

AS NOTAS DA MINHA CANÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO CANÇÃO

Janaína de Assis Rufino¹

RESUMO: Nossa proposta nesta discussão é apresentar as reflexões que vimos desenvolvendo sobre a canção, suas peculiaridades discursivas, genéricas e prosódicas e de como elas sugerem não apenas um estudo transfronteirístico, mas também interdisciplinar. Entendemos o estudo da canção pela possibilidade de interlocução entre reflexões sugeridas pela Musicologia, pela Literatura sobre a poesia, o poema e os seus elementos rítmicos, pela Linguística e seus elementos relacionados à oralidade e pelas reflexões sobre sentido desenvolvidas pelas teorias do discurso. Tendo como ponto de partida uma visão histórica da música e da palavra cantada, discutimos a canção como um gênero discursivo para finalmente apresentarmos o conceito de canção que delineamos em nossa pesquisa sob a luz do Modelo de Análise Modular do discurso.

PALAVRAS-CHAVES: Canção, Discurso, Gênero.

RÉSUMÉ: Notre proposition dans ce travail est de présenter les réflexions que nous avons développées au sujet de la chanson, ses particularités discursives, génériques et prosodique et comment ils suggèrent non seulement un transfronteirístico étude, mais aussi interdisciplinaire. Nous croyons que l'étude de la chanson à travers la possibilité d'un dialogue entre les réflexions suggérées par musicologie de la chanson, la littérature sur la poésie, le poème et ses éléments rythmiques, la linguistique et de ses éléments liés à l'oralité et réflexions sur la signification des théories développées par les discours. Prenant comme point de départ un aperçu historique de la musique des paroles chantées, nous avons discuté de la chanson comme un genre pour enfin introduire le concept de la chanson que nous avons décrit dans notre recherche à la lumière du discours du modèle d'analyse modulaire.

MOTS-CLÉS: Chanson, Discours, Genre.

1. Primeiros Acordes – Considerações iniciais

Nossa proposta nesta discussão é inicialmente tecer algumas considerações históricas sobre a importância da música, da palavra cantada e de como essas duas manifestações se imbricam, originando a canção e sua localização nas posturas teóricas que tratam dela como objeto. Em seguida, discutimos mais especificamente a evidência da canção como um gênero do discurso, como vimos defendendo em nossas pesquisas².

¹Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora pesquisadora/Extensionista da Universidade do Estado de Minas Gerais. Membro do Núcleo de Pesquisa Educação, Subjetividade e Sociedade. E-mail: Jana.assis@hotmail.com.

² *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*, dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade

Lançar reflexões sobre a canção, suas peculiaridades discursivas, genéricas e prosódicas é sugerir não apenas um estudo transfronteiriço. É propor também uma discussão interdisciplinar, possibilitando uma interlocução entre reflexões sugeridas pela Musicologia sobre a canção, pela Literatura sobre a poesia³, o poema⁴ e os seus elementos rítmicos, pela Linguística e seus elementos relacionados à oralidade e pelas reflexões sobre sentido desenvolvidas pelas teorias do discurso. Tendo como ponto de partida uma visão histórica da música e da palavra cantada, discutimos a canção como um gênero discursivo para finalmente apresentarmos o conceito de canção que delineamos em nossa pesquisa sob a luz do Modelo de Análise Modular do discurso.

2. Da Música à Palavra Cantada

Segundo alguns autores da Musicologia, a música é explicada pela necessidade de representar os sons percebidos pela natureza através de sequências rítmicas e alturas alternadas. Assim, Wisnik define a música como:

sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera do tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado [...] (WISNIK, 1989, p. 28).

Para fazer música, os povos selecionam e ordenam os sons que os cercam. A linguagem musical é um traço humano universal utilizado com a finalidade de não nomear em si as coisas do mundo, como a linguagem verbal, mas de atravessar as redes da consciência e

de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Marços, 2006. “*As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*” - tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Marços, 2011.

³ O termo poesia nesse uso é considerado como arte de criar imagens, de sugerir emoções por meio da linguagem que combina sons, ritmos e significados (FERREIRA, 1986, p. 223).

