



A criação de um gênero textual a partir das relações onde, quem e o que: espaço, sujeito e ideologia¹

Janaina de Holanda Costa CALAZANS²
Faculdade Boa Viagem, Recife, PE

RESUMO

O presente trabalho é um estudo sobre o gênero canção de protesto. O objetivo desta pesquisa é analisar a formação de um gênero a partir de características como contexto, sujeito e posicionamento ideológico. Para isso, faz-se necessário buscar as definições de gênero textual e de gênero musical, a influência da ideologia na construção dos gêneros sem perder de vista o aspecto político-social que influenciaram diretamente na produção cultural nesse período e fez com que a música se tornasse uma das principais estratégias de engajamento utilizadas pelos grupos de oposição ao regime repressor para expressar seus descontentamentos e seus anseios para a sociedade civil.

PALAVRAS-CHAVE: gênero textual, canção de protesto, sujeito, ideologia e política.

1. A questão do gênero

Bakhtin define gêneros³ como tipos relativamente estáveis de enunciados que se constituem historicamente a partir das situações de interação verbal. Esta afirmação parte do pressuposto que a língua é uma atividade social, histórica e cognitiva.

Partimos do pressuposto básico de que é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto. Isso significa que a comunicação verbal só é possível através de algum gênero textual. Essa posição é defendida por Bakhtin (1997) e pela maioria dos autores que analisam a língua a partir de seus aspectos discursivos e enunciativos, e não em suas peculiaridades formais.

Entendemos assim, a língua como uma forma de agir social e historicamente

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – GP Comunicação e Culturas Urbanas do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE e professora titular do curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Boa Viagem, email: janaina.calazans@gmail.com.

³ Usamos a expressão *gênero textual como referência a textos materializados com características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Na vida cotidiana é possível encontrar inúmeros gêneros textuais.



que, ao expressar-se procura interagir de modo a mostrar-se real. É neste contexto que os gêneros textuais se apresentam como ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo. Como ações sócio-discursivas, os gêneros contribuem para organizar as atividades comunicativas do dia-a-dia.

Partindo para o nosso objeto, defendemos que para compreendermos então esta vasta área de estudo (canção) precisamos definir inicialmente o gênero. Para Koch (2002) os gêneros são relativamente estáveis, ou seja, embora possuam uma configuração própria, estão sujeitos às modificações que o intercâmbio com outros gêneros produzem, bem como às mudanças sociais e até mesmo tecnológicas. Dentro dessa perspectiva, o gênero canção é especialmente interessante para o estudo tanto da forma composicional, quanto das transformações.

Embora predeterminados, não constituem formas rígidas, inibidoras de criatividade ou limitadas. Pelo contrário, se fizermos uma rápida retrospectiva histórica dos gêneros, numa primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Com a invenção da escrita alfabética, por volta do século VII A.C., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, os gêneros se desenvolvem com a cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Atualmente, o que vemos é o surgimento de novos gêneros condicionados aos avanços tecnológicos.

Essa observação histórica revela que os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem. São caracterizados mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais. Possuem uma estrutura formal não linear e, assim como surgem, podem desaparecer.

Para Maingueneau a noção de gênero não é de “*fácil manejo*”, já que os gêneros constantemente se misturam uns com os outros. Segundo o autor, um mesmo texto pode ter origem na junção de vários gêneros. Seguramente, esses novos gêneros não são inovações absolutas, quais criações *ab ovo*, sem uma ancoragem em outros gêneros já existentes. A interseção entre os gêneros já havia sido destacada por Bakhtin (1997) quando o mesmo pontuou a 'transmutação' dos gêneros e a assimilação de um gênero por outro gerando novos.

Entretanto, para Maingueneau, se há gênero a partir do momento que vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns e que os gêneros variam



segundo os lugares e as épocas, compreender-se-á facilmente que a lista dos gêneros seja, por definição, indeterminada. (MAINGUENEAU, 1997).

