo que se alegra, mesmo diante das dificuldades, quanto um povo que, resignado, aceita a sua condição de massa manipulada. Nesse momento da canção, através da sonoridade do refrão, infere-se uma analogia ao comando do profissional tocador de gado ou, até mesmo, ao próprio som do berrante usado por ele, o que nos reforça a ideia de um agir *bovino* do povo.

As estrofes "*Lá fora faz um tempo confortável; A vigilância cuida do normal" e "Os automóveis ouvem a notícia; Os homens a publicam no jornal"* trazem, respectivamente, a menção ao controle imposto pela ditadura e a robotização proporcionada pelas mídias, que tornavam, naquele tempo (e não só), situações cotidianas a serem questionadas naturalizadas.

Tal perspectiva de olhar sobre a mídia e seu poder de alienação parece ser reforçado nos versos que se seguem e finalizam a canção "*O povo foge da ignorância; Apesar de viver tão perto dela e "E sonham com melhores tempos idos; "Contemplam esta vida numa cela"*, isto é, enquanto a mídia, obviamente que naquele tempo censurada pelos militares, exibe uma realidade sonhada/manipulada, o povo tem a sensação de ainda poder sonhar, apesar de aprisionado naquele sistema de capital.

A canção, do gênero musical rock alternativo, do compositor Thiago Aquino e interpretada por Pitty (Priscilla Novaes Leone), [2]*Admirável chip novo*, também traz título que faz referência explícita à obra literária e nos sugere que haverá relação com a sua temática, foi lançada no início dos anos 2000, período em que se destacava a popularização da internet e ascensão das redes sociais. O artefato cultural promove uma crítica à alienação provocada pelas mídias, resultando na ausência da individualidade, na compulsão pelo consumo descontrolado e excessivo. A canção problematiza a vida passada aos olhos de uma tela, linda e bela, mas amorfa e igual para todos, sem o vigor da verdade, a vida de seres robotizados pela máquina midiática e pelos valores impostos por ela.

No componente musical, a tonalidade geral da música é Lá menor (Am), sendo que, no contexto de rock, especialmente com características de punk (um ritmo de rebeldia e crítica política para a ordem vigente), é muito comum que as progressões harmônicas se movam através de power chords, que são acordes formados pela tônica e a quinta (sem a terça), criando um som mais "pesado" e direto.

Quanto ao componente verbal, a letra, que possui a forma de um poema, traz a narrativa de um eu-lírico que dialoga com o tu-lírico (ao qual direciona inquietações) e divide-se em dois momentos: um primeiro, em que aparentemente há uma quebra de expectativa sobre a falsa sensação de liberdade, representado pelos versos *"Pane no sistema, alguém me desconfigurou; Aonde estão meus olhos de robô?; Eu não sabia, eu não tinha percebido; Eu sempre achei que era vivo; Parafuso e fluído em lugar de articulação; Até achava que aqui batia um coração."*; e um segundo em que é exteriorizada a consciência de robotização, manipulação pelo sistema, sobretudo midiático e capitalista, *"Nada é orgânico, é tudo programado; E eu achando que tinha me libertado; Mas lá vem eles novamente; Eu sei o que vão fazer; Reinstalar o sistema."*

[2] Disponível para audição em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/7o7MExeF7niW4VFiie5Zxh

Em uma terceira parte da letra, de caráter injuntivo, há uma reprodução de ordens que sugerem a adoção de um consumo desenfreado e a uma vida que segue padrões impostos pela sociedade, também induzida pelo sistema, quais sejam: *"Pense, fale, compre, beba; Leia, vote, não se esqueça; Use, seja, ouça, diga; Tenha, more, gaste, viva; Pense, fale, compre, beba; Leia, vote, não se esqueça; Use, seja, ouça, diga."*

Por fim, a canção nos sugere a resignação, podemos pensar involuntária (levada pelo condicionamento mental tal como como nos propõe a obra Admirável mundo novo), expressa nos versos *"Não senhor, sim senhor; Não senhor, sim senhor."*

Durante toda a canção, a entonação da voz da intérprete se assemelha à voz de um robô, porém, percebe-se que esse tom se acentua no último momento, em que a atitude discursiva predominante passa a ser a instrutiva, que reproduz ordens, e que, ao final, nos últimos versos, as responde.

Ambas as canções dialogam com a obra Admirável mundo novo e resgatam o grande tempo para agregarem sentido à contemporaneidade. Os objetos culturais evidenciam que, apesar de um romance ficcional distópico, publicado na década de 1930, a obra parece se desenhar e transcender as páginas da ficção com o passar dos anos.

Isso pois as três situações apresentadas nas canções e no romance acontecem em tempos e lugares diferentes e mostram a mesma experiência de dominação e alienação: uma predominantemente pela força física, mas também pelo condicionamento mental oportunizado pela necessidade de sobrevivência, e outra pela imposição da máquina de uma irrestrita e constante necessidade de mostrar felicidade, sendo que as duas interligam-se, ainda, pela ideia de robotização provocada pelas mídias.

Tal contexto, reforçamos, relaciona as duas com a situação vivida pelos personagens do romance de Aldous Huxley, o qual sugeriu um futuro na década de 1930 que se materializa pouco a pouco através da alienação e, também, da despolitização e da

ausência de consciência de classe de uma acentuada parcela da população.

No quadro a seguir, apresentamos, de forma sintética, a análise dos quatro componentes semióticos das canções à luz do Tetragrama de análise multissemiótica da canção (GECAN/UFSC).

Quadro 1: Análise multissemiótica das canções

Canção	**Admirável gado novo**	**Admirável Chip novo**
Componente sociossituacional	**Esfera:** artístico-cultural **Contexto histórico e político:** final da década de 1970, início da década de 1980, período final da ditadura militar no Brasil.	**Esfera:** artístico-cultural **Contexto histórico e político:** início dos anos 2000, período de *boom* do uso da internet e de popularização das redes sociais.
Componente verbal	**Conteúdo temático:** referência implícita à migração dos nordestinos para as grandes cidades, à manipulação do povo de forma resignada e sem contestação por um regime opressor ditatorial. **Forma:** poema **Relações dialógicas:** relação com a obra literária Admirável mundo novo. **Atitudes discursivas:** narrar e instruir.	**Conteúdo temático:** uma crítica à alienação e à manipulação do ser humano por meio da indução, sobretudo, ao consumo, levando a uma robotização. **Forma**: poema **Relações dialógicas:** relação com a obra literária Admirável mundo novo. **Atitudes discursivas:** narrar e instruir.
Componente autoral	**Relação autor/eu lírico/tu lírico:** o compositor e	**Relação autor/eu lírico/tu lírico:** A intérprete da

	intérprete da canção, Zé Ramalho, é nordestino e escreve letras de cunho crítico-social. **Composição:** José Ramalho Neto **Intérprete:** Zé Ramalho (José Ramalho Neto) **Motivo verbal:** o eu-lirico narra a saga de um povo que se vê seguindo de forma resignada uma imposição governamental que restringe desde o modo de pensar do povo até o seu modo de agir e (sobre) viver, fazendo com que o sigam massificada e resignadamente.	canção, a cantora Pitty, no início dos anos 2000, destacou-se por se inserir no cenário do rock, trazendo canções de cunho crítico-social e de pautas feministas. **Composição:** Thiago Aquino **Intérprete**: Pitty (Priscila Novaes Leone) **Motivo verbal:** o eu-lírico narra a reflexão de um ser humano que acreditava ser livre, mas, em determinado momento, enxerga-se com um robô que vive em uma sociedade que constantemente recria e impõe regras e padrões, os quais acabam por manipular e condicionar os cidadãos a viver em um sistema, ou seja, robotizados.
Componente musical	**Gênero musical:** baião com elementos do rock. **Ritmo:** baião com levada rítmica de 2/4. **Tom:** F **Cadência:** cadência interrompida, cadência autêntica imperfeita e plagal modificada e cadência plagal.	**Gênero musical:** rock alternativo com elementos de punk. **Ritmo:** rock com ritmo 4/4 **Tom:** Am **Cadência:** Cadência Interrompida **Fonograma:** 2ª faixa do álbum Admirável Chip

	Fonograma: 2ª faixa do álbum Peleja do diabo com o dono do céu/1979 **Instrumentalização:** violão, guitarra, sanfona, percussão, bateria, voz e arranjo de cordas. **Vozes:** apenas a voz do intérprete.	Novo/2003 **Instrumentalização:** guitarra, baixo, voz e bateria. **Vozes:** apenas a voz da intérprete.

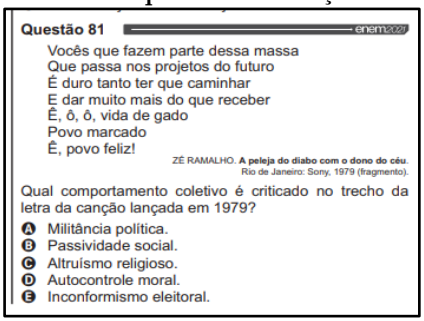
Fonte: Os autores

Ao cotejar as duas canções, torna-se evidente que o diálogo entre elas vai além da semelhança entre os títulos, pois percebemos sua relação com todo o motivo verbal do romance distópico Admirável mundo novo, incluindo as indagações e reflexões propostas pela obra. O caminho sugerido por Aldous Huxley pressupõe uma crítica social que visa a sacudir o ser humano diante das mazelas da sociedade em prol de uma auto-criticidade-irresignada.

Essa comparação entre as duas canções busca o avanço para além do pequeno tempo, em busca da grande temporalidade, a fim de proporcionar a percepção de que o enunciado, em resposta a enunciados anteriores, retoma e refrata as ideologias que constituem o cronotopo.

Recentemente, em 2021, o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), na prova de Linguagens e suas tecnologias, trouxe uma questão que continha um trecho da canção *Admirável gado novo*. No contexto do governo de Jair Bolsonaro, marcado pela ascensão da extrema-direita e polarização política no Brasil, o excerto da letra da canção abordava parte do seu motivo verbal, a passividade da população diante das mazelas sociais.

Figura 1: Questão do ENEM que aborda a canção *Admirável gado novo*



Questão 81 enem2022

Vocês que fazem parte dessa massa
Que passa nos projetos do futuro
É duro tanto ter que caminhar
E dar muito mais do que receber
Ê, ô, ô, vida de gado
Povo marcado
Ê, povo feliz!

ZÉ RAMALHO. **A peleja do diabo com o dono do céu.** Rio de Janeiro: Sony, 1979 (fragmento).

Qual comportamento coletivo é criticado no trecho da letra da canção lançada em 1979?

A Militância política.
B Passividade social.
C Altruísmo religioso.
D Autocontrole moral.
E Inconformismo eleitoral.

Fonte: Inep.gov.br

Tal abordagem foi bastante discutida à época pela grande mídia, haja vista o fato de que os simpatizantes do ex-presidente do país frequentemente realizavam manifestações em prol de uma intervenção militar e a canção, composta por Zé Ramalho, inferia críticas negativas à Ditadura Militar.

No ano 2023, a cantora Pitty lançou um remix do álbum Admirável Chip novo em comemoração aos seus 20 anos e, em [3]entrevista, destacou a compreensão acerca da atemporalidade da canção que leva o mesmo nome do álbum, segundo a cantora, a canção "tem muitas referências literárias e de situações que batem agora na contemporaneidade, especialmente por causa da tecnologia, pelo fato das redes sociais e dos algoritmos e de toda aquela história distópica e utópica que estava sendo contada ali."