⁴ O termo poema é definido como uma obra, em verso ou não, em que há poesia. Sobre a diferença entre termos poesia e poema, Lyra observa: “Se o poema é um objeto empírico e se a poesia é uma substância imaterial, é que o primeiro tem uma existência concreta e a segunda não. Ou seja: o poema, depois de criado, existe por si, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe em outro ser: primariamente, naqueles onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; secundariamente, no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terciariamente, no próprio poema resultante desse trabalho objetivador do indivíduo-poeta” (LYRA, 1986, p.11).

da linguagem cristalizada, sendo capaz de tocar pontos do mental, do corporal, do intelectual e do afetivo.

Por sua característica simbólica, não referencial, a música possui um poder de atuação sobre o corpo e a mente, a consciência e o inconsciente, como afirmam muitos estudiosos. Daí entendermos que, em seus primórdios e na antiguidade, os homens usavam a música em celebrações religiosas (tanto festivas como em funerais), em acompanhamento a declarações de amor em rotina de trabalho. Por volta do ano 1000 a.C., a música entre os hebreus era muito importante e o famoso rei David foi considerado o maior compositor e poeta de sua época. Sobre o rei David, Deyries, Lemery e Sadler contam: “ele dava tanta importância à música que mantinha um coro de 300 pessoas para cantar salmos acompanhados de harpas, liras, címbalos e mais de 100 trompetes” (DEYRIES; LEMERY; SADLER, 2010, p. 07).

Com a queda do Império Hebreu e seu desaparecimento, a música passou a ocupar um lugar menos solene na sociedade; ela começou a ser usada para acompanhar o ensino dos profetas, característica didatizante que acompanha o gênero canção em quase toda a história de seu uso social.

Durante o Império Grego, a música voltou a ganhar importância, além de retomar o seu lugar de acompanhamento nos cantos de guerra, festa e funeral. Na mitologia grega, havia várias referências a personagens que possuíam em sua caracterização traços marcadamente relacionados à música. Como exemplo, citamos o Pã, representado por uma figura humana com orelhas, chifres, cauda e pernas de bode. Como amante da música, ele carregava sempre uma flauta, feita por ele mesmo, aproveitando o caniço em que havia se transformado a ninfa Siringe⁵.

Um dos mitos gregos mais famosos conta que o poder da música produzida pelo músico e poeta Orfeu, filho de Apolo e Calíope, fazia com que os pássaros parassem de voar para escutá-lo. Sua música conseguia fazer com que todos os animais perdessem o medo e as árvores se curvassem para pegar os sons no vento. Segundo a mitologia, Orfeu apaixonou-se por Eurídice, que morreu picada por uma serpente. Inconformado com a ida de sua amada

⁵ A siringe é um instrumento formado por muitas flautas, sendo que cada uma delas é uma cana em homenagem à ninfa de mesmo nome, que se transformou num caniço e escondeu-se entre outros que cresciam às margens de um rio. Ao ouvir os sons que o vento reproduzia nos caniços, Pã teve a ideia de fazer um instrumento musical com bambus de vários comprimentos.

para o Reino dos Mortos, Orfeu, com sua lira, presente de Apolo, e através de sua canção, consegue convencer o barqueiro Creonte a levá-lo até sua amada.

A partir do teatro grego, temos a primeira notícia do enlace entre a música e as palavras. Essa é a grande contribuição da cultura grega para a nossa discussão. Os cantos religiosos, de guerra ou de trabalho, antes acompanhados pela música, passam a ser produzidos conjuntamente com ela e tomam a forma de uma criação artística com finalidade explicitamente estética.

A obra do grande poeta Homero é tida como referência no estudo da origem da palavra cantada. Na poesia homérica, destacamos sua métrica amparada pelas técnicas dos versos hexâmetros-dactílicos⁶ somadas à recitação, à linguagem da música e à linguagem da dança. Esses eram os elementos que davam o ritmo musical da linguagem poética do grego arcaico. Para a cultura grega, a palavra poético-musicada, além do aspecto mágico, permitia ao poeta o poder de penetrar no oculto, isto é, de ter um acesso profundo do humano junto aos deuses.