Dessa forma podemos concluir que o contexto sócio-político-cultural favorece o surgimento de formas inovadoras, mas não absolutamente novas como é o caso do gênero música de protesto que nasce a partir de uma circunstância sócio-política específica, desenvolvendo formas estruturais também próprias condicionadas às possibilidades do discurso. Nesse caso, o gênero é responsável por instaurar uma nova forma de relação com o uso da linguagem que tem a ver com aspectos sócio-comunicativos e funcionais, mas também com aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos.

Embora na maioria das vezes os gêneros sejam definidos por seus aspectos sócio-pragmáticos, no caso específico da música de protesto a forma é fundamental para a determinação do gênero, assim como as suas funções.

É importante destacar, no entanto, que para o nosso objeto o ambiente também deve ser levado em consideração. Pois, se a música de protesto apresentada em um festival de música possui um significado, mas se esta mesma música é cantada por um grupo de estudantes em uma passeata em 1968 seu significado muda completamente.

Os gêneros são então construídos a partir de três elementos: o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional. Esses elementos permitem verificar a regularidade das estratégias entre um mesmo gênero, sendo úteis para nos mostrar que a música engajada mantém o tom mobilizador na construção composicional, utilizando-se recursos verbais como a metáfora, a paráfrase e a polissemia, o que permite construções elaboradas de modo a driblar os censores e produzir sentido para o agente da mobilização, a sociedade brasileira oprimida, as camadas populares. Há variação na utilização do léxico e no que significa nas diferentes situações em que é empregado. A construção da letra segue a ordem da narrativa com começo, meio e fim e a política, a sociedade, a violência, a opressão como temáticas captadas pelo compositor a partir da observação do cotidiano da sociedade. Ao analisar o gênero música de protesto, percebemos que este se apropria de outras categorias de gênero, como a poesia.

Para definir o gênero, além da articulação entre o linguístico e o social, Maingueneau (1997) incorpora a noção de contrato, advinda do direito, porque toda enunciação é regida pela prática social do sujeito que enuncia. Este sujeito não pode,



portanto, dizer o que quer, em qualquer lugar para todo indivíduo porque essa prática, que emerge como gênero, presume um contrato.

Dentro dessa perspectiva, não se pode deixar de refletir sobre o gênero discursivo quando se aborda um *corpus*, uma vez que, segundo adverte Maingueneau (1997) é ilusório pensar que exista algum enunciado “livre” de qualquer coerção.

Amparado por Bakhtin, Maingueneau defende a necessidade de se compreender a noção de gênero do discurso para que se possa proceder à interpretação de enunciados:

O gênero de discurso tem uma incidência decisiva para a interpretação dos enunciados. Não se pode interpretar um enunciado se não se souber a que gênero o ligar. Ouvindo outrem, nós sabemos, logo pelas primeiras palavras, prever o gênero, adivinhar o volume (o tamanho aproximado de um todo discursivo), a estrutura composicional, prever o fim, por outras palavras, desde o princípio, somos sensíveis ao todo discursivo (MAINGUENEAU, 1997).

Como suas análises da AD passam pelas “vias abertas da pragmática”, Maingueneau observa ainda que é fundamental para a análise o conhecimento das coerções genéricas dos gêneros discursivos. Sendo assim, para este trabalho nos propomos a entender como o discurso da música de protesto organiza suas regras de *como dizer*, como se institucionaliza enquanto prática social. Além disso, é preciso considerar diferentes ordens, como o tipo de transmissão oral ou escrita? Através de quais circuitos foi difundido? Quais os momentos e lugares de enunciação específicos? Que estatuto o enunciador genérico deve assumir e qual estatuto deve conferir a seu co-enunciador (para o autor este termo é correlato de destinatário) para tornar-se sujeito de seu discurso?

2. Texto, contexto, textualização: a formação de um discurso musical ideológico

As formas da comunicação verbal (os gêneros discursivos), as formas do enunciado (ou da enunciação) e o tema (conteúdo) formam uma unidade orgânica intrinsecamente relacionada, de modo que no caso da música engajada, observamos que se aproxima da poesia por se apropriar de recursos semelhantes ao da sua criação, como a rima, a métrica e a sonoridade, em busca de um dinamismo constantemente reprimido pela escrita (ZUMTHOR, 2007). Além disso, tanto a poesia como a música são responsáveis por interpretar um sentimento de uma época, de um povo em um dado momento histórico envolvido em um contexto.