Nesse encontro do grande tempo com a contemporaneidade, Bakhtin (2011) ressalta: "Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos das épocas posteriores favoráveis a tal descoberta" (Bakhtin, 2011, p. 363). Sendo assim, o pequeno tempo impregna os enunciados objetos deste trabalho de novos sentidos, analisá-los à luz do Tetragrama de análise multissemiótica da canção (GECAN/UFSC) visa a considerar,

[3] A entrevista na íntegra pode ser lida em: https://rollingstone.com.br/musica/muita-gente-so-entendeu-agora-as-musicas-de-admiravel-chip-novo-diz-pitty/#google_vignette

acima de tudo, o cronotopo atual e sua influências em todas as semioses das canções, possibilitando a compreensão acerca da relação imanente passado-presente-futuro na enunciação.

Considerações finais

Compreendemos que, na canção *Admirável gado novo*, de Zé Ramalho, há uma crítica a este regime ditatorial, ao abuso de poder, à falta de liberdade em todas as instâncias e a problemas sociais daí advindos. A canção usa metáforas para denunciar e criticar a ditadura e faz analogias, de forma irônica, à vida do homem com a vida de gado, ou seja, ao modo de vida do trabalhador explorado e sem voz e, que, mesmo assim, deve sentir-se feliz, pois, apesar da vida simples que leva, teoricamente nada falta. Não falta o pão, mas falta a razão, falta a liberdade. Essa labuta diária, esse caminhar em círculo, irracional, o medo, o cansaço, a falta de perspectiva e de autonomia do trabalhador o torna massa de manobra.

Admirável chip novo, interpretada por Pitty, busca evidenciar, de forma alegórica, a massificação imposta pelo sistema, trazendo a ideia que o principal veículo para que ela ocorra é a servidão às mídias. O ser humano apresenta-se nesse contexto cada vez mais condicionado a seguir padrões, levando-se pela estética, pela aparência e pela propagação de informações rasas, algo que se agrava principalmente em tempos de pós-verdade e polarizações ideológicas.

Ao relacionarmos um enunciado ao outro, nas canções e no romance, compreendemos que os discursos se entrelaçam e que um texto nasce de outro texto por meio dessas relações dialógicas. Ou seja, assim como nos afirma Bakhtin (2011), em relação à sobrevida das obras literárias e suas relações com a contemporaneidade: "A vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes, como já afirmei, parece um paradoxo. No seu progresso de vida *post mortem* elas se enriquecem com novos

significados; é como se essas obras superassem o que foram na época da sua criação." (Bakhtin, 2011, p. 363).

Nota-se, portanto, que a obra Admirável mundo novo, de Aldous Huxley, não só se revigora a partir desses enunciados, como também incorpora outros sentidos alinhados ao cronotopo das duas canções analisadas: os tempos sombrios da ditadura militar e a popularização da internet e as consequências em relação ao conhecimento sem profundidade.

Ressaltamos, ainda, que muitos outros enunciados e discursos poderiam entrar em diálogo, evidenciando as diversas formas de manifestação linguístico-discursivas nas canções apresentadas. Contudo, ao oportunizar a análise multissemiótica das canções *Admirável gado novo* e *Admirável chip novo* inserida no espaço e tempo atuais, objetivamos a substituição da despolitização e da alienação social pela criticidade libertadora-transformadora que lê todo e qualquer enunciado sem a nuvem da ingenuidade, uma forma de estimular a co-construção de um futuro mais justo e igualitário, que evite equívocos do passado.

Por fim, destacamos que não visamos esgotar aqui todas as óticas sobre os enunciados, mas buscamos ampliar diálogos e provocar novos olhares sobre eles, outros olhares além dos apresentados neste trabalho, os quais materializam ainda mais a existência das canções e do romance na grande temporalidade.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaios de poética histórica)**. In: BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética São Paulo: Hucitec, 1988.

BALTAR, Marcos; GONÇALVES, Alberto; PACHECO, Giovanna; RODRIGUES, Hp. **Oficina da Canção**: do maxixe ao samba-canção. Curitiba: Appris, 2019.

BALTAR, M. A. R.; FRAGA, C. F.; AUTOR, M. R.; ANDRADE, T. M. de (org.). **Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BUBNOVA, T. O que poderia significar o "Grande Tempo"?. **Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso**, *10*(2), Port. 5–16 / Eng. 6, 2015. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/23260. Acesso em: 23 nov. 2024.

DELANOY, Cláudio Primo. **O conceito de grande tempo e interpretação de discursos.** Linha D'Água, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 153–174, 2020. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v33i3p153-174. Disponível em: https://www.revistas.usp .br/linhadagua /article/view/171254. Acesso em: 23 nov. 2024.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Tradução de Cristina Yamagami.

INEP- Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Caderno de provas do ENEM/ Edição 2021**. Disponível em: https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos/2021. Acesso em nov. 2024.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na**

ciência da linguagem. Trad., notas e glossário Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN DE BOB DYLAN: UMA PRÁTICA EDUCATIVA COM A CANÇÃO NA PERSPECTIVA MULTISSEMIÓTICA

Micaele Alecrim Barbosa
Graduanda de Letras - UFAM - alecrimmicaele@gmail.com

Laura Miranda de Castro
Docente - UFAM
Doutoranda em Linguística - UFSC - lmcastro@ufam.edu.br

1. Introdução

Na compreensão de que a canção é um gênero de discurso que transpassa as esferas da atividade humana (Bakhtin, 2011), mobilizamos a canção como objeto de conhecimento e análise voltado, especificamente, para a esfera escolar. Ressaltamos que esse estudo, que é um recorte de uma pesquisa de iniciação científica desenvolvida em 2023/2024, tem como objetivo apresentar uma prática educativa na perspectiva multissemiótica voltada para aulas de língua inglesa para o Ensino Médio com a canção *The times they are a-changin* de Bob Dylan, renomado cantor e compositor.

Para tanto, a proposta de prática educativa com a canção está fundamentada em um dispositivo elaborado pelo Grupo de Estudos da Canção, doravante GECAN, o Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção (Baltar *et al.*, 2022). A canção é vista pelo GECAN como um potente objeto de conhecimento e que na perspectiva multissemiótica na qual está pautada, possibilita ampliar o olhar sobre ela, considerando os componentes do dispositivo, quais sejam: componente musical, autoral, sociossituacional e verbal.

Sendo assim, avaliamos que essa proposta possa ampliar as possibilidades para o uso da canção nas aulas de Língua Inglesa, superando a tradicional análise de letra ou do foco em aspectos estruturalistas de língua, voltando a análise do potencial da canção na perspectiva das múltiplas semioses nela contidas. A perspectiva multissemiótica permite ao aluno uma experiência de aprendizagem mais envolvente, já que considera a canção em sua totalidade, incluindo o contexto sociocultural e a interação entre os elementos que a compõem. Desse modo, a partir da análise das canções de Bob Dylan, buscamos desenvolver práticas que pudessem estimular uma compreensão mais dinâmica e diversa desse gênero

A escolha pelo estudo das canções do cantor Bob Dylan, justifica-se pela relevância de sua obra na cultura global e pela riqueza temática e estilística de suas composições, tendo sido ele vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 2016. Consideramos que sua obra oferece vasto material para análise cujas letras abordam questões sociais, políticas e pessoais, o que pode enriquecer a formação crítica e cultural dos alunos, além da sonoridade de suas composições que foi marcante em diferentes momentos da sua longa carreira como músico.

Essa pesquisa de natureza qualitativa, pode ser classificada do tipo documental, uma vez que para nossas buscas por informações e dados foram feitas em diferentes fontes como: revistas, artigos, blogs, documentário, dentre outros, a fim de subsidiar as análises empreendidas, no entanto, é preciso dizer que as impressões qualitativas do pesquisador e sua capacidade analítica também estarão pautadas nesse texto.

Dito isso, no presente artigo temos as seguintes seções: a canção, um potente objeto de conhecimento; o Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção; Proposta de prática educativa com a canção *The times they are a-changin*.

2. A canção: um potente objeto de conhecimento

Primeiramente, justificamos nossa escolha pelo termo canção quando comumente nos trabalhos que a apontam como um recurso de aprendizagem para a Língua Inglesa refere-se como música, pois se observarmos, até mesmo nos documentos norteadores oficiais para esse componente curricular, a orientação é o trabalho com a música, como podemos verificar em uma das habilidades contidas na BNCC:

> (EF08LI18) Construir repertório cultural por meio do contato com manifestações artístico-culturais, vinculadas à Língua Inglesa (artes plásticas e visuais, literatura, **música**, cinema, dança, festividades, entre outros), valorizando a diversidade entre culturas (Brasil, 2017, p. 215, grifo nosso).

Sendo assim, nos apoiamos no conceito de Tatit (2003), que afirma que o sentido produzido pela canção é fruto de uma relação entre signo linguístico e signo musical, entendendo que há uma relação de compatibilidade entre estes dois elementos, ou seja, letra e música. Portanto, esse estudo prima tanto pela escuta quanto pela leitura.

Nessa direção, a perspectiva no trabalho com a canção, segue também a compreensão de que ela é um gênero de discurso conforme o conceito de Bakhtin (1997), que os define como relativamente estáveis de enunciado, que é compartilhado socialmente por meio de interação nas respectivas comunidades linguísticas e a canção possui tais características.

Além disso, buscamos em Napolitano (2002) que aponta que a canção, precisa ser estudada sempre na perspectiva situada de seu contexto histórico, de maneira que o seu efeito de sentido aponte para determinados tempo e espaço. Uma outra questão que atribuímos ao gênero canção é autoria, pois podemos ter o autor/autores que se dedica(m) e se ocupa(m) do trabalho com a letra e a composição da música, podendo ser o mesmo ou não. Conforme Bakhtin (1997), o autor-criador pode contribuir para

nos esclarecer o homem-autor e o seu projeto de dizer, entendemos que essa criação pode se dar tanto no signo linguístico quanto sonoro.

Esses conceitos também são mobilizados pelo grupo GECAN que compreende a canção como potente artefato de cultura e que se configura em um importante instrumento capaz de auxiliar no desenvolvimento intelectual e afetivo não só dos educandos, mas também dos professores. Além disso, o grupo a considera como um objeto de conhecimento que pode ser trabalhado em sala de aula, visando uma formação integral, histórica e social, multicultural e transdisciplinar (Baltar *et al.*, 2022). Assim, como proposta do trabalho com a canção o grupo propõe um dispositivo de análise que intitulou de *Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção*, que apresento a seguir.

3. O *Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção*

Esse dispositivo, elaborado para fins de análise da canção na perspectiva multissemiótica, serve de suporte para o analista como também para o desenvolvimento de práticas educativas. Ressaltamos que os conceitos sobre canção mencionados na seção anterior são mobilizados no Tetragrama, sendo esse subdividido em categorias de análise, que nos possibilitam compreender a canção em suas múltiplas semioses, incluindo a sonora. Pois é lugar comum o estudo da letra da canção, sendo muitas vezes ignorado os signos musicais que também são produtores de sentido.

Assim, apresentamos na Figura 1 o dispositivo, por meio do qual observamos os componentes que o compõem, bem como as categorias de análise de cada um.