Os versos homéricos foram tão importantes para o desenvolvimento da palavra cantada que, para muitos, a poesia oral em seu nascedouro é considerada como um quase sinônimo de canção. Segundo o estudioso Paz, “a poesia ocidental nasceu aliada à música” (PAZ, 1982, p. 104). A cultura da palavra cantada continuou se desenvolvendo com os cantares épicos e lendários dos povos romanos e franco-germânicos que se espalhavam pela Europa.

A partir daí, notamos uma forte tendência a uma bifurcação no caminho histórico seguido pelos estudos do que hoje denominamos canção. Os cantares mais formais, produzidos pelos poetas mais cultos, também chamados de trovadores, originaram as narrativas cavaleirescas e os mais informais difundiam-se pelas feiras e praças das cidades através dos menestréis. Atualmente, nos estudos sobre a canção, percebemos duas grandes tendências teóricas advindas possivelmente dessa bifurcação histórica: poesia e oralidade.

Temos hoje posturas teóricas que consideram a característica poética formal das canções e que assumem todas as possibilidades de relação entre poesia e música. Basicamente podemos dizer que a poesia tem duas possibilidades de relação com a música que vieram a

⁶ Forma de métrica poética ou esquema rítmico formado por seis pés, sendo cada um dátilo (sequência de três sílabas poéticas, com a primeira longa e as duas seguintes breves).

corresponder nos objetos de estudo de duas vertentes dentro dessa mesma postura. A primeira apresenta como objeto o resultado da fórmula “Poesia \approx Música”. Para Matos, essa vertente pressupõe, “entre a poesia e a música, uma relação idealizada de parentesco” (MATOS, 2008, p. 83), ou seja, ambas as linguagens possuem uma característica comum no que diz respeito aos seus predicados e possibilidades intrínsecas como arte que são. Essa possibilidade de elaboração crítico-teórico acabou por ser ora estudada no campo da Música, ora no campo da Literatura. O que percebemos, via de regra, são músicos ou musicólogos que se aventuraram pela Literatura para propor uma discussão sobre canção; ou literatos ou poetas se lançando no terreno da música para compreender a palavra cantada.

A segunda vertente apontada por Matos (2008) poderia ser representada pela fórmula “Poesia + Música”. Segundo a autora, os estudos dessa vertente se dedicariam a perceber o modo como as duas linguagens se vinculam e se adequam na construção dos fatos de palavra cantada. Teríamos aqui um papel importante a ressaltar, que é o da voz humana, aqui tomada como elemento que se refere à alma, pois, segundo Matos:

a voz funcionava musicalmente na realização e transmissão do discurso poético quando este não era ainda “literatura”, isto é ainda sob o signo da letra; quando a produção e transmissão da arte verbal eram feitas exclusiva ou predominantemente por via áudio-oral. (MATOS, 2008, p. 84)

A outra grande postura teórica a que chamamos a atenção em nossa discussão possui o caráter literário menos evidenciado. Falamos aqui da linha que advém dos jograis cantados nas festas e praças públicas durante a expansão do império romano e do franco-germânico. A característica do rigor formal imposto pelas formas poéticas era sobrepujada por uma necessidade de interação imediata com o público que cercava os menestréis. Assim, a fala cotidiana era tida como um elemento importante para compor a estrutura do que se cantava. Muitos autores consideram esses jograis como os verdadeiros anunciadores da canção popular moderna.

Porém, é importante ressaltar a intervenção realizada pela Igreja a esse tipo de manifestação. Ela considerava as canções como um perigo à moral, capaz de afastar os cristãos da pureza de sua fé. Como ação de oposição, no interior das igrejas, começa a ser

representado o canto gregoriano⁷, que só poderia ser executado nas igrejas ou em festas religiosas. Sobre as armadilhas da palavra cantada e sua melodia, Santo Agostinho dizia:

quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo e o prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vos que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas ações. Estas coisas, Senhor, não Vos podem impressionar, porque não as sentis. Porém, ó meu Senhor e meu Deus, olhai para mim, ouvi-me, vede-me, compadecei-vos de mim e curai-me. Sob o Vosso olhar transformei-me, para mim mesmo, num enigma que é a minha própria enfermidade. (AGOSTINHO, 1999, p. 293)

A música cristã de fato era uma forma de oração cantada; assim sendo, o texto era considerado a razão de ser do próprio canto gregoriano. A palavra cantada possuía primazia sobre a melodia. Na verdade, o canto do texto se baseia no princípio - segundo Santo Agostinho - de que “quem canta ora duas vezes”.