No entanto, essas tarefas eram das mais difíceis para os compositores, pois eram obrigados a ter uma preocupação especial com a forma que imprimiam aos seus



discursos musicais, já que a censura da época estava atenta e à caça de qualquer manifestação fora do considerado tolerável pelo regime militar.

É a partir daí que em nossa análise, o texto adquire uma dimensão muito mais ampla do que somente um sistema de frases interligadas por elementos coesivos. Enquanto objeto discursivo, o texto não é uma unidade fechada com começo, meio e fim porque se relaciona com outros textos e com a memória discursiva. Dessa forma, não pode ser considerado apenas como um objeto linguístico, mas como um processo histórico, que se abre às diferentes leituras. Tais leituras, de acordo com Orlandi (2001), acontecem por causa do equívoco e da incompletude que são próprios da linguagem e que instalados no texto constituem um espaço de interpretação. Segundo Infante (1998, p. 90), “resulta da ação de tecer, de entrelaçar unidades e partes a fim de formar um todo inter-relacionado.” Sendo assim, passa a ser mais do que coesão passa a ser coerência. Para isso, tem início um novo processo constitutivo, que leva em consideração algo além dos elementos linguísticos, o discurso, de modo a gerar significado. “El texto no es simplemente un producto final, sino ese producto más su historia, es decir, la forma, los procesos que lo han producido.” (BERNÁRDEZ, 1995, p. 137).

Passa-se então a considerar a existência de outros elementos que compõem o cenário comunicativo, responsáveis por garantir a relação entre textualidade e textualização, conceitos que precisam ser explicados para que seja possível entender a construção do texto. O primeiro é o da textualidade, que pode ser entendido como a forma dada ao texto, sua estrutura, sua organização; a segunda é a *textualização*, que diz respeito à construção do sentido do texto pelo decodificador. Sendo assim, o texto pode ter diversas textualizações a depender do leitor. (VAL, 2002).

Os elementos que garantirão essa relação são:

- Locutor: é movido por uma intenção que o mobiliza para produzir o texto; assume papéis sociais; utiliza o conhecimento que tem para construir o texto.
- Condição de produção do texto⁴: essa situação depende da relação estabelecida entre a intenção do locutor e o conhecimento aplicado por ele na formulação do texto e a capacidade do interlocutor em assimilar essa intenção e de usar o seu conhecimento para processar o entendimento do texto constituído. Para Dijk, o contexto pode ser definido como “modelos mentales especiales que construimos de nuestras experiencias comunicativas. También conocidos por modelos de

⁴ Também denominada de Contexto Discursivo.

contexto.” E ainda observa: “los textos son moldeados por sus contextos, es decir, por las propiedades relevantes de la situación social.”⁵

Complementando a definição de Dijk, Beaugrande (2002, p. 36-37) que contexto é “un evento comunicativo entendido y aceptado como una contribución a un discurso, definido este como un conjunto o una serie de textos mutuamente relevantes, hablados, escritos o presentados en cualquier otro medio. (...) tanto el texto como el discurso son unidades prácticas”.

- Ouvinte: utiliza suas experiências e saberes para dar sentido ao texto. Sentido esse que pode variar a partir da textualização.

Sendo assim, embora se tratando de gêneros específicos que, segundo Costa (2002), se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção, tanto a poesia como a música guardam relação com a escrita.

No caso da música, a escrita surge no momento em que o compositor a registra e no momento da sistematização da produção da obra com a produção do encarte (COSTA, 2002).