Figura 1 – Dispositivo de Análise da Canção do Grupo GECAN



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

O Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção é um dispositivo que propõe o estudo da canção a partir de quatro componentes, quais sejam: verbal, musical, sociossituacional e autoral (Baltar *et al.*, 2022). Cada componente é composto de categorias que podem direcionar a análise da canção, bem como o desenvolvimento de práticas educativas (Freire, 2020), apresentando-se como uma alternativa para práticas em sala de aula. De acordo com Baltar *et al.* (2022):

> Não há necessidade de seguir nenhuma ordem pré-estabelecida entre eles e também não é preciso exaurir as categorias de análise de cada componente. Por se tratar de um gênero híbrido – composto por mais de uma matriz sígnica, situado no tempo e no espaço – o professor e os estudantes, os analistas em sala de aula, podem entender os quatro componentes sempre

> entrelaçados e escolher as categorias de cada componente, de acordo com cada canção analisada (Baltar *et al.*, 2022, p. 16-17).

Em relação aos componentes, primeiramente, chamamos a atenção para o **componente verbal**, que no processo de ensino-aprendizagem de línguas, tem seu espaço consolidado. Destaco algumas categorias que podem ser analisadas a partir dele: conteúdo temático, que indica sobre o que fala a canção; atitudes discursivas, que revelam a predominância do projeto de dizer do autor; a forma da canção, se prosa ou poesia; as interações discursivas, incluindo o uso de figuras de linguagem.

Na sequência, tem-se o **componente musical**, que como categorias de análise traz: gênero musical; forma; ritmo; fonograma; melodia; textura, dentre outros. No trabalho em tela vamos abordar os gêneros: *folk*, gênero originado nos Estados Unidos, que trata do cotidiano de histórias no campo e de comunidades interioranas como um todo. Importante dizer que Bob Dylan é um músico que explorou vários gêneros musicais, como folk, rock, blues, country, pop, jazz e até mesmo gospel (Silvano, 2023).

O terceiro é o **componente sociossituacional** que, de forma ampla, traz as seguintes categorias de análise: esferas da atividade humana, contexto histórico, político, social, ideológico, cultural, de gênero, étnico, etc. Com essas categorias é possível situar a canção em um tempo e espaço a fim de contextualizá-la.

O quarto é o **componente autoral**: relação do eu-tu-lírico, coautoria, composição, audiência, intérpretes e motivo verbal (Baltar *et al.*, 2022). Por meio deste componente e categorias observamos a interação do autor com a sua audiência e as possibilidades de evocação de sentido para o seu projeto de dizer, estabelecendo um diálogo direto também por meio da interpretação.

Feitas tais considerações acerca das concepções analíticas para a canção, nos associamos à Pedagogia Crítica de Freire (2002) que orienta ao conceito de transitividade, à interação do homem

com o mundo e a uma prática educativa libertadora, que direciona nesse trabalho. Dessa forma, a prática educativa que propusemos segue esse viés.

4. **Proposta de prática educativa com a canção *The times they are a-changin***

Subdividimos esta seção em três subseções: o autor/compositor Bob Dylan; Análise da canção e Prática Educativa.

4.1 O autor/compositor Bob Dylan

A canção *The times they are a-changin* foi uma das canções selecionadas em um projeto maior, analisada a partir do Tetragrama e para a qual foi organizada a prática educativa que apresentamos nesse estudo. Brevemente, nos reportamos a Bob Dylan, cujo nome de nascimento é Robert Allen Zimmerman, é um grande nome da música norte-americana e uma importante figura na cultura popular há décadas (Atena 1, 2021). Na esfera artística ele desempenha papéis como cantor, compositor, escritor, ator, pintor e artista visual.

Nascido em 24 de maio de 1941 em Minnesota, nos Estados Unidos, suas letras incorporaram uma ampla gama de influências políticas, sociais, filosóficas e literárias, desafiaram as convenções da música pop e apelaram à crescente contracultura. Por causa disso, ele pode ser considerado pai do estilo musical *folk*, já que em suas canções buscavam sempre transmitir o que estava acontecendo em um determinado momento. No entanto, é preciso dizer que, inicialmente, Dylan não foi tão bem aceito, pois tinha uma voz peculiarmente nasalizada, inspirada nos cancioneiros rurais, mas que se diferenciava de muitos artistas da época. De acordo com alguns críticos, a voz de Dylan, meio que choca o ouvido, cria um espanto e leva quem escuta a prestar mais atenção na letra. Não é uma voz que te embala e te deixa

confortável, a voz de Dylan provoca um certo espanto e leva a uma maior concentração no que ele diz (Atena 1, 2021). Dylan também fora chamado de forma carinhosa pelos fãs de "Bardo Fanho" em menção a sua voz (Silvano, 2023).

4.2 Análise da canção *The times they are a-changin*

A análise aqui empreendida serve de suporte inicial para que o professor possa desenvolver as atividades que vai propor aos seus alunos. Ressaltamos que não se trata de uma análise profunda e minuciosa, mas certamente contribui para uma conversa inicial sobre a perspectiva multissemiótica.

4.2.1 Análise do Componente Verbal

Dylan quando compôs esta canção tinha 22 anos e mesmo com tenra idade já estava gravando o seu terceiro álbum cuja canção-título é *The times they are a-changin'* (Os tempos estão mudando) e tem uma mensagem clara e contundente em relação ao contexto histórico da época. O **conteúdo temático** versa sobre uma proposição que também pode ser considerada um desafio aos que, naquele momento, eram detentores de algum tipo de poder em diversas esferas da sociedade. A letra da canção tem cinco estrofes. Nas quatro primeiras estrofes ele inicia com o verbo *Come* que no contexto e no **modo verbal**, o imperativo, significa "venham" simbolizando o desafio que faz a todos.

Na primeira estrofe, Dylan conclama as pessoas a se reunirem e reconhecerem a mudança dos tempos. Ele usa a **metáfora (figura de linguagem)** ao falar que as pessoas precisam admitir a "subida das águas" (*[...] And admit that the waters around you have grown*) ao redor de onde nasceram, ou seja, esta subida das águas indicam as mudanças que surgiram e são irreversíveis, deixando a elas a opção de aceitar a realidade (*And **accept** it that soon you'll be drenched to the bone*) e que acharem que vale à pena que "comecem a nadar" (Is worth savin'/ Then you better start

swimming) a fim de não "afundar". Ele finaliza esta estrofe como as demais, usando o título da canção ([...] *the times they are a-changin')*.

Na segunda estrofe, ele desafia escritores e críticos a usarem suas "canetas"[1] para a mudança (Come writers and critics / Who prophesize with your **pen** / And keep your eyes wide), advertindo que aqueles que são considerados perdedores agora podem ser os vencedores no futuro, pois a mudança é constante (*For the loser now/ Will be later to win*).

Na terceira estrofe, o desafio é aos políticos (*Come senators, congressmen/ Please heed the call*) para que ouçam este convite ao invés de impedir as mudanças (*Don't stand in the doorway/ Don't block up the hall*), afinal eles representam o povo e detém o poder para que de forma legal e ordenada permitam ou não que tais mudanças aconteçam.

Na quarta estrofe, a exortação vai para os pais a fim de que parem de criticar o que não conseguem entender (*Come mothers and fathers/,Throughout the land /And don't criticize/ What you can't understand*). Ele adverte que há mudanças "na velha estrada" que simbolizam velhos hábitos e que é necessário: ou abraçar "novo caminho" de seus filhos ou sair do caminho em que eles estão apontados pela mudança dos tempos. (*Your sons and your daughters / Are beyond your command/ Your old road is / Rapidly agin(g)'/ Please get out of the new one*).

Na quinta e última estrofe há uma declaração que segue a mesma linha do qual há na quarta estrofe em Dylan, até mesmo em tom profético prevê que aqueles que são lentos hoje podem no futuro serem mais ágeis (*The slow one now / Will later be fast*) o que por óbvio será provocado pela mudança dos tempos.

A canção sugere que as mudanças estão intimamente ligadas ao anseio por um mundo mais justo. Nesse sentido, quem adotá-

[1] A caneta como símbolo do poder de mudança e da influência exercidas pela figura dos escritores e críticos.

las pode contribuir para a construção de uma realidade com mais equidade.

4.2.2 Análise do Componente Musical

A canção *The times they are a-changin'* foi **gravada** em 24 de outubro de 1963 e **lançada** em 13 de janeiro de 1964 pela *Studio Columbia Recording*, em Nova York, sendo a canção-título do LP (*Side A*). Seu **gênero** é *folk*, porém, num estilo de canção de protesto. O **fonograma** original é de 3 minutos e 15 segundos. A instrumentação é composta basicamente pelos vocais, guitarra acústica e a gaita. O **compasso** é 3/4 com **tom** em Sol maior.

4.2.3 Análise do Componente Sociossituacional

Composta por Dylan nos anos 60, a canção *The times they are a-changin'* se tornou um símbolo da luta por direitos civis e também da oposição à Guerra do Vietnã. É preciso dizer que o movimento por direitos civis e movimento da música *folk* eram bem próximos e se aliaram à época (Uitti, 2023).[2]

A canção, como já dito, em seu propósito se opõe à Guerra do Vietnã (1955-1975), conflito armado envolvendo a República Democrática do Vietnã (Vietnã do Norte, de modelo comunista) e a República do Vietnã (Vietnã do Sul, de modelo capitalista), apoiada pelos Estados Unidos. Foi marcada por intensas batalhas, devastação e violência, resultando no deslocamento de milhões de pessoas e em graves danos ambientais. Os Estados Unidos retiraram suas tropas somente em 1973 e em 1975 o Vietnã do Sul foi finalmente conquistado pelo Norte. A guerra teve um impacto profundo na política internacional, influenciando as relações entre o Ocidente e o bloco comunista, e servindo como um episódio emblemático da Guerra Fria (National Geographic Brasil, 2023).

[2] The civil rights movement and the folk music movement were pretty close for a while and allied together at that time.

Nesse contexto, é possível afirmar que a canção em tela além de narrar um forte acontecimento da época que impactava diretamente os civis, ela se mostrava como uma denúncia dos problemas da época, característica de canções de protesto.

4.2.4 Análise do Componente Autoral

Esta canção composta por Dylan em 1963 e lançada em 1964, sempre teve um claro propósito: inspirada na música *folk* irlandesa e escocesa e no movimento dos direitos humanos, ele próprio revelou isso quando disse "*This was definitely a song with a purpose*" e também "*I knew exactly what I wanted to say and who I wanted to say it to […]"* (Gilmour, 2023).

Dylan tinha uma imensa capacidade para realizar as conexões existentes num contexto histórico raro – em que a crença no futuro se transformava em experiência coletiva. É preciso dizer que a canção nasce de um contexto onde estavam ocorrendo diversas revoluções de libertação nacional, como a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 1962 e a Guerra do Vietnã (1955 a 1975). Nesse sentido, percebe-se a sensibilidade de Dylan frente a realidade que o cercava, expressa tanto na letra da canção quanto na sua sonoridade.

4.3 Prática educativa com a canção

A prática educativa ora apresentada foi pensada para desenvolvimento para as séries do Ensino Médio, considerando a faixa etária dos estudantes desse segmento que são entre 15 e 18 anos. Embora possa inferir que nem todos os alunos conheçam o artista, a proposta é exatamente ampliar o repertório cultural a fim de que possam fruir esteticamente de gênero distinto do que estão habituados a ouvir.

Nossa proposta inicial é que sejam utilizadas pelo menos cinco (5) aulas de 50 minutos (h/a)[3], porém, havendo necessidade, pode-se negociar uma ou duas aulas a fim de que as atividades sejam desenvolvidas adequadamente.

O objetivo geral da prática educativa consiste em: ouvir a canção, observando as múltiplas semioses nela envolvidas a fim de analisá-las a partir dos conceitos contidos no *Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção*. Como objetivos específicos, tem-se: a) conhecer o Tetragrama, compreendendo os componentes nele contido; b) ouvir a canção de forma ativa, percebendo e registrando os sentimentos e impressões; c) pesquisar sobre a canção categorias dos componentes verbal, musical, sociossituacioanal e autoral.