Contudo, através das Grandes Cruzadas, os músicos que a acompanhavam começaram a ganhar fama também fora da igreja. Das viagens que realizavam como acompanhantes, eles traziam canções populares que foram pouco a pouco enriquecendo seus repertórios. Assim, começava uma fusão entre a música cantada na rua e a cantada na igreja. O conteúdo das canções começa a ter uma exaltação à beleza da natureza, ao amor, aos animais e a eventos relacionados aos fatos acontecidos em peregrinações. Nessa perspectiva, o cantar começa a se aproximar sobremaneira do “contar”. As canções, segundo essa postura, estariam mais representadas por uma aproximação do contar com o cantar do que propriamente com a poesia, como prevê a postura que enfatiza a relação entre poesia e música.

Para nossa discussão, partimos, pois, de dois grandes teóricos contemporâneos brasileiros que se dedicam ao estudo da canção: Nelson Barros da Costa e Luiz Tatit. Isso por

⁷ Tipo de canto em que não era permitido o uso de instrumentos (considerados diabólicos), apenas órgãos podiam ser utilizados. Inicialmente era monofônico, ou seja, cantados a uma só voz e compostos de uma única linha melódica. Após a Idade Média, os cantos gregorianos tornam-se polifônicos, ou seja, passou a contar com sobreposição de vozes e melodias numa mesma ária.

considerarmos que ambos representam os principais expoentes do trabalho relativo à canção e sua relação com as possibilidades de sentido. O primeiro autor, em sua tese, sobre o que ele denomina discurso lítero-musical (canção), estabelece uma discussão sobre a forma como o discurso literário tende a anexar o discurso lítero-musical. Para Costa, “o discurso literário tende a anexar o discurso lítero-musical, situando-o na extremidade de sua espera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético” (COSTA, 2001, p.317). Esse autor fala em sua pesquisa tanto dos desdobramentos da relação poesia – música, como da relação poesia + música. Em outros termos, Costa afirma que:

dado que o discurso lítero-musical, embora não se confunda, tem parentesco com o discurso literário, podemos estender a ele esse mesmo comportamento. O fato de o discurso lítero-musical conter, além do texto, a música, leva à necessidade de se considerar não apenas a dimensão do narrado ou descrito (em oposição ao vivido), mas também a do cantado (em oposição ao mudo, ou apenas falado). (COSTA, 2001, p. 465).

O próprio título de discurso lítero-musical dado à canção, de certa forma, nos tendência a perceber o autor em questão como um representante da primeira postura teórica que acima classificamos. Porém, essa caracterização em relação aos estudos de Costa vai se complexificando partir do momento em que ele começa a considerar a característica oral como a menos formal das canções.

Acreditamos que a valorização do componente de oralidade nas canções ganhou projeção no Brasil com os estudos desenvolvidos por Tatit. Esse autor, uma das referências de Costa, afirma que “a canção popular é produzida na intercessão da música com a língua natural” (TATIT, 1996, p. 9). Sob essa perspectiva, passamos a considerar na canção mais um traço característico do gênero: a proximidade da sua musicalidade com o “falar”. Se considerarmos que “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau” (TATIT, 1996, p. 27), encontraremos um aspecto da oralidade ainda não suficientemente tratado na descrição dos estudos desse gênero. Trata-se da famosa oposição de Saussure: forma e substância. Semelhantemente à fala, a canção apresenta contornos entonacionais dentro de um percurso harmônico regulado pela pulsação e pelos acentos rítmicos.