Sendo assim, torna-se importante, neste momento, definir as associações entre discurso artístico, sobretudo o musical, e o discurso político a partir da definição da própria noção de discurso. Possenti (1990) classifica assim os terrenos onde o discurso se define usualmente:

Um dos espaços em que é usual situar-se para definir a palavra “discurso” é o da oposição enunciado VS. enunciação, quer dizer, na distinção entre o produto lingüístico resultante de um evento lingüístico e a própria produção deste produto lingüístico. O enunciado é o produto. O processo de produção é a enunciação. A ideia mais relevante, neste caso, se desdobra fundamentalmente em dois aspectos:

O primeiro é que o próprio ato de falar é importante, é significativo, e não apenas o que se fala ou como se fala. Em outras palavras, há efeitos de sentido produzidos pelo ato de falar. O fato de afirmar algo pode, em certas circunstâncias, ser mais relevante (ou tão relevante quanto, ou, pelo menos, relevante de algum modo) do que aquilo que se afirma. Um exemplo disso é o discurso proferido por Caetano Veloso durante sua apresentação no Festival quando fora vaiado pela platéia quando cantava “É proibido proibir”.

⁵ Disponível em www.dicursos.org, no texto sob o título *Discurso y Poder*. Acesso em 30.12.11.



Esta ideia se apoia, por sua vez, em duas fontes fundamentais: os chamados atos de fala (perguntar, prometer, ordenar, afirmar, etc) e os elementos formais da língua que são interpretados, em sua referência, na instância de enunciação (pronomes pessoais, demonstrativos, os chamados advérbios de tempo e lugar, os tempos verbais).

O outro aspecto relevante na enunciação é que ela é regrada, isto é, não é qualquer pessoa em determinada sociedade que pode dizer o que quer que seja. Há falas distribuídas segundo certas regras. Assim como há regras gramaticais de organização dos enunciados, também há regras que regem o aparecimento das enunciações. É porque há regulamentação do “uso” da língua, e não apenas regras de estrutura da língua, que seu uso é significativo. Uma das maneiras de fazer análise do discurso é descobrir os efeitos decorrentes do uso da língua por quem a usa quando a usa: analisar os eventos reais de fala em seus vários aspectos – em especial condições de aparecimento e efeitos do aparecimento dos enunciados.

A ocorrência de uma fala deste tipo significava uma reação a uma posição contrária – ninguém fala sem motivo – que não era conhecida, mas da qual a enunciação era o sintoma. Isso revela o predomínio da enunciação sobre o enunciado: o que importa é falar, não tanto o que se fala. Foucault assinalou que uma das características do enunciado é sua raridade, enquanto que todos sabemos que o número das enunciações é infundável.

Neste sentido, discurso significa, pois, qualquer ocorrência de qualquer sequência linguística. O fato de ocorrer é constitutivo, faz com que o enunciado ultrapasse o domínio das regras de sua constituição interna, para produzir efeitos decorrentes do fato de ter ocorrido, e não de ser, por exemplo, gramatical ou não.

Um segundo critério para definir discurso é a consideração simultânea do contexto de ocorrência com a ocorrência linguística. É neste sentido que se pode dizer que certos enunciados são gramaticalmente ambíguos, mas o discurso se encarrega de fornecer condições para sua interpretação unívoca. Nesta vertente, concebe-se a língua como não fornecendo, eventualmente, todas as condições para sua interpretação (o contexto completa); ou como sendo de tal natureza que os fatores contextuais podem alterar o que se diz (o contexto modifica); como tendo entre os fatores que explicam porque se disse isso e não aquilo os fatores externos à língua (o contexto justifica).

Em determinado contexto, pode-se ver os fatores externos justificando, de certa maneira, porque se diz uma coisa e não outra, ou porque se diz de certa forma e não de outra. São as condições externas que explicam porque se diz o que se diz. Isso pode ser



perfeitamente verificável nas composições de protesto feitas na época da ditadura, já que o recurso de dizer algo em lugar de outro algo era uma estratégia utilizada para driblar a censura.