Como procedimentos para a **1ª aula** é importante realizar a apresentação do Tetragrama e da proposta da prática educativa com canção com a explicitação dos objetivos e do que se espera como atitude no desenvolvimento da proposta. Como alternativa, o professor poderá projetar a imagem do Tetragrama ou ainda realizar impressões do mesmo a depender dos recursos disponíveis na escola. Pois dessa forma, os estudantes podem visualizar os componentes e categorias, a fim de se familiarizar com os mesmos.

Já para a **2ª aula,** a proposta é a escuta da canção *The times they are a-changin*, promovendo um diálogo acerca dos sentimentos e impressões experienciados e também sobre a autoria. O professor pode levar algumas informações sobre o artista, no entanto, como desdobramento pode solicitar aos estudantes que pesquisem fatos sobre o mesmo, para além do que foi apresentado. O professor, ainda, pode solicitar aos estudantes uma escuta atenta fora da escola, para tanto, pode disponibilizar a canção por meio de QR-code, *link* ou outros meios viáveis.

Para a **3ª aula**, a atividade é uma leitura da letra da canção, preferencialmente com uma cópia cifrada, a fim de que a

[3] Hora/aula

linguagem musical também seja explorada nessa aula. A proposta da leitura é a busca pela compreensão da ideia geral e de ideias específicas, valendo-se de estratégias de leitura[4] para a língua inglesa, que já devem ter sido estudadas previamente. Nesse momento, o professor pode tirar alguns excertos da canção, que apresentem figuras de linguagem, ou mesmo vocabulário mais específico, além disso pode elicitar a percepção das rimas contidas na canção, propondo um momento de trabalho com pronúncia.

A **4ª aula** pode ser utilizada para uma nova escuta, mas também para uma socialização da pesquisa acerca do contexto histórico em que a canção surgiu. É possível nesse momento também estabelecer um diálogo, relacionando o contexto da canção com fatos da atualidade, considerando que ela foi símbolo de luta pelos direitos e do combate a guerras da época. Caso, seja oportuno, é possível articular com o professor de História para que em suas aulas ele possa situar a canção no tempo e espaço.

Na **5ª aula**, é possível fechar com um recurso que chamamos de Ficha de Escuta da Canção, para que além dos aspectos já mencionados e propostos, possam ainda passar pela percepção dos aspectos musicais, incluindo a percepção da instrumentação observada na canção. Havendo tempo, os alunos podem acompanhar e cantarem juntos a canção, sendo conhecedores dos seus efeitos de sentido e significado claros, bem como do ritmo e tonalidade musical e familiarizado com a pronúncia das palavras.

Como recursos didáticos podem ser utilizados: a internet, televisão ou projetor, laptop, fonograma (mp3 ou mp4), caixa de som, cópias impressas do Tetragrama, da letra da canção e da Ficha de Escuta. Já a avaliação pode ser: a produção coletiva de material visual (digital, impresso ou manual), sintetizando a prática educativa desenvolvida com a canção. Apresentação musical da canção de toda a turma.

---

[4] O professor pode usar as estratégias de *skimming* (busca pela ideia geral do texto) e *scanning* (busca por ideias mais específicas contidas em um texto).

5. Considerações Finais

Buscamos por meio deste artigo apresentar uma possibilidade de trabalho com a canção na perspectiva multissemiótica elaborada e defendida pelo Grupo GECAN. Ainda que tivesse escolhido previamente uma canção pelo fato de essa ser parte integrante do projeto de iniciação científica do qual se originou esse estudo, ressalto que o nosso querer é não somente divulgar essa metodologia de análise da canção dentre os professores de educação básica, mas também promover uma ampliação do repertório musical e cultural. Assim, a proposta é trabalhar com uma canção de um artista de renome, não só pela sua relevância no cenário musical, mas também pela oportunidade de divulgá-lo em sala de aula.

Ao procedemos às análises usando o dispositivo Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção, compreendemos que esse nos possibilita produzir conhecimento para além da letra da canção e certamente nos auxiliará no momento de sistematizar as práticas educativas com o gênero canção, voltados para sala de aula para o componente curricular de Língua Inglesa.

Quanto à prática educativa em si, o propósito é auxiliar os professores da educação básica no uso da canção na perspectiva multissemiótica para o componente em questão, ou seja, língua inglesa. Vislumbra-se também que este trabalho possa ser compartilhado em parceria com professores de outras áreas a fim de estabelecer uma prática dialógica e inter ou mesmo multidisciplinar.

Espera-se que este estudo possa servir de base para tantos outros e que cumpra a sua finalidade de subsidiar os professores da educação básica no trabalho com a canção de forma a contemplar não só as semioses apresentadas, mas também outras que possam ser identificadas.

Agradecimento

Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM por meio da bolsa de doutorado - nº do processo 001/2019.

Referências

ATENA 1. **Bob Dylan é o artista da semana**. Disponível em: https://www.antena1.com.br/ noticias/bob-dylan-e-o-artista-da-semana. Acesso em: 20 jan 2024.

BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BALTAR, M. *et al*. **Práticas educativas com o gênero canção na educação básica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base. Brasília: MEC, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 47 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GILMOUR, Edward. **The Story Behind 'The Times They Are a-Changin' by Bob Dylan**. 2023. Disponível em: https://son

gstoriesmatter.com/story-the-times-they-are-a -changin-bob-dylan/ Acesso em 18 de dez de 2023.

NAPOLITANO, M. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SILVANO, Tíndaro. **Bob Dylan: o gênio que explorou diversos gêneros musicais.** 2023. Disponível em: https://www.oficinareserva.com/the-post/bob-dylan -o-genio-que-explorou-di versos-generos-musicais/p . Oficina Reserva. Acesso em: 12 jan. 2024.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. Casa, v.1, n. 2, p. 7-24, dez. 2003. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/ view/623. Acesso em: 20 jul. 2023.

INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE E RESPONSIVIDADE NAS CANÇÕES "FLOWERS" E "WHEN I WAS YOUR MAN": UMA ANÁLISE NA PERSPECTIVA MULTISSEMIÓTICA

Laura Miranda de Castro
Docente - UFAM
Doutoranda em Linguística - UFSC - lmcastro@ufam.edu.br

1. Introdução

A canção como objeto de conhecimento multidisciplinar pode suscitar diferentes formas de estudo, de análise e, por conseguinte, de ensino e aprendizagem de linguagens. Não por acaso, há uma diversidade de olhares para a canção e nossa proposta com esse estudo é compartilhar uma dessas possibilidades. Inicialmente, o entendimento da canção como um gênero de discurso (Bakhtin, 2011) já nos direciona para determinado tipo de enunciado analisado nesse estudo, considerando que cada gênero possui forma e característica que lhe são inerentes, alinhadas às condições de comunicação e também aos objetivos dos proponentes. Além disso, um conceito que nos é caro é de que a canção em sua condição essencial de gênero de discurso traz consigo uma matriz híbrida: som e palavra (Tatit, 2003).

Nessa direção é que nos filiamos ao que Baltar *et al.* (2019) sugerem: considerar o gênero canção como um megainstrumento, corroborando a proposta de Schneuwly (2004) a respeito da interação, potencializando-a como um gênero multissemiótico, isto é, um olhar para além da letra, levando em conta as múltiplas semioses que a compõem, incluindo um olhar situado de seu contexto histórico como aponta Napolitano (2002).

No escopo da análise, esse estudo considera o dispositivo elaborado pelo Grupo de Estudos da Canção - GECAN, o Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção (Baltar *et al.*, 2022), que vê a canção como um potente objeto de conhecimento e que na perspectiva que se pauta, possibilita ampliar o olhar sobre ela, a partir dos componentes que apresenta: componente musical, autoral, sociossituacional e verbal.

Para além da análise de canções, é proposta do grupo disseminar esse conhecimento e metodologia dentre os professores da educação básica, sobretudo os de linguagem, por meio de práticas educativas (Freire, 2020), possibilitando fornecer subsídios sob a perspectiva que o orienta, a multissemiótica. Diante do exposto, apresento o objetivo desse estudo que é, primordialmente, analisar a intertextualidade e a responsividade presentes nas canções *Flowers*[1] e *When I was your man*[2], dos artistas Miley Cyrus e Bruno Mars, respectivamente. Trata-se de uma pesquisa qualitativa do tipo bibliográfica, para o qual buscou-se diversas fontes que pudessem dar suporte às questões que me proponho a responder, primordialmente. Embora nesse momento, ainda não proponha efetivamente a elaboração de uma prática educativa, de antemão, suponho que a partir desse estudo possa haver esse desdobramento, especialmente voltado para aulas de língua inglesa.

Esse artigo está subdividido nas seguintes seções: após essa introdução, apresento a segunda seção, onde faço uma breve conceituação sobre intertextualidade, interdiscursividade e responsividade, considerando as possíveis orientações para o gênero canção; em seguida, na terceira seção, apresento as canções que serão analisadas; na quarta seção, apresento o tetragrama de análise multissemiótica da canção do GECAN; na quinta seção,

[1] Disponível em: https://youtu.be/G7KNmW9a75Y?si=sLJQR4ud6UXarpms. Acesso em: jun de 2024.

[2] Disponível em: https://youtu.be/ekzHIouo8Q4?si=l8c0Zbk6a2QzuTDK. Acesso em: jun de 2024.

apresento a análise propriamente dia das canções supracitadas e, na sequência, teço as considerações finais.

2. Intertextualidade, Interdiscursividade e Responsividade: possíveis orientações para o gênero canção

É muito comum na esfera artística o diálogo discursivo de obras de diferentes naturezas. Nas canções, esse é um rico elemento que pode ocorrer de diversas formas e sobrepor camadas que atribuem diferentes efeitos de sentido, promovendo uma experiência musical repleta de significados. Esse diálogo discursivo pode ocorrer na própria canção, de forma explícita ou implícita, ou ainda com outras canções. Como interesse de discussão para este estudo, delimitei e mobilizei conceitos que podem auxiliar no alcance do objetivo proposto, quais sejam: a intertextualidade, a interdiscursividade e a responsividade.

Fiorin (2006, p. 181, grifo do autor) ao buscar distinguir intertextualidade e interdiscursividade, afirma que:

> Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a *intertextualidade* pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade.

Nesse sentido, entende-se que no que se refere à intertextualidade pressupõe-se sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não acontece. Em outras palavras, aponta-se que toda vez que há intertextualidade, há também interdiscursividade, pois aquela é uma forma específica dessa e que se manifesta em textos. No entanto, nem toda interdiscursividade implica necessariamente em intertextualidade, uma vez que as

relações dialógicas podem ocorrer sem que estejam materializadas em textos.

Cesare Segred (apud Reis, 1995, p. 184, grifo meu) diz que

> [...] reserva o termo **Intertextualidade** para referir as relações entre texto e texto, enquanto o termo **Interdiscursividade** designa as mais difusas conexões que todo texto, oral ou escrito, mantém com todos os enunciados (ou discursos) registrados na correspondente cultura e ordenados ideologicamente.

Tanto Fiorin quanto Cesare Segred compartilham do entendimento de distinção entre um termo e outro. Especificamente, Kristeva (1974 apud Reis, 1995, p. 184) ao caracterizar a intertextualidade diz que: "Todo o texto constrói-se como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto". Nessa direção, a intertextualidade pode se manifestar por meio de elementos textuais concretos, como citações, referências, alusões, releituras, dentre outras materialidades, ou seja, é a presença de um texto dentro de outro texto.