O ponto de interseção entre as duas posturas descritas acima é a contribuição que buscamos trazer para os estudos da canção. Nossa proposta partir do conceito de Costa de que a canção “é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjunção de dois tipos de linguagens a verbal e a musical” (COSTA, 2005, p. 107), e da defesa, feita por

esse autor, de que tais dimensões devem ser pensadas de forma conjunta e que dessa maneira, a análise de canções exigiria uma tripla competência: verbal, musical e lítero-musical. A última seria a capacidade de articular as duas linguagens anteriores.

Contudo, falta-nos na compreensão das especificidades do gênero canção uma complexidade de ordem verbal, não descrita na conceituação do gênero, que nos é muito cara também. Ao tratarmos da linguagem verbal das canções, estamos fazendo confluir informações de ordem literária: o bem escrever, a ordem da criação poética como métrica, rimas, materialidades gráficas entre outros. Porém, tratamos também das, não menos importantes, informações de ordem da oralidade. Sendo assim, há uma complexidade intrínseca da ordem verbal que constitui o gênero canção.

Antes, porém, ressaltemos a característica discursiva atribuída à canção. Ela é a produção cultural que mais embala, constitui, significa e ressignifica nossas experiências a partir do século XX, a ponto de vários estudos considerarem esse como “o século da canção”. A canção é uma peça formada por um conteúdo musical e um complexo conteúdo verbal e, por ser discurso, é constituída a partir de seu contexto de produção, mas também é agente de constituição do mesmo. Ela é, portanto, constituída por outros discursos e constitui, por sua vez, outros discursos. Wisnik, parafraseando Marius Shineider, estudioso do lastro mítico modal em diferentes tradições, diz:

Sempre que a história do mundo fosse contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste. A música aparece aí como o modo de **presença** do ser, que tem sua sede privilegiada na **voz**, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao centro, ao círculo, ao mito/rito e à encantação como modo de articulação entre palavra e música (WISNIK, 1989, p. 37, grifo nosso).

A prática da articulação entre palavra e música pelos diversos grupos sociais constrói a sua identidade sonora e traduz conteúdos humanos relevantes. Para Costa, o discurso lítero-musical, entendido grosso modo como discurso cancional,

é legitimador de verdades e de maneiras de agir no mundo. Ele transmite idéias valorativas (ideológicas) sobre variados temas como o nacional, o amor, a religião, a sociedade, etc., que servem de referência para os sujeitos se relacionarem com a realidade, com outros sujeitos e com as suas próprias identidades. (COSTA, 2007, p. 32).

A canção, ao longo do século XX, veio se constituindo de tal forma como um forte elo entre o indivíduo e sua história social que defendemos que ela seja considerada como um

objeto social e histórico. Através das histórias contadas/cantadas nas canções de personagens típicos, regionais, seres que povoam o cotidiano, podemos ver contados e cantados os nossos dilemas nacionais e nossas utopias sociais.

3. O gênero canção – discussões e conceituação

Partiremos, dessa forma, para uma conceituação do gênero canção e suas especificidades, buscando as relações entre esse tipo de discurso e mundo no qual ele se produz. Para isso nossa proposta é conceituar o gênero canção a partir dos pressupostos do Modelo de Análise Modular (MAM)⁸, tendo como fundamento as informações de ordem referencial.

Partiremos da concepção baktinhiana de que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem em gêneros. Em nosso ponto de vista, a natureza dialógica da linguagem como resultante da interação verbal (constitutiva dos sujeitos e da própria interação verbal) vai apontar os caminhos que vamos seguir para uma definição do gênero canção.

À medida que conceituamos os gêneros do discurso a partir dos apontamentos bakhtinianos, trazemos também conosco a ideia de que existe uma infinita diversidade de gêneros discursivos porque seriam também infinitas as possibilidades da atividade humana nos mais diversos campos. Podemos assim considerar os gêneros como atividades discursivas socialmente estabilizadas que se prestam aos mais variados tipos de controle social e até mesmo ao exercício de poder. Além disso, podemos acrescentar que os gêneros são formas de inserção, ação e controle social no dia-a-dia, que são incontornáveis, mas não deterministas, pois eles não criam relações que perpetuam relações, apenas se manifestam em certas condições de sua realização. Só nos comunicamos através dos gêneros, porém a atividade