O que permite postular, segundo Possenti (1990) estes outros princípios:

1. Os sujeitos são integralmente sociais e históricos e integralmente individuais – para evitar o subjetivismo desvairado e a identificação do sujeito com uma peça
2. Cada discurso é integralmente histórico e social e integralmente pessoal e circunstancial – para evitar a ideia de que o sujeito é fonte de seu discurso e a de que é o discurso que se dá
3. Cada discurso é integralmente interdiscurso e integralmente relativo a um mundo exterior – para evitar a ideia de que o discurso refere-se diretamente às coisas e a de que tudo é discurso ou que a realidade, se houver uma, é criada pelo discurso
4. Cada discurso é integralmente ideológico e/ou inconsciente e integralmente cooperativo e interpessoal – para evitar a ideia de que o sujeito diz o que diz materializando suas intenções e a de que o sujeito não tem nenhum poder de manobra e que o interlocutor concreto é irrelevante
5. O falante sabe o que está dizendo e ilude-se se pensar que sabe o que diz – para evitar que se desconheçam os saberes que os sujeitos culminam em sua prática histórica e que se conclua disso que nada lhes é estranho ou desconhecido.⁶

Uma terceira maneira de definir discurso é considerar que esta palavra designa um conjunto de enunciados que se relacionam entre si de alguma maneira mais ou menos garantida, seja porque se produzem numa mesma instância, seja porque são relativos a um mesmo referencial.

Neste caso, o referencial que fornecia subsídios para o conteúdo da produção musical era justamente a realidade do povo brasileiro. Já a forma, era ditada pelo que era possível diante do contexto, ou seja, o que era permitido pela censura, o que era podia ser dito e como era aceitável dizer.

3. Música como gênero

⁶ Anais do 1º encontro nacional de Interação em Linguagem Verbal e não Verbal (1993) Brasília.



Entre essa diversidade de gêneros, um deles nos chama atenção, o gênero musical. Os gêneros musicais se dividem em três grandes grupos – erudito, folclórico e popular -, que podem se subdividir em outros e até dar origem a estilos musicais compostos de mais de um gênero. O gênero erudito tem como característica a melodia e a harmonia refinadas, com voz e instrumentos dependentes de partitura. Nesse caso, a voz é utilizada como instrumento e não como palavra cantada. O gênero folclórico é conhecido por seus elementos culturais e temas como agricultura, festas populares, trabalho. Quanto a autoria, as canções folclóricas são marcadas por não terem autor conhecido, sendo suas letras e melodias parte do domínio público. O mais conhecido dos gêneros musicais, no entanto, é o popular, a música do dia a dia. Este gênero é composto por estilos musicais bem diversos que vão se mesclando ao longo do tempo e não exigem profissionalização da voz para serem executadas nem fidelidade à escrita.

Esse hibridismo presente nos gêneros musicais se dá por ser a música um fato social em constante mudança, como apontou Foucault (2006), das artes, a mais sensível às transformações tecnológicas, sempre incorporando novas formas, ritmos, possibilidades melódicas e instrumentais.

A música pode ser conceituada como um tipo de produção simbólica contextualizada, já que seu processo de produção está diretamente relacionado ao contexto cultural, político e econômico da sociedade na qual está inserida.

A possibilidade da música revelar correlações entre as esferas artísticas e social vem da associação a outras linguagens. Ela é marcada pela constante utilização de recursos como arranjos e ritmos, os quais de tanto serem ouvidos em situações objetivas, já têm sua audição condicionada por essas situações, podendo apontar para um sentido extramusical reconhecível. (...) O sentido, neste caso, vem de fora, do público que, ao compartilhar relações similares vai construindo uma espécie de índice da experiência auditiva (SOARES, 2002).

Esse “sentido extramusical” a que se refere Soares é o responsável por permitir a associação entre a música e os elementos que nela interferem, podendo ser questões da vida cotidiana ou da identidade coletiva.

A canção constrói e, quando compreendida, dá a conhecer questões essenciais, tais como nossa identidade coletiva, nossa soberania, a alegria, a dor, o amor (SOARES, 2002).

4. Gênero Canção



Para definir a canção recorreremos a linguística textual e à música, no entanto o que encontramos foram conceitos bem parecidos, pois contém em sua essência aspectos lítero-musical, isto é, texto e música.

Entre as suas características, podemos apontar a extensão, já que a canção é uma peça pequena e seu meio de execução, a voz com ou sem acompanhamento (instrumento). Sua execução está condicionada a uma melodia e a composição de uma letra, seja ela advinda de um texto poético já existente ou de um texto criado juntamente com a melodia pelo compositor musical.

