



A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEXTUAL A PARTIR DAS RELAÇÕES ONDE, QUEM E O QUE: ESPAÇO, SUJEITO E IDEOLOGIA¹

Janaina de Holanda Costa Calazans²

Resumo: Este artigo busca identificar as características do gênero textual musical, em especial a música de protesto, de modo a mostrar como se deu seu processo de formação, levando em consideração as teorias da análise do discurso, a influência do contexto da ditadura militar no surgimento do gênero de música de protesto no Brasil no período de 1960 a 1988, a situação sociopolítica – censura, controle, repressão, cerceamento de liberdades - imposta pela ditadura, determinantes na forma e nas escolhas discursivas, sendo capaz de fazer surgir um novo gênero musical – o gênero de protesto.

Palavras-chave: Discurso, censura, ditadura, música popular, contexto.

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 da ideia de 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 por suas peculiaridades formais.

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

¹Trabalho apresentado na DT6 – Interfaces Comunicacionais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

²Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, coordenadora do curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Boa Viagem, docente do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Católica de Pernambuco. janaina.calazans@gmail.com.

³Usamos 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.



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. Condicionados aos avanços tecnológicos, o que vemos é o surgimento de novos gêneros.

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 (1997) 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, p.34).

Dessa forma, podemos concluir que o contexto sócio-político-cultural favorece o surgimento de formas inovadoras, mas não absolutamente novas como é o caso da



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 é apresentada em um programa de auditório 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 textuais 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 de 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. 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, p.55).

Como suas análises da AD passam pelas “vias abertas da pragmática”, Maingueneau (1997) 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

... la clasificación de las formas de los enunciados debe fundarse en la clasificación de las formas de comunicación discursiva. Estas últimas están plenamente determinadas por las relaciones de producción y por la formación político-social (VOLOSHINOV, 1992a, p. 46).

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, 1997). Além disso, segundo Faustino (1976, p. 46), 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; o segundo é o da 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 (2002), o contexto pode ser definido como “modelos mentales especiales que construimos de nuestras experiencias comunicativas. También conocidos por modelos de contexto.” E ainda observa: “los textos son moldeados por sus contextos, es decir, por las propiedades relevantes de la situación social.”⁵

⁴ Também denominada de Contexto Discursivo.

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



Complementando a definição de Dijk, Beaugrande (2002, p. 36-37) afirma 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, 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 linguístico resultante de um evento do mesmo tipo e a própria produção deste produto. O enunciado é o produto. O processo de produção é a enunciação. A ideia mais relevante, neste caso, desdobra-se 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 III Festival Internacional da Canção, no dia 28 de setembro de 1968, última noite da fase nacional do evento, que classificaria seis músicas para representar o país nas semifinais. A intolerância transformou-se em espetáculo exibido para todo o país no teatro do Tuca, em São Paulo, quando algumas dúzias de ovos, tomates e bolas de papel, além das intermináveis vaias interromperam a apresentação de Caetano Veloso. A intenção era proibir que Caetano Veloso cantasse *É proibido proibir*, mas a platéia conseguiu muito mais do que isso, ao invés de cantar, Caetano proferiu aquele que ele próprio considera o mais brilhante discurso de sua vida (VENTURA, 2008).

A música em questão foi composta por Caetano por insistência do seu empresário, Guilherme Araújo, que tinha visto um graffiti com a frase “É proibido proibir”. Caetano fez então letra e mais tarde resolveu inscrevê-la no festival da Globo, onde foi acompanhado pelos Mutantes.



Caetano ainda se lembra de que estava vestido de plástico verde e negro, “com uns colares de correntes, tomadas, coisas quebradas, pedaços de lâmpadas, uma coisa muito estranha”. Quando começou a cantar, Gil e Gal estavam na platéia e sua mulher, Dedé, nos bastidores. De repente, a uma ordem em inglês, irrompeu no palco a surpresa que Caetano mantivera em absoluto segredo e que descreve assim: “Pulando e dando gritos, um rapaz louro de dois metros de altura, esquisito, muito louco, roupas mais estranhas do que as minhas” (VENTURA, 2008).

Johnny Dandurand, americano do Texas, acabou por ser o responsável por uma das maiores crises da história dos festivais de música, assim como já havia feito Sérgio Ricardo no ano anterior, ao quebrar o violão e atirar o que sobrou dele sobre a plateia. O público que lotava o Tuca naquela noite, ao ver a cena, iniciou um processo gradual de agressão, primeiro foram os xingamentos, em seguida as bolinhas de papel e, logo depois, os ovos e tomates⁶. Como as tentativas de cantar foram frustradas, Caetano resolveu então realizar um dos mais escandalosos (VENTURA, 2008) discursos daqueles tempos.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são as mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada. Nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa!⁷ Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? – tem som no microfone? – Àqueles que foram ao Roda-Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! [...] (CAETANO IN VENTURA, 2008).

A força atribuída ao discurso proferido por Caetano corrobora a ideia de Possenti (1990) de que o discurso se apoia 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. Isso porque há regulamentação do “uso” da língua, e não apenas regras de estrutura da

⁶ Caetano havia sido vaiado também no festival do ano anterior ao interpretar *Alegria, alegria* porque a platéia considerava a composição uma cópia da música americana.

⁷ Caetano pretendia ler um Poema de Fernando Pessoa e dar um grito de apoio a Cacilda Becker, que sofria pressões da censura para rescindir seu contrato na televisão.



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 (1992) 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.

3. Música como gênero

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 à 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.

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, p.10).

Esse “sentido extramusical” a que se refere Soares (2002) 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 Textual Canção

Para definir a canção recorreremos à 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.