Concomitante a esse conceito, trago para esse estudo o que no círculo de Bakhtin (1982) é cunhado de responsividade, em que

> [...] cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma 'resposta' aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma completa, baseia-se neles, subtende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera de comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-las com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados, de doutra esfera da comunicação discursiva (Bakhtin, 1982, p. 297).

De forma bem sucinta, entendo que esses conceitos podem auxiliar na análise que apresento em que podemos observar não somente a presença de referências e alusões de uma canção na outra como o próprio projeto de dizer intencionou ser uma resposta. Na compreensão de que o trabalho com a canção não se

restringe apenas na análise da letra, muito embora para essa propositura essa direcione esse estudo.

3. As canções *Flowers* e *When I was your man*

A canção *Flowers* da artista Miley Cyrus foi lançada em 12 de janeiro de 2023, sendo o primeiro single do oitavo álbum de estúdio, intitulado '*Endless Summer Vacation*'[3]. De acordo com as diversas fontes de notícias, essa é uma canção que retrata uma independência do eu-lírico após um término de relacionamento. (Antena 1, 2023)

Sobre a artista, seu nome de nascimento é Destiny Hope Cyrus e nasceu em 23 de novembro de 1992, é uma cantora, compositora e atriz americana que se tornou mundialmente famosa por interpretar Miley Stewart/Hannah Montana na série de televisão do Disney Channel, "Hannah Montana". Ela é filha de Billy Ray Cyrus, cantor de música country e ainda criança começou a atuar. O sucesso de 'Hannah Montana' impulsionou sua carreira musical, lançando álbuns como *'Meet Miley Cyrus'* e *'Breakout'*. Ela passou por algumas transformações na sua vida pessoal e carreira sendo isso também expresso no seu trabalho artístico, explorando diferentes estilos musicais e também visuais, como o álbum 'Bangerz'. Miley Cyrus, ao longo de sua carreira, recebeu diversas premiações, incluindo indicações ao Grammy e vitórias no MTV *Video Music Awards*. (Biography; Caruso, 2024)

O lançamento do álbum *Endless Summer Vacation* já trouxe uma polêmica inicial, pois de forma célere, notou-se uma certa "semelhança" com o *hit When I was your man* do artista Bruno Mars (Cordaro, 2024), o que originou centenas de vídeos de *reacts*[4]

[3]O título do álbum pode ser traduzido como 'Férias de Verão Infinitas'.

[4] *React* são vídeos em que as pessoas comentam suas impressões sobre produtos ou serviços, ou seja, se são bons, ruins, diferentes, inovadores, entre outros. O *react* virou fenômeno dentro das redes sociais como TikTok, Instagram e YouTube de grupos específicos em comunidades, sendo bastante comum no meio musical quando do lançamento de canções de artistas *mainstream*

e mesmo de análise da canção nas redes sociais, bem popular para lançamentos musicais.

A canção *When I was your man* é de 2012, ou seja, 11 anos anterior ao lançamento de *Flowers*. Assim como Miley, Bruno Mars começou sua carreira artística ainda criança tendo se apresentado em diversos palcos da sua cidade natal. Nascido e criado em Honolulu no Havaí, Peter Gene Hernandez, que advém de uma família de músicos, é mais conhecido pelo seu nome artístico. Ele é um cantor, compositor, músico e dançarino americano, participou de alguns grupos musicais, inicialmente. Seu primeiro álbum solo, *Doo-Wops & Hooligan*, foi lançado em 2010, configurando-se como um álbum de sucesso comercial e de crítica, tendo sido certificado como platina várias vezes, *singles* como *Just the Way You Are* e *Grenade* compuseram esse álbum (Joffely, 2020).

A canção *When I was your man*, que integra o álbum *Unorthodox Jukebox*, é uma balada romântica de grande sucesso do artista. No Brasil, teve uma grande repercussão, pois foi tema dos protagonistas da novela Amor à Vida, da Globo, interpretados por Paolla Oliveira e Malvino Salvador e tocava repetidamente nas rádios brasileiras. A canção retrata um momento bem difícil da vida do artista quando temia perder alguém muito especial (Messias, 2024).

Com essas breves considerações acerca dos artistas e das canções em tela, apresento na próxima seção o referencial teórico-metodológico de análise que utilizo.

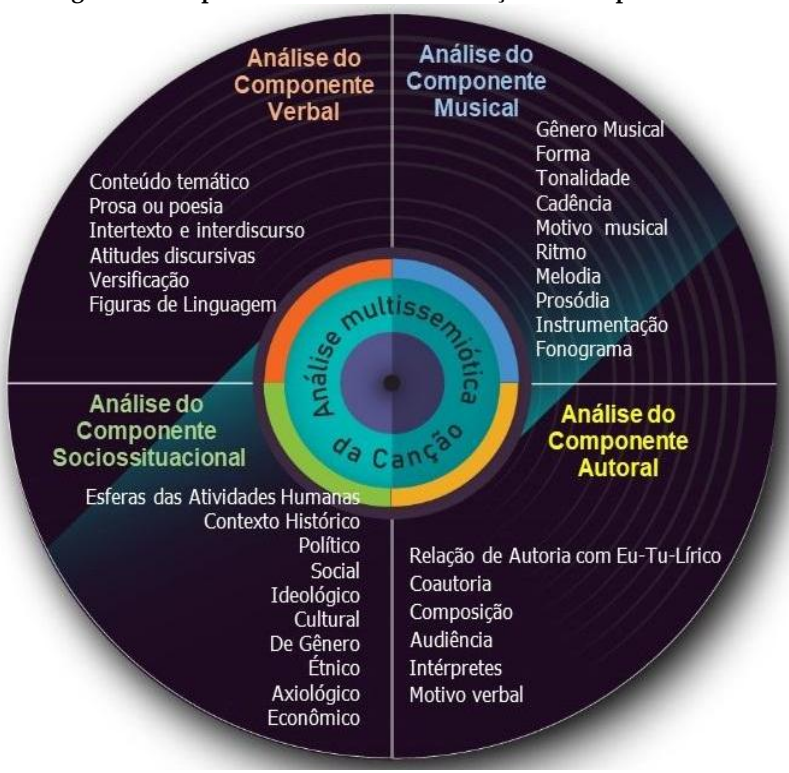
4. O Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção

Como dispositivo de análise da canção, o tetragrama foi elaborado pelo Grupo GECAN, filiando-se em uma perspectiva multissemiótica, que permite um olhar amplo para o gênero

(pertencente a grandes gravadoras) ou *underground* (artistas que gravam de forma independente).

canção. Na Figura 1, apresento o dispositivo, no qual pode-se observar os componentes que o compõem, bem como as categorias de análise vinculadas a cada um deles.

Figura 1 – Dispositivo de Análise da Canção do Grupo GECAN



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

A proposta do dispositivo é estudar a canção considerando quatro componentes: verbal, musical, sociossituacional e autoral (Baltar *et al.*, 2022). As categorias de análise estão distribuídas e abrigadas nos respectivos componentes, possibilitando um trabalho que considere as múltiplas semioses da canção. É importante ressaltar que esse dispositivo não apenas serve de base para análise da canção, mas também pode subsidiar o desenvolvimento de práticas educativas (Freire, 2020), sendo uma alternativa para o professor para as práticas em sala de aula.

No que se refere a como a análise ou mesmo o trabalho com a canção em sala de aula, Baltar *et al.* (2022) afirmam que não há uma hierarquização entre os componentes, ou seja, não há uma ordem de trabalho pré-estabelecida, nem tampouco as categorias de cada componente precisam ser exauridas. A depender da canção, o analista, o professor e os estudantes escolhem de que forma vão analisá-la.

A fim de observarmos o que traz cada componente, conforme a figura 1, inicio pelo *componente verbal*, que de certo modo, já tem lugar privilegiado no trabalho com as canções em sala de aula, em especial, as de línguas. Esse componente traz como categorias de análise: conteúdo temático, que versa sobre a temática abordada na canção, expressando o projeto de dizer do autor; atitudes discursivas, que evidenciam a intenção, sentimentos e emoções do autor; as interações discursivas, que no contexto da canção promove um diálogo dinâmico entre o autor e audiência por meio das expressões que utiliza.

O *componente musical*, apresenta as seguintes categorias: gênero musical, que são definidos, prioritariamente, por elementos como ritmo, melodia, harmonia e instrumentação, também presentes como categoria de análise; além dessas, a forma da canção, que materializa a estrutura na qual está organizada seções que a compõem, como: versos, refrão e pontes, pois essa estrutura é que vai delinear a relação entre os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, dando sentido e coerência à canção como um todo; o fonograma, ou seja, a gravação da canção em um determinado suporte seja ele físico ou digital; o motivo musical, que trata-se de uma pequena unidade rítmico-melódica que serve base para o desenvolvimento da canção; a tonalidade, que organiza os dos sons musicais em torno de uma nota central, chamada tônica, ou seja, é essa nota que será o ponto de referência para todas as outras notas da escala, ela define a tonalidade canção; a cadência, que é uma sequência de acordes que marca o final de uma frase musical.

Nota-se que para a análise do *componente musical*, requerem-se alguns conhecimentos bem específicos, o que pode ser um

desafio tanto para um analista leigo em música como para o professor que se propor no trabalho com a canção na perspectiva da análise multissemiótica. O próprio grupo GECAN, no intuito de que isso não se configure em um entrave, sugere que para que os professores consigam se sentir mais seguros em sala de aula com esse componente do tetragrama, possam "pedir ajuda aos colegas da música, aos amigos músicos, inclusive aos próprios alunos" (Baltar *et al*., 2022, p. 19), visto que, ao não dar atenção a esse componente, corre-se o risco de continuar enfatizando apenas à letra da canção e não à canção como um todo.

O *componente sociossituacional* coaduna com a concepção de linguagem à qual o grupo se filia, ou seja, a linguagem como forma de interação. E, nesse sentido, ao considerar a canção como um gênero de discurso, fica evidente que se compreende que ela circula de maneira situada no tempo e no espaço (Bakhtin, 2003 [1979]), como prática social dinâmica dentro de um contexto. Desse modo, corroborando esse entendimento, as categorias de análise para esse componente são: esferas da atividade humana, pelas quais os gêneros do discurso circulam, por conseguinte, a canção; contexto histórico, político, social, ideológico, cultural, econômico, de gênero, étnico e axiológico[5], categorias que oportunizam situar a canção no tempo e no espaço. (Baltar *et al*., 2022).

O *componente autoral* traz como categorias: a relação do eu-tu-lírico, termo cunhado pelo grupo GECAN para designar o caráter relacional e dialógico presente na canção, ou seja, a relação autor e audiência (a pessoa com/a quem na canção (veja o artigo "Caetanear o que há de bom: o tetragrama analítico e uma proposta de análise da canção Sina de Djavan" de Baltar, Pinto e Andrade, publicado neste mesmo livro); tem-se também coautoria, que refere-se ao autor da letra da canção; composição, da ordem de quem compõe a música

[5] Para o Círculo de Bakhtin, o termo axiológico não se trata somente de um sistema de valores estáticos e universais, mas sim de um processo dinâmico e relacional de valoração que se dá na interação dos sujeitos.

da canção; audiência, refere-se aos interlocutores ouvintes da canção; intérpretes, diz respeito a quem canta/interpreta a canção; e, motivo verbal, que materializa o projeto de dizer do autor e carrega consigo o tema da canção (Baltar *et al*., 2022).