Se a existência da canção está relacionada a uma letra, podemos concluir que o gênero canção se constitui em uma zona fronteira com o texto literário, em especial o poético.

Historicamente, o discurso oral precede o discurso escrito, já que era a forma de comunicação utilizada pelos povos que não tinham o domínio da escrita. Para Zumthor (1997) toda comunicação poética em que a transmissão e a recepção passe pela voz e pelo ouvido é considerada oral. Essa oralidade, para o autor, não se limita ao uso da voz, pois ela é sempre complementada pelos movimentos do corpo, como um gesto, um olhar, que compõem também uma poética. Esses movimentos são explorados conforme a cultura do povo que a realizam.

Por poesia, entende-se um sentimento que desperta e emociona o ser humano, provocando uma catarse. Quanto à canção, Costa (2002) a define como um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagem, a verbal e a musical, que compreende ritmo e melodia. “A partir da incidência primeira começava um trabalho de um sobre o outro: a música elaborava o poema que elaborava a música” (FOUCAULT, 2006). Como nos mostra essa afirmação de Foucault, não é possível separar o poema da música, no caso do gênero canção, o trabalho de um sobre o outro é constante e bilateral, construindo os sentidos conjuntamente, como veremos em nossas análises.

4. A Canção palpável

Sendo a canção um gênero lítero-musical, portanto híbrido, o textual não pode ser desvinculado do aspecto musical. Sua análise então não se deve limitar aos aspectos linguísticos e discursivos, mas também deve levar em consideração o seu conteúdo rítmico e melódico.

Quanto à materialidade da canção, Costa (2003) propõe três níveis: a materialidade formal, a materialidade linguística e a materialidade enunciativa ou pragmática.

Quanto à materialidade formal, Costa subdivide em cinco momentos:

1. *momento da produção* em que a canção:
 - Pode ser produzida apenas oralmente (texto e melodia);
 - Pode ter a escrita prévia ou simultânea à produção oral da melodia;
 - Pode ter realização gráfica simultânea tanto da letra quanto da melodia;
 - Pode ter a escrita da letra posterior à produção (oral ou gráfica) da melodia;
 - Pode demandar recursos tecnológicos adicionais para ser produzida: o instrumento musical e, a depender do gênero, o amplificador de som.
2. *Momento de veiculação* - a canção é reproduzida/executada oralmente e através de recursos tecnológicos como cds, e com auxílio de instrumentos musicais, aparelhos de som e microfone.
3. *Momento de recepção* - se dá através da audição (podendo ser acompanhada por leitura) e por multidimensionalidade dos sinais percebidos (as dinâmicas da canção, os movimentos de ascendência e descendência, além dos sentidos verbais veiculados pela letra).
4. *Momento do registro* – a canção pode ser registrada através de discos e encartes do disco, partituras, catálogos, revistas ou folhetos. Contudo o registro escrito não reflete satisfatoriamente sua realidade.
5. *Momento de reprodução* - é feita através da declamação⁷ e do canto.

Embora utilizemos como recurso teórico a Análise de Discurso (de linha francesa), ampliaremos nossa discussão sobre o gênero textual canção para a linguística. Por isso, trazemos aqui a análise de Costa (2003) quanto à materialidade linguística, em que diz que nela:

- Predominam as palavras mais usadas cotidianamente;
- Existe uma maior liberdade quanto às regras normativas da sintaxe;

⁷ Costa considera a declamação como forma de reprodução da canção. No entanto, consideramos que o ato de declamar desvincula a música do texto, enaltecendo este último, mas reduzindo a plenitude da canção.



- Se permite repetições e quebra de frases, palavras, sílabas e sons sem intencionalidade outra que não a obediência às exigências do curso melódico e rítmico;
- Se permite veicular diferentes socioletos;
- Pode dar pouca atenção à coerência do texto: os sentidos que faltarem podem ser preenchidos pela melodia.
- Há jogo com movimentos de prolongamento das vogais, oscilação da tessitura da melodia, repetição de sequências melódicas (temas), segmentação consonantal como representação das disposições internas (inspiração) do compositor.