⁸ Modelo teórico-metodológico que consiste num instrumento eficaz para uma abordagem interacionista da complexidade discursiva. É o Modelo de Análise Modular (MAM), desenvolvido na Universidade de Genebra, resultante da interseção de diversos trabalhos de várias correntes de pesquisa relacionadas à psicologia, à sociologia, à argumentação, à enunciação, entre outras. Influenciado principalmente pela abordagem bakhtiniana de discurso como interação verbal, o modelo desenvolve uma concepção de discurso como a combinação de informações das dimensões linguística, textual e situacional. Para o MAM, as formas de organização discursiva consistem em sistemas de informações complexas que derivam do estabelecimento de relações entre sistemas de informações elementares, ou seja, os módulos que entram na composição dos discursos. Dessa forma, ele permite a composição de um quadro descritivo e também explicativo acerca dos diferentes aspectos da constituição e da articulação do discurso.

discursiva se dá através de algum gênero não necessariamente *ad hoc*. Os gêneros contribuiriam para a ordenação e estabilização das atividades comunicativas do dia-a-dia. Podemos depreender que os gêneros são entidades dinâmicas, maleáveis, de complexidade variável e que não poderíamos contá-los ao certo, por sua característica sócio-histórica variável. O gênero, assim, não pode ser pensado fora de sua dimensão *espácio-temporal*, pois adquire uma existência cultural. Ele surge emparelhado a necessidades e a atividades socioculturais. Os gêneros discursivos são tão vários como são as práticas sociais dos atores sociais: “a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se complexifica um determinado campo” (BAKTHIN, 2003, p. 262).

Bakthin distingue “os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos)” (BAKTHIN 2003, p. 262). Os primeiros são considerados primários, pois abarcam as atividades das ações cotidianas e os segundos são considerados secundários, pois são capazes de incorporar e reelaborar os gêneros primários. A distinção proposta pelo estudioso russo é de extrema importância para nossa discussão sobre o que denominamos em nosso estudo como o gênero canção. Segundo Bakthin:

Os gêneros secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicitários, etc...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sócio-político, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios. (BAKTHIN, 2003, p. 263).

Em função da caracterização que fizemos sobre a história da palavra cantada canção, podemos dizer que a canção surgiu e se constituiu a partir de certas condições de um convívio cultural mais complexo, desenvolvido e organizado que foi com o passar do tempo sendo reelaborado até constituir o gênero canção como temos hoje, ou seja, até se caracterizar como um gênero secundário e que vai paulatinamente se reelaborando.

Especialmente sobre o gênero canção, cabe-nos definir que partimos da concepção de Maingueneau, que considera “a canção como uma prática intersemiótica intrinsecamente

vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social” (MAINGUENEAU, 1988, 1995).

Nas últimas décadas, a academia vem reconhecendo a canção popular brasileira como objeto sócio-histórico por seu papel artístico e também social, antes só concedido às artes eruditas e à literatura. Em nosso ponto de vista, esse reconhecimento é alcançado pelo desenvolvimento das teorias do discurso e conseqüentemente dos gêneros discursivos. Estudiosos como Costa (2002, 2005), Tatit (1996, 2002, 2004) e Lopes (2004), entre outros, têm se dedicado a entender e a conceituar o gênero canção por considerarem sua importância sócio-cultural. Coadunando com essa mesma opinião, acreditamos que há um fecundo espaço para discussões sobre a definição do gênero e as possibilidades de produção de sentido a partir de uma abordagem que considere todas as especificidades da canção.

Nossa discussão propõe uma reflexão epistemológica e pragmática sobre a análise do discurso das canções considerando as suas três linguagens. Esta proposta de abordagem se constitui em um desdobramento de nossa pesquisa anterior⁹ em que, por escolha metodológica, não analisamos as articulações texto/música, apesar de termos sempre concordado com uma definição de canção que não se limitasse à letra ou à melodia simplesmente.