Todo texto possui uma organização ou estruturação (superestrutura) mais ou menos estável, que constitui o gênero textual. A denominação dos gêneros é estabelecida em critérios heterogêneos, havendo variação das categorias em função do uso que se faz delas (FERREIRA & DIAS, 2006, p.326).

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.

Os dois gêneros tem origem simultânea e formaram por muito tempo uma única expressão artística. Poesia e Música só se dissociam na segunda época medieval, quando passam a constituir duas formas de arte distintas. Um exemplo disso é o conjunto da obra da poesia trovadoresca, com milhares de poemas, de centenas de autores diferentes, sem que haja em sua construção a presença da música.

Em 1960, o que acontece no Brasil é o reencontro dos gêneros musical e poético. Isso foi possível a partir da penetração de um grupo de poetas⁸ na MPB, proporcionando o resgate da oralidade da poesia e aumentando sua penetração na massa (SILVA, 2010, p. 29).

Sendo assim, embora se tratando de gêneros específicos que, segundo Costa (2002), interseccionam-se 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).

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 os realizem.

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

⁸ Segundo Silva (2010, p. 29), esse grupo de poetas priorizou a MPB e não o livro como canal de comunicação literária.



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.

5. A Materialidade da Canção

Sendo a canção um gênero litero-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 (2003) subdivide em cinco momentos:

1. Momento da produção em que a canção:
 - 1) Pode ser produzida apenas oralmente (texto e melodia);
 - 2) Pode ter a escrita prévia ou simultânea à produção oral da melodia;
 - 3) Pode ter realização gráfica simultânea tanto da letra quanto da melodia;
 - 4) Pode ter a escrita da letra posterior à produção (oral ou gráfica) da melodia;
 - 5) 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 feito através da declamação⁹ 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;
- Permitem-se repetições e quebra de frases, palavras, sílabas e sons sem intencionalidade outra que não a obediência às exigências do curso melódico e rítmico;
- Permite-se 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 com o seu mundo externo, aquele fora do mundo da inspiração, da técnica, da alma do compositor.

⁹ 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.



6. Considerações finais

Embora essa materialidade a que nos referimos nos dê subsídios suficientes para sua análise textual (das significações), por se tratar de uma materialidade mais concreta que a litero-musical, é imprescindível destacar que a harmonia, melodia e ritmo não devem ser esquecidos, pois fazem parte da construção de sentido do gênero

Ao decodificar a canção é preciso que o ouvinte esteja preparado para perceber os efeitos acústicos e sonoros produzidos por ela. Já do ponto de vista do ouvinte, a canção escutada funcionalmente pressupõe uma ligação à significação textual, ela está relacionada a uma intenção, um objetivo (elevar a espiritualidade, acalmar um bebê, fazer uma propaganda).

Na composição de protesto, os autores tem objetivos diversos, entre eles o de narrar a história do país, o de mobilizar e até mesmo o de mudar o caminho da história. Em *Travessia*, composta por Milton Nascimento em 1969, por exemplo, o objetivo dos autores é alertar a sociedade que o caminho a ser percorrido em busca da liberdade é árduo e que a concretização desse sonho só é possível a partir da ação.

À medida que as manifestações iam se intensificando, a música além de ganhar uma participação mais efetiva pelo seu poder de mobilização, também ganhava a responsabilidade de narrar os fatos históricos, eternizando-os em forma de poesia.

A relação entre vida pública e privada é uma temática recorrente nas composições de Chico Buarque. Bomeny (2004, p. 135) afirma que “a música será sempre, no caso do Brasil – país de larga, bem sucedida e reconhecida tradição musical -, reveladora dos instantes de afirmação de nossa identidade como nação, como grupo ou como povo”.

7. Referências

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

BOMENY, Helena, os dezessete e setecentos. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 117-146.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: A saga de Vannucchi Leme – A USP como aldeia gaulesa – O show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.



COSTA, Eugénia Ribeiro da. Apresentação. In: *Guia da Exposição: O Arquivo da PIDE/DGS na Torre do Tombo*. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo/ Ministério da Cultura, 1997.

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.

DIJK, Teun A. van. Ideología. Espanha: Gedisa, 1999.

_____. *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XX, 2001.

_____. *Cognição, discurso e interação*. (Org. e apresentação) KOCH, Ingedore G. Villaça. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, 2001.

FAUSTINO, Mário. Evolução da poédia brasileira. n\d.1993.

FERREIRA, José Medeiros. A evolução cultural e das mentalidades. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, v. 8, 1995, p. 166-73.

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. ISSN 0102 7972, 2005

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. Trad. L. F. de A. Sampaio. 3 ed. São Paulo, Loyola, 1996. (título original, 1971).

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

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



ORLANDI, E. P. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 2. Ed. Campinas, Pontes, 1987.

_____. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas, São Paulo: Pontes, 2000.

_____. *As formas do silêncio. As formas do silêncio no movimento dos sentidos* (6ªed.). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2007. Campinas: Pontes, 1996.

POSSENTI, Sírio. Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido. In: POSSENTI, S. & CHACON, L. (orgs) *Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências: Análise do Discurso*. Marília, Editora da UNESP, v. 6, n. 2, 1997.

SILVA, Douglas Mansur da. Tensões pós-coloniais entre imigrantes portugueses em São Paulo. In: *Temáticas: Revista dos Pós-Graduandos em Ciências Sociais*. Campinas: UNICAMP, ano 10, nº. 19/20, 2002, p.61-74.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representação do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Walter. *Vou te contar – Histórias de Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Codéx, 2002.

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

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Uma república pelas tabelas. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 105-116.

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.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

ZUMTHOR, Poul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac naify. 2007.