No gênero canção ainda encontramos a materialidade enunciativa ou pragmática que:

- Constroi predominantemente cena enunciativa dialógica, centrada na interação entre um **eu** e um **tu** constituídos no interior da letra;
- É produto de uma comunidade discursiva pouco definida, que tem identidade dividida entre a poesia e a músicas;
- Exige a habilidade do canto (artística ou não) e o conhecimento da melodia (leitura opcional);
- É extremamente permissiva a relação com outras linguagens: dramática, cênica, cinematográfica e plásticas (fotografia, pintura e desenho) dentre outras.

A materialidade aqui tratada nos fornece elementos para relacionarmos a canção como seu mundo externo, aquela fora do mundo da inspiração, da técnica, da alma do compositor.

5. Considerações finais

Nesse panorama, observa-se que todo gênero tem seu surgimento condicionado a fatores capazes de determinar suas características e manutenção num determinado período de tempo. Esses fatores e sua forma de utilização ditam as regras de funcionamento do gênero e passa a funcionar como um padrão a ser seguido, levando em consideração o contexto em que eram produzidas e os sujeitos aos quais serviam, seja com um discurso político-intelectual representativo das classes sociais mais abastadas, ou como espaço discursivo de protesto político-socio-cultural da periferia das grandes cidades. E, com a ideologização do signo musical, muitas normas foram sendo



instituídas, transformando-se em dogmas estéticos e políticos, talvez por isso, as músicas compostas nesse período foram elevadas ao nível de literatura e entendidas como fontes de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski (P. Bezerra trad.). Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981 (Título original: Problémi poétiki Dostoiévskovo).

BEAUGRANDE, Robert Alain de, DRESSLER, Wolfgang Ulrich. Introducción a La lingüística del texto. Barcelona: Ariel Lingüística, 2005.

BEAUGRANDE, Robert Alain de. New Foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and freedom and access to knowledge and society. New Jersey: Alex, 1997.

BERNÁRDEZ, Enrique. Lingüística del texto. Madrid: Arco Libros, 1987.

_____. Teoría y epistemología del texto. Madrid: Cátedra, 1995.

CONTIER, A.D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). Revista Brasileira de História, vol.18, nº35, p. 13-52. ISSN: 0102 0188, 1998.

CAZNOK, Y.B. A escuta funcional e a escuta “estética”. In: Anais do fórum de musicoterapia. São Paulo, 2000.

COSTA, N.B. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: Dionísio, A.P. (org.). Gêneros textuais e ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

COSTA, N.B. Canção popular e o ensino da língua materna. In : Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 4. Julho/dezembro de 2003.

D’ONOFRIO, S. Forma e sentido do texto literário. São Paulo: Ática, 2007.

FERREIRA, S.P.A.; Dias, M.G.B.B. Leitor e leituras: considerações sobre gêneros textuais e construção de sentidos. Rev. Psicologia: Reflexão e Crítica, 18(3), p.323-329.

FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema (2ºed.; M.B.da Motta, org.;I.A.D.Barbosa, trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Título original: Dits et écrits)

ISAACS & MARTIN, Alan & Elizabeth. Dicionário de Música. Zahar: São Paulo,s/d.

KOCH, I.V. Desvendando os segredos do texto. São Paulo: Cortez, 2002.

MAINGUENEAU, D. Discurso literário (A. Sobral trad.). São Paulo: Context, 2006



NAPOLITANO, M. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978. *Revista História*, vol. 22, nº1, 2003.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos* (6ªed.). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2007.

POSSENTI, Sírio. *Concepções de sujeito na linguagem*. In: *Boletim da Abralin*, 13. São Paulo, USP – Abralin. P. 13-30. 1993.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume/FUMEC, 2002.

VAL, Maria da Graça. *Repensando a textualidade*. In: AZEREDO, José Carlos de (org.) *Língua portuguesa em debate*. São Paulo: Vozes, 2000.

_____. *Texto, textualidade e textualização*. *Cadernos de Formação*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ZUMTHOR, Paul; FERREIRA, Jerusa Pires; FENERICH, Suely. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.