Conforme apresentado, o dispositivo *tetragrama* é um recurso que possibilita um olhar amplo sobre a canção como objeto de conhecimento e que, além disso, se desdobra como um subsídio para o desenvolvimento de práticas educativas, que podem auxiliar o professor da educação básica, seja de linguagens ou mesmo de outros componentes com os quais aqueles possam interagir de maneira, inter/multidisciplinar.

5. Análise das canções

O objetivo central deste estudo é analisar as canções selecionadas, buscando nelas evidências de intertextualidade, interdiscursividade e responsividade, conceitos já mobilizados na segunda seção. Ainda que para essa análise necessitemos da materialidade do texto, ou seja, o gênero letra de canção, nossa metodologia de análise com o uso do Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção, nos permitirá ampliar o olhar sobre as duas canções em tela.

5.1 Análise do Componente Autoral

Inicio pela canção *Flowers* de Miley Cyrus que teve a coautoria de Michael Pollack e Gregory Hein, ambos compositores e produtores musicais americanos, que já tiveram colaborações e trabalhos de diversos artistas. A produção musical ficou sob a responsabilidade de Kid Harpoon e Tyler Johnson, também conhecidos por produção de artistas de renome no meio Pop como Harry Styles e Taylor Swift (Antena 1, 2023).

A canção *When I was your man* é de autoria de Bruno Mars, Philip Lawrence, Ari Levine e Andrew Wyatt, ficando a produção

musical a cargo de The Smeezingtons, um trio[6] estadunidense composto pelo próprio Bruno Mars, Philip Lawrence e Ari Levine (Vogue, 2023).

Importante salientar que ambos artistas participaram ativamente da autoria, composição e produção das canções e que essas são marcadas por acontecimentos da vida dos dois. No caso da canção de Miley, são deixadas pistas da sua vida íntima amorosa no processo de separação do seu também famoso parceiro, Liam Hemsworth, e de como ela se reinventou e sentiu-se empoderada e independente, evidenciada pelos versos do refrão que dialoga com a canção de Bruno Mars. Já a canção *When I was your man*, traz um tom melancólico carregado de arrependimento do eu-lírico de não ter feito coisas simples para a amada enquanto estavam juntos. O próprio Mars afirma que essa era uma canção difícil de performar porque ela sempre vinha carregada de emoções, lembranças de um tempo de sofrimento e angústia para ele.

5.2 Análise do Componente Sociossituacional

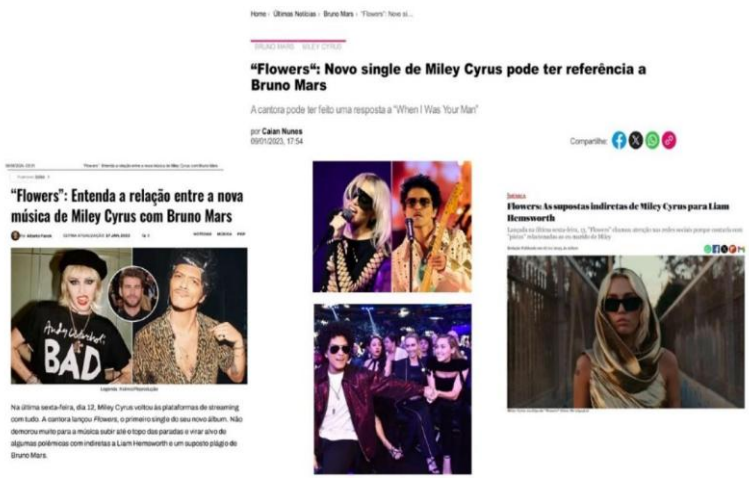
A canção *When I was your man* foi lançada em 2012 e, segundo críticos, é uma das mais belas canções de Bruno Mars. Nesse mesmo ano, ele participou de um festival no Brasil, o '*Summer Soul Festival'*, agradando aos fãs que já tinha acumulado pelo país. O artista ganhou o Grammy de melhor álbum de *pop vocal* em 2013 com o álbum '*Unorthodox Jukebox'*, que a canção integra. A canção alcançou a 1ª posição na Billboard[7] Hot 100 dos Estados Unidos (Vogue, 2023).

[6] O trio se formou em 2009 e se dissolveu em 2017.

[7] *Billboard* é uma revista americana de música e entretenimento, e também de um tipo de cartaz. A revista publica semanalmente paradas musicais, notícias, vídeos, resenhas, opiniões e eventos relacionados à indústria musical. Ela é considerada a marca musical mais influente do mundo.

Já o ano de lançamento de *Flowers* é de 2023. A letra da canção traz uma série de '*easter eggs*'[8] (referências) que revelam detalhes da vida do casal e a superação de Miley após um conturbado processo de divórcio. Seu parceiro, Liam, que gostava da música *When I was your man* de Mars, chegou a dedicar essa canção à Miley enquanto estiveram juntos. Os autores de *Flowers* foram sagazes e trouxeram como uma espécie de resposta à letra de Mars (Passos, 2024).

Figura 2 – Reportagens no Brasil



Fonte: Imagem 1[9] https://cinemus.com.br/; Imagem 2[10] https://portalpopline.com.br/; Imagem 3[11] https://rollingstone.com.br/

[8] A expressão *easter eggs* é bem comum quando se fala ou analisa canções internacionais, tais expressões podem ser trechos de outras músicas, mensagens subliminares, referências a eventos ou pessoas, ou outros elementos que não são óbvios à primeira vista, mas que estão presentes.

[9] Disponível em: https://cinemus.com.br/flowers-entenda-a-relacao-entre-a-nova-musica-de-miley-cyrus-com-bruno-mars/. Acesso em: julho de 2024.

[10] Disponível em: https://portalpopline.com.br/novo-single-miley-cyrus-referencia-bruno-mars/ . Acesso em: julho de 2024.

[11] Disponível em: https://rollingstone.com.br/musica/flowers-as-supostas-indiretas-de-miley-cyrus-para-liam hemsworth/ Acesso em: julho de 2024.

A canção *Flowers* foi premiada na Billboard como a melhor música de 2023 e, posteriormente, ganhou dois primeiros prêmios no Grammy de 2024: de gravação do ano e melhor performance solo pop (Biography; Caruso, 2024). No entanto, a canção também rendeu processos à artista tanto de Liam, seu ex-marido, por conta da exposição que alegou sofrer quanto da empresa Tempo Music Investments, que detém os direitos autorais de *When I was your man* e acusou os autores de plágio. A empresa acusa que houve, inclusive "exploração" de elementos melódicos, harmônicos e até líricos da música original da canção de Bruno Mars sem autorização. A defesa da cantora rebate afirmando que as semelhanças são genéricas e processo segue (Cordaro, 2024).

5.3 Análise do Componente Musical

Abaixo segue um quadro resumo da análise do componente musical.

Quadro 1 - Análise do Componente Musical

Categorias de análise	***Flowers*** Miley Cyrus (2023)	***When I was your man*** Bruno Mars (2012)
Gênero	(Dance) Pop; funk rock	Pop
Fonograma	3:21 Gravadora *Columbia Records*, como primeiro single de seu 8º álbum de estúdio.	3:54 Fonograma Gravada para o seu 2º álbum de estúdio intitulado, 'Unorthodox Jukebox'pela gravadora *Atlantic*.
Instrumentação	Vocais, Guitarra, violão, teclado, sintetizador	Vocal, Piano, Baixo
Tonalidade:	Am7	Am

Fonte: organizado pela autora.

Seguindo as categorias de análise dispostas no tetragrama, observa-se que quanto ao gênero, de modo mais geral, as canções

são rotuladas como gênero pop. Segundo o *Cambridge Dictionary*[12] o termo *pop music* pode ser definido como "*the kind of music with words and a strong rhythm that many young people enjoy listening and dancing to*"[13], ou seja, essa definição remete que o gênero pop estaria mais voltado ao público jovem por conta do seu ritmo seja para ouvir ou dançar. Já o dicionário Michaelis[14] define *pop* como "criação artística ou cultural, de origem popular e veiculada nos meios de comunicação de massa." Se a primeira, reforça o ritmo marcante do gênero, a fácil assimilação e a audiência sendo o público jovem, a segunda definição aponta não só a quem esse gênero chega, mas também por meio de qual veículo é acessado. Por ser um termo amplo, é preciso entender também que há uma diversidade estética no gênero pop e uma conexão direta com as tendências de mercado, que reforça tal diversidade situando-a no tempo e no espaço.

Dito isso, ainda que a canção *Flowers* tenha uma levada mais dançante enquanto *When I was your man* tenha um ritmo mais lento, ambas integram gênero *pop* cada uma em seu estilo. No que diz respeito aos fonogramas analisados, estes foram de vídeos oficiais de ambos artistas e estão disponibilizados no *You tube*.

Em relação à instrumentação utilizada, percebe-se que *Flowers*, até mesmo pela sua característica mais vibrante e eletrizante, conta com vocais (principalmente no refrão, que remete à sonoridade típica do *Disco* dos anos 80), com guitarra, violão, teclado e o sintetizador, sendo que este último, cria todo o ambiente, produzindo efeitos sonoros e texturas que levam ouvinte a se conectar e imergir na canção. Já a canção *When I was your man* conta com uma instrumentação simples, incluindo: vocal, piano e baixo. A interpretação vocal de Bruno Mars dá

[12]Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/popular-music?q=pop+ music. Acesso em: nov de 2024.

[13] O tipo de música com letras e ritmos marcantes que muitos jovens apreciam ouvir e dançar. (tradução nossa)

[14] Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro /pop. Acesso em: nov de 2024

vida à canção, pois carrega consigo o peso do arrependimento de coisas que não fez pela amada. O piano, em seu turno, é a base harmônica e melódica da música, enquanto o baixo fornece a base rítmica e harmônica, capaz de conectar o piano e a voz.

Quanto à tonalidade das canções, ambas estão em **Lá** menor e enfatizam a tônica do campo harmônico em suas respectivas progressões, possuem sequências de acordes idênticas, como **Am- Dm - G- C- G/B**, que aparecem nos versos e refrãos de *Flowers* e nos versos de *When I was your man*. No quadro abaixo, podemos observar as similaridades harmônicas das canções:

Quadro 2– Comparação entre a harmonia das Canções

Flowers - **Refrão**	*When I was your man* - **Primeira parte da canção**
Am7 Dm7 […] I can buy myself flowers G C G/B Write my name in the sand Am7 Dm7 Talk to myself for hours G C G/B Say things you don't understand Am7 Dm7 I can take myself dancing G C G/B And I can hold my own hand F Yeah, I can love me better E7 Am7 Than you can [...]	Am C Dm Same bed but it feels just a little bit bigger now G C Em/B Our song on the radio But it don't sound the same Am C When our friends talk about you Dm All that it does is just tear me down G C Cause my heart breaks a little when I hear your name Em/B Am Em And all just sounds like Ooh, ooh, ooh, ooh, ooh Bb C/G Too young, too dumb to realize […]

Fonte: organizado pela autora.
As letras estão disponíveis em: https://www.cifraclub.com.br/

5.4 Análise do Componente Verbal

Nesse componente selecionei as seguintes categorias de análise: conteúdo temático, atitude discursiva, intertexto e interdiscurso, incluindo a responsividade, que pode caracterizar também o diálogo das duas canções. Quanto ao conteúdo temático, já nos resta claro pelo já dito até então que *Flowers* reforça a independência e superação do eu-lírico quando por meio dos versos, principalmente os do refrão, expressa o quanto se sente empoderada por se resolver sozinha. *When I was your man*, por outro lado, apresenta um eu-lírico em sofrimento e arrependido de não ter se dedicado à amada enquanto poderia. Os versos demonstram o peso e a culpa que carrega, principalmente por supor que sua amada, já pode estar com outro alguém que possa fazer o que ele deixou de fazer.