Pretendemos trazer avanços no que se refere à identificação do gênero canção tendo por base a ideia de que “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural” (TATIT, 2002, p. 97). Dessa forma, aceitamos que a canção figura como um gênero híbrido, formado por uma parte melódica e outra de substância verbal, que não podem ser pensadas de forma isolada. Para Tatit (2002), não podemos analisar a letra de uma canção como analisamos um texto poético, tampouco podemos analisar somente a substância sonora da canção. Qualquer análise que considere apenas uma das linguagens que constitui esse gênero corre o risco de ser insipiente.

Em nossa perspectiva, os traços que diferem a canção da poesia são muito tênues. A canção, assim como o poema, pertence ao campo literário. A canção estaria no que Maingueneau (2005) chama de discurso literário. Para o autor, falar em discurso literário é

⁹ *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*, dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em estudos linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Março, 2006.

renunciar a um espaço consagrado, pois as condições de dizer, ainda em referência ao autor, atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação.

As canções seriam um ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis (MAINGUENEAU, 1995). Daí podermos afirmar que as canções, assim como o discurso literário, podem ser entendidas como uma prática que explicita um trabalho intencional com a linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural, numa cenografia, o qual, no entanto, não se fixa em nenhum desses lugares. Diante do texto literário, poderíamos assumir uma atitude subjetiva e romântica, tendo o texto literário como fonte de emoções, e/ou uma atitude objetiva, ao tomá-lo como objeto de estudo científico, procurando desvendar suas estruturas como via do conhecimento dos seus mecanismos de criação e de objetivação. Mello (2005) afirma que propor uma análise do discurso para o texto literário depende da possibilidade e da impossibilidade de conciliar o paradoxo de uma atitude subjetiva e de uma atitude objetiva em relação ao enunciado.

Acreditamos que para uma conceituação de um gênero discursivo secundário e híbrido como é a canção, é necessário que os processos que envolvem tanto a produção como a recepção da canção sejam analisados de forma complexa e multifacetada, como o resultado de um jogo de ações e reações dos parceiros envolvidos nessa atividade discursiva. Nessa direção partiremos em busca de uma definição para esse gênero à luz dos pressupostos da abordagem modular do discurso.

4. O gênero canção

O gênero canção, assim como qualquer discurso, depende, para a sua realização, de recursos cognitivos mobilizados pelos sujeitos para o seu reconhecimento, depende de informações sobre o contexto sócio-histórico de produção do discurso e de evidenciar aspectos interacionais relativos a essa situação de comunicação.

Dessa forma acreditamos que para defender uma definição do gênero canção com base nos pressupostos da abordagem modular, necessitamos entender que as ações desenvolvidas pelos sujeitos na realização do gênero não estão reduzidas aos componentes físicos manifestados, nem aos mecanismos cognitivos interiorizados, nem às determinações

sociolinguageiras, mas depende sobremaneira dos investimentos que dedicamos à articulação de todas essas dimensões.

Nesse sentido acreditamos que a atividade social tem um poder estruturante sobre as situações de discurso, performando as ações dos interactantes e permitindo uma representação da estrutura do meio ambiente. É através da atividade social que entendemos, aceitamos, não aceitamos e/ou re-formulamos as regras do jogo interacional. A abordagem modular do discurso, pautada nas inquietações sobre a situação social e a relação que esta estabelece com as produções languageiras, apresenta a possibilidade de descrever as regras sociointeracionais impostas aos interactantes através das informações fornecidas pela dimensão referencial, componente de base do aspecto situacional do discurso. Em nosso ponto de vista, os aspectos referenciais, na abordagem modular do discurso, por possuírem um caráter metodológico psicossocial, que consideram o papel das mediações sociais, na construção da forma pela qual os agentes, engajados, representam os contextos de atividade; foram decisivamente influenciados pelos estudos dos gêneros discursivos desenvolvidos por Bakhtin. Para o russo:

os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a temas típicos, por conseguinte, a alguns contatos típicos dos significados das palavras com a realidade concreta em circunstâncias típicas. Daí a possibilidade das expressões típicas que parecem sobrepor-se às palavras. (BAKHTIN, 2003, p. 293).