A atitude discursiva em *Flowers* está em narrar momentos, apresentando referências do que foi essa relação que terminou e ao mesmo tempo em se auto afirmar como protagonista de sua própria história, expressando que não precisa da validação ou mesmo do amor de outra pessoa para se sentir completa e feliz. Já na canção de Mars, é de descrever como se sente em relação a tudo o que se passou e principalmente pela perda, que fica evidente quando muda o último refrão da canção como se fosse uma recomendação para o próximo parceiro.

Com o intuito de analisar intertextualidade, interdiscursividade e responsividade, objetivo desse trabalho, ressalto que para estas categorias faço uma análise do refrão das duas canções, considerando que, além dos outros elementos já observados, é a parte da canção em que há evidências não só de intertextualidade, interdiscursividade mas também de responsividade, sendo essa última, de eu-lírico para eu-lírico, embora a intencionalidade de Miley estaria em alcançar a quem de fato dedicou a canção a ela, ou seja, por meio da canção *Flowers* ela responde, marcando seu momento de superação e que que não há mais uma dependência em relação ao sentimento romântico.

Quadro 3- Refrão das canções

Flowers (2023) – Refrão	*When I was your man* (2012) -Refrão
[…] I can buy myself flowers Write my name in the sand Talk to myself for hours Say things you don't understand I can take myself dancing And I can hold my own hand Yeah, I can love me better than you can […]	[…] That I should have bought you flowers And held your hand Should have gave you all my hours When I had the chance Take you to every party 'cause all you wanted to do was dance Now my baby's dancing But she's dancing with another man […]

Fonte: organizado pela autora.

Comparando o refrão das canções, observamos que os primeiros versos dessa parte conversam entre si. Em *When I was your man* o eu-lírico afirma *'That I should have bought you flowers'*, que literalmente quer dizer 'eu deveria ter comprado flores para você', temos a presença de *should*, um modal que também pode ser utilizado para fazer uma recomendação ou conselho, no caso dessa canção, fica expressa a ideia de que a pessoa sente que cometeu um erro ao não comprar flores, 'deveria ter comprado', mas não o fez. Em *Flowers*, o eu-lírico responde *'I can buy myself flowers'*, ou seja, 'eu posso comprar minhas próprias flores'. O uso do modal *can* supõe que ela está apta a fazer algo. Nesses versos, claramente, há uma afirmação de empoderamento e independência, mais do que literalmente comprar as próprias flores está o fato de fazer por si mesma sem precisar que outros lamentem por não ter feito. Embora a intencionalidade do discurso esteja colocada de maneira divergente, observa-se que a intertextualidade está em 'comprar flores', pois na primeira canção fica claro o arrependimento de não ter feito isso e na segunda a afirmação da possibilidade de comprar para si.

Faço agora a análise comparativa do terceiro verso do refrão de *Flowers 'Talk to myself for hours'* com o terceiro verso do refrão de Mars, *'Should have gave you all my hours'*. Nesse último, mais uma vez o eu-lírico lamenta por algo que não fez, no caso, 'deveria ter dado/dedicado a você minhas horas/meu tempo', ou seja, além de lamentar não ter comprado flores, ele também não

dedicou tempo o suficiente à amada. Em resposta, na canção *Flowers* isso é respondido que ela pode 'falar por horas consigo mesma', estar na sua própria companhia não é um problema, é como se agora não precisasse mais dessa dedicação, pois ela se sente bem consigo mesma. A referência que dialoga nos dois versos é a questão do tempo expresso em ambas as canções pela palavra '*hours'* (horas).

Outros dois versos que dialogam entre si, é o quinto verso de cada canção. Na canção de Mars tem-se '*Take you to every party 'cause all you wanted to do was dance'*, na esteira dos anteriores, fala de algo que poderia ter feito 'levar você em todas as festas porque tudo o que você queria fazer era dançar', ou seja, teve a chance, mas não realizou o desejo da amada. Na canção *Flowers*, a demonstração de independência fica expressa com *'I can take myself dancing'*, que em português pode significar 'Eu mesma posso me levar para dançar', ou seja, ela é independente para não precisar ficar à espera de alguém que a convide para sair e dançar, ela mesma pode fazer isso. A intertextualidade e responsividade está no e para o verbo dançar (*dance, dancing*).

O segundo verso do refrão de *When I was your man*, *'And held your hand'*, ele afirma que deveria 'ter segurado sua mão', essa expressão pode ter tanto sentido literal, pois segurar a mão é também um gesto de carinho, de cuidado de pertença. Essa expressão também pode simbolizar metaforicamente não ter oferecido apoio ou ajuda, não ter demonstrado atenção à amada em um momento de necessidade, deixando-a sozinha. Em *Flowers* a resposta a essa falta de atitude vem no sexto verso do refrão '*And I can hold my own hand*', ou seja, 'e eu posso segurar minha própria mão', reafirma e reitera a mensagem de independência, de autoafirmação e de amor próprio. Ela expressa que não precisa de outra pessoa ou de um parceiro para se sentir completa, segura ou amada. Ela mesma é capaz de se dar todo o apoio e carinho necessários de que precisa. A referência entre uma canção e outra está claramente no verbo segurar (*held/hold*) e na palavra mão (*hand*).

Que há um diálogo entre as duas canções pelo menos nos refrãos de ambas, é perceptível. De acordo com Fiorin (1999, p.30) "A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo." Observa-se, portanto, os discursos entrelaçados, porém sendo transformados conforme o projeto de dizer dos autores de *Flowers*. Quanto à responsividade, às transformações expressas na canção de Miley, dão conta de uma possível respostas externadas pela atitude discursiva de Flowers.

Considerações Finais

Neste artigo, analisei duas canções de artistas consagrados na indústria musical americana, com o objetivo de identificar a intertextualidade, interdiscursividade e responsividade presentes nas letras, mas também observar as semelhanças na sonoridade e no diálogo entre elas, que apontam para uma possível resposta para além da letra da canção. Embora os versos analisados apresentem uma espécie de refutação entre si, eles ainda se conectam mesmo nessa ideia de contraposição.

Apesar de, nesse trabalho, ter me delimitado no âmbito da análise das canções, devo dizer que o uso do Tetragrama de Análise Multissemiótica da Canção como recurso metodológico de análise, é também uma possibilidade para o trabalho com a canção na educação básica por meio de práticas educativas. Como desdobramento, é possível a partir desse trabalho, que contempla os componentes analisados: verbal, musical, sociossituacional e musical, levar as canções para as salas de aula de língua inglesa, explorando além dos elementos analisados, outros que forem pertinentes.

Corroboro a ideia do GECAN de que o trabalho com as canções como gênero do discurso, analisado por meio do tetragrama na perspectiva multissemiótica pode, sim, ser um importante subsídio que auxilie o professor de educação básica,

no caso em tela, de língua inglesa, desenvolver práticas diversas das que está habituado.

Agradecimento

Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM por meio da bolsa de doutorado - nº do processo 001/2019.

Referências

BAKHTIN, **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1982.

BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução do russopor Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1979].

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BALTAR, M. *et al*. **Oficina da canção:** do maxixe ao samba-canção. A primeira metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BALTAR, M. *et al*. **Práticas educativas com o gênero canção na educação básica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BARBOSA, Heloisa Marques. **"Flowers":** Miley Cyrus lança primeiro single do novo álbum. ANTENA 1, 2023. Disponível em: https://www.antena1.com.br/noticias/ flowers-miley-cyrus-lanca-primeiro-single-do-novo-album. Acesso em: nov de 2024.

CORDARO, Aline Carling. '**Flowers' x 'When I Was Your Man':** Miley Cyrus rebate acusação de plágio. Rolling Stones Brasil, 2024. Disponível em: https://rollingstone.com.br/ musica/flowers-

x-when-i-was-your-man-miley-cyrus-rebate-acusacao-de-plagio-/. Acesso em: jan de 2025.

FIORIN, José L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: **Bakhtin:** outros conceitos-chave. Tradução. São Paulo: Contexto, 2006, p.161-193.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 47 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

JOFFELY, Soraia. **Há 10 anos, surgia "Doo-Wop & Hooligans" de Bruno Mars.** 2020. Disponível em: https://tracklist.com.br/bruno-mars-doo-wop-hooligans/92506. Acesso em: nov de 2024.

MESSIAS, Maria Augusta. **When I Was Your Man**: a música mais difícil de cantar para Bruno Mars. 2024, ATENA 1. Disponível em: https://www.antena1.com.br/noticias/when-i-was-your-man-a-musica-mais-dificil-de. Acesso em dez de 2024.

NAPOLITANO, M. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PASSOS, Nívia. 'Flowers': entenda os easter eggs do novo clipe de Miley Cyrus. Disponível em : https://glamour.globo.com/entretenimento/musica/noticia/2023 /01/flowers-entenda-os-easter-eggs-do-novo-clipe-de-miley-cyrus.ghtml. Acesso em 29 maio 2024.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. Coinbra, Almedina, 1995.

SCHNEUWLY, B; DOLZ, J. Gêneros Orais e escritos na escola. Trad. e org. ROJO, Roxane; CORDEIRO, Glaís S. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. Casa, v.1, n. 2, p. 7-24, dez. 2003. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/ view/623. Acesso em: 20 jul. 2023.

VOGUE. **When I Was Your Man**: a história por trás de um dos maiores sucessos de Bruno Mars. 2023. Disponível: https://vogue.globo.com/celebridades /noticia/2023/09/when-i-was-your-man-a-historia-por-tras-de-um-dos-maiores-sucessos-de-bruno-mars-1.ghtml. Acesso em: nov de 2024.

BIOGRAFIA DOS AUTORES

ALEXANDRE DIETRICH
É doutorando em Música pela UDESC, Bolsista CAPES - dedicação exclusiva. Atua graduado em Bacharel Música - Piano orientado por Paulo R. Faria e Maria Bernardete Póvoas, e Mestre em Música pela UDESC, foi bolsista CAPES. Alexandre desenvolve atuante carreira musical, com dois CDs gravados. Apresenta-se em importantes salas de concertos do Brasil.

ANDRÉ CONFORTE
É bacharel e licenciado em Letras (português/alemão) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004), mestre em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007). Professor da graduação, categoria adjunto, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Realizou estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2019, tendo como tema de pesquisa as interações musicais entre Brasil e Portugal no contexto da Lusofonia. Atua principalmente na área de estudos intersemióticos sobre o gênero letra de canção e também na área de análise estilística.

ASAPH ELEUTÉRIO
É bacharel em Música Popular pela UNESPAR. Sua trajetória inclui a realização de mais de 50 espetáculos pelo Estado do Paraná entre 2008 e 2013, o projeto de extensão "Intervalo Autoral", atividades artísticas e a participação ativa no movimento cultural "Subtropicália", gravando cinco discos pessoais e dois em colaboração com parceiros. De 2021 a 2023, cursou o mestrado em Música na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, integrando a linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade.