As estruturas típicas de uma determinada situação de interação estariam relacionadas ao reconhecimento dos sujeitos envolvidos na interação, as suas posições, aos seus objetivos e às regras a que estão submetidos dependendo da situação social em que estão. Assim os sujeitos podem coordenar suas ações individuais de forma a alcançar seus objetivos. As ações dos sujeitos inseridos numa situação são efetivamente implicadas por ações sociais mais abrangentes.

5. A Representação Conceitual do Gênero Canção

Para coordenar as ações implicadas em uma determinada interação, os participantes nela envolvidos necessitam mobilizar recursos de ordem conceitual. Os participantes, ao se referirem a objetos específicos, podem negociar as propriedades e as correspondentes ações que os afetam em uma determinada situação de interação. Daí depreendemos que, para que a

canção atinja seus objetivos, devemos considerar a capacidade dos agentes de construir uma entidade conceitual suficientemente específica em torno deste objeto. Partiremos, pois, da reflexão do conceito canção e suas propriedades buscando elencar as principais características dessa forma de interação.

Poderíamos esboçar da seguinte maneira uma representação conceitual¹⁰ genérica para a canção:

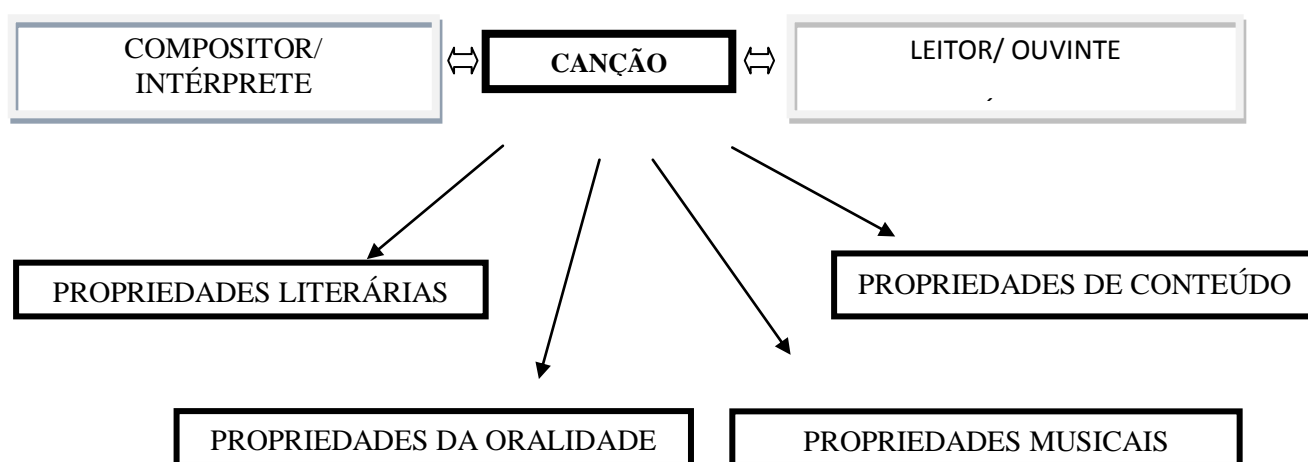


FIGURA 01 - Representação conceitual mobilizada a ouvir uma canção

O esquema acima descreve a representação conceitual acionada pelo compositor/intérprete ao produzir a canção e pelo público ao ouvi-la. Ao compor e/ou interpretar e ouvir e/o ler uma canção, os participantes dessa situação de interação mobilizam propriedades relativas ao seu conhecimento mútuo para escolherem assim as ações que ambos utilizarão no decorrer da interação. Além desses conceitos relativos aos participantes da interação, o esquema nos apresenta as características constitutivas do objeto canção. Essas características, apresentadas na representação conceitual, são os elementos que, em nosso ponto de vista, constituem intrinsecamente o gênero canção em maior ou menor grau dependendo da situação, pois a própria história da constituição da canção apresenta em certa medida características relativas à estrutura poética, à estrutura e à proximidade da canção com

¹⁰ Para definição do conceito vide *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*, tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Março, 2011.

aspectos da oralidade ordinária, à estrutura e à complexidade musical e finalmente à estrutura da história que se quer contar com a