ÁUREA ZAVAM
É graduada em Letras (Licenciatura Português-Espanhol) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1979), especialista em Leitura e Escrita (1994), Mestre (1998), Doutora (2009) em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Pós-doutora em Estudos Linguísticos (2016) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Ciências da Educação (2023) pela Université de Genève (Unige). Professora da Unidade de Prática de Ensino do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGL) e do Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras) da UFC. Coordena o grupo de pesquisa Tradice (UFC) e participa dos grupos de pesquisa Protexto (UFC) e Praetece (Uece). Atualmente é coordenadora do ProfLetras-UFC e líder, com Valéria Gomes (Universidade Federal Rural de Pernambuco) e Joaquim Dolz (Universidade de Genebra), do grupo de pesquisa Histel, que reúne pesquisadores de cinco países: Brasil, Suíça, Argentina, Portugal e Espanha.

BARTIRA ZANOTELLI DIAS DA SILVA
É licenciada em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em Tradução Técnica e Científica pela Université de Haute Alsace, França (2010) e em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (2022), doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFES (bolsista FAPES). Tem experiência nas áreas de ensino de língua portuguesa para estrangeiros, ensino de língua francesa, revisão de textos e tradução.

CAMILA FARIAS FRAGA
É pedagoga no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina; doutoranda em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina; mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina; especialista em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina; graduada em Letras -

Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina; graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

CÉCILE PRÉVOST-THOMAS
É doutora em Sociologia pela Université Paris Nanterre. Atualmente, coordena o grupo Culture, Médias, Sociabilités, vinculado ao Centre de recherche sur les liens sociaux (Cerlis) na Université Sorbonne Nouvelle. Desenvolve sua pesquisa entre a França, o Quebec e a Suíça em torno das questões políticas, institucionais, profissionais e pedagógicas da mídia musical.

DAVI OLIVEIRA QUEIROZ
Possui Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo.

GIOVANA LUERSEN CHAVES
Tem mestrado em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná. Pós-graduada em Neuropsicopedagogia pela FAE Centro Universitário. Pós-graduada em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, campus Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Graduada em Licenciatura em Letras - Português e Inglês na FAE Centro Universitário, e em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Atua como professora de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação e Esporte do Paraná.

JOAQUIM DOLZ
É doutor em ciências da educação pela Universidade de Genebra (1990), é professor honorário da Université de Genève. Trabalhou na equipe de didática francesa de Jean-Paul Bronckart. Com Bernard Schneuwly e Ecaterina Bulea Bronckart, é codiretor do Groupe de recherche pour le français enseigné (GRAFE), onde realiza uma ampla gama de pesquisas sobre a didática do francês oral e escrito e a formação de professores de idiomas. Autor de

vinte livros científicos e de mais de cento e cinquenta artigos e capítulos de livros. Em sua obra, merece destaque o livro escrito em parceria com Schneuwly, "Gêneros Orais e Escritos na Escola,", o qual é considerado um marco na área. Atualmente, concentra-se na análise das práticas de ensino e na formação de professores. Tem dedicado, recentemente, suas pesquisas às potencialidades didáticas do gênero canção.

KATIA DINIZ

Katia Regina Diniz é formada em produção visual gráfica pela escola Theobaldo de Nigris, graduada em Letras - Língua Portuguesa pela UFSC. Mestranda em Linguística Aplicada pela mesma instituição. Ministrou Oficinas da Canção na UFSC (2018-2020), com o apoio da Secarte e a orientação do Prof. Marcos Baltar. Integrante ativa do GECAN-UFSC. Dedica-se à análise multissemiótica do gênero canção, voltando-se, sobretudo, à prática educativa com a canção na educação básica.

JORGE LUIZ RIBEIRO DE VASCONCELOS

É professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - CECULT/UFRB, com graduação no Bacharelado em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2002) e doutorado em Música também no Instituto de Artes da UNICAMP (2010). Em 2020 fez pós-doutorado na FFLCH USP, junto ao LISA, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, com supervisão da Profa. Dra. Rose Hikiji. Atua principalmente nos seguintes temas: música popular, cultura musical afro-brasileira, música vocal e violão.

JORGE NICHOLAS DE CASTRO DOURADO

É músico, graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Amazonas. Em 2022, lançou o álbum “Entre Nós e a Loucura” contemplado pelo Prêmio Feliciano Lana

por meio da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Governo do Amazonas.

LAÍSE MACIEL BARROS
É professora de língua portuguesa. Graduada em Letras-Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestra em Letras também pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente dedica-se às pesquisas sobre o gênero canção voltado aos processos de ensino-aprendizagem. É integrante do grupo de estudos da canção – GECAN/UFSC.

LAURA MIRANDA DE CASTRO
É professora adjunta do Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Federal do Amazonas, no Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente no município de Humaitá-AM. É graduada em Letras Língua Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas, mestre em Letras na Área de Concentração Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras- PPGL da UFAM, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, na Área de Concentração: Linguística Aplicada na Linha de Pesquisa: ensino e aprendizagem línguas estrangeiras (bolsista FAPEAM),. Atualmente tem se dedicado aos estudos da canção pelo Grupo GECAN.

LEONARDO ANDREI MARQUES
É mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Teoria e História. Licenciado em Música pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB). Atualmente é Professor Colaborador na UDESC, onde lecionou nas disciplinas Prática Coral, Prática de Conjunto, Prática de regência e Harmonia.

LUCAS GARCIA NUNES
E doutorando em Literatura (UFSC), mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e bacharel em Produção Cultural (UFF). É pesquisador do samba carioca e estudos culturais. Parecerista do Ministério da Cultura, credenciado na área de Humanidades, no Edital de Chamamento Público SEFIC/MINC n 2/2023.

LUCIANE DE PAULA
É Professora Associada e Livre-docente em Análise Dialógica do Discurso na UNESP, onde atua no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL - FCL Assis). É Pesquisadora PQ do CNPq, com experiência na área de Letras e ênfase em Filosofia da Linguagem e Análise Dialógica do Discurso. Também é professora permanente nos Programas de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLLP - FCL Araraquara) e no Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras), do qual é coordenadora desde 2017. Coordena o Grupo de Estudos Discursivos (GED - UNESP) e é autora de diversas publicações, incluindo a Série Bakhtin - Inclassificável.

MARCOS ANTONIO ROCHA BALTAR
Possui licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Francesa pela UFPEL, mestrado em Linguística pela UFSC e doutorado em Teorias do Texto e do Discurso pela UFRGS. Pós-doutorado em Didactique des Langues na UNIGE, Suíça, supervisionado por Jean Paul-Bronckart. Pós-doutorado em Formations de Maîtres no ESPE de Versailles, Université Cergy Pontoise, França, supervisionado por Max Butlen. Pós doutorado em Cultura e apropriação de segunda língua no INALCO de Paris, supervisionado por Thomas Szende. Membro do Núcleo de Linguística Aplicada - NELA da UFSC. Coordenador do grupo de estudos da canção - GECAN/UFSC.

MARIA BERNARDETE CASTELAN PÓVOAS
É Doutora em Música pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS com residência na Universidade de Iowa (EUA). É Professora Associada do Departamento de Música do Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, onde atua nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música, subárea Processos Criativos, desenvolve atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão, e participa de comissões e de projetos, tendo também exercido funções administrativas.

MARIA LETÍCIA NAIME MUZA
Possui graduação em Letras-Licenciatura Português/Inglês e Bacharelado-Tradutor/Intérprete Inglês/Alemão pela PUC-RS, especialização em Métodos e Técnicas de Ensino de Português e Línguas Estrangeiras pela UNISINOS, mestrado em Linguística Aplicada pela UFSC. É doutoranda em Linguística Aplicada/UFSC. É professora de língua portuguesa e inglesa da Rede Municipal de Educação de Florianópolis. Atua na área da Educação, com ênfase em Letras.

MICAELE ALECRIM BARBOSA
É técnica em Administração pelo Instituto Federal do Amazonas, graduada em Letras Português/Inglês pelo Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente da Universidade Federal do Amazonas no município de Humaitá-AM. É auxiliar de educação infantil na SEMED em Humaitá-AM.

MICHELA RIBEIRO ESPÍNDOLA
É professora de língua portuguesa; licenciada em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande; especialista em Leitura e produção textual pela Universidade Federal de Pelotas; mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina.

NORMA SUELI ROSA LIMA
Graduada e Licenciada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestra em Letras (Literatura Brasileira) pela UERJ. Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professora Adjunta do Departamento de Letras da UERJ de São Gonçalo e desde 2022 Procientista UERJ. Atualmente é coordenadora do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS).

PATRICIA SOARES PATERSON
Possui graduação em psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ (2012). Fez o Curso Fundamental do Instituto da Clínica Psicanalítica do Rio de Janeiro da EBP-Rio (2013), tendo Sigmund Freud e Jacques Lacan como referenciais teóricos. Trabalhou como supervisora clínico-institucional do CAPS AD III Paulo da Portela (2021). Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Faculdade de Letras/UFRJ), bolsista CAPES e atua em consultório particular.

RAFAEL JUNIOR DE OLIVEIRA
É Professor Assistente na Universidade Federal de Lavras (UFLA), lotado no Departamento de Estudos da Linguagem (DEL). É Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP e Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Suas pesquisas estão centradas na área do discurso, com ênfase na filosofia da linguagem de vertente bakhtiniana. Ele é membro de dois grupos de pesquisa: o Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC) e o Grupo de Estudos Discursivos (GED). Suas principais áreas de interesse incluem verbivocovisualidade, cinema, portais educacionais e redes sociais.

RAONI DAMIANO SOARES
Possui graduação em Letras: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011) e mestrado em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (2017); atuando como pesquisador principalmente nos seguintes temas: memória cultural, recordação, esquecimento, teoria literária e literatura brasileira contemporânea. Possui experiência profissional como professor de língua inglesa e portuguesa, coordenador pedagógico, redator e revisor de textos.

RITA DE CÁSSIA PÉRES
Possui graduação em Letras- Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialização em Gestão Escolar pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado profissional em Letras - UFSC. Doutorado em Linguística - UFSC. É professora da educação básica. Participa do GECAN (Núcleo de Estudos da Canção - UFSC).

TAYNÁ MIRANDA DE ANDRADE
É doutoranda Linguística Aplicada pelo PPGL UFSC e mestra em Linguística Aplicada pelo PPGL UFSC (2023). Atua como assessora acadêmica e como docente de Língua Portuguesa e Redação na Educação Básica. Atualmente, estuda o gênero canção como objeto multissemiótico de ensino, aprendizagem e desenvolvimento em pesquisa que integra o projeto *A canção como um gênero de discurso multissemiótico de manifestação artística influenciando construções 318 identitárias: da corte na Europa medieval do século XIII à polis do século XX*, na França e no Brasil, coordenado pelo professor Marcos Baltar e vinculado ao Núcleo de Linguística Aplicada - NELA - UFSC.

THAIS DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES
Doutora (2015), Mestre (2005) e Bacharel em Música Popular (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É coordenadora do Programa de Extensão "Música Popular: História, Performance e Ensino", e co-líder do "Grupo de Estudos da Canção Popular", em parceria com o Prof. Dr. Adelcio Camilo Machado, registrado no CNPq. Tem experiência na área de música com ênfase em música popular.

THIAGO XAVIER
É músico e graduando em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC.

A II Jornada (brasileira) da canção, idealizada pelo grupo GECAN, sob coordenação do professor Marcos Baltar, ocorreu em agosto de 2024, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Esta obra traz textos que – adotando a canção como objeto de análise e/ou de ensino-aprendizagem de linguagem em práticas educativas – sintetizam os debates desenvolvidos durante o evento, sob diversas perspectivas da Linguística, da Semiótica, da Música, da Educação e da Psicologia, dialogando, também, com outras áreas das Ciências Humanas, configurando um mosaico de olhares de pesquisadores brasileiros e estrangeiros sobre a canção e suas potencialidades.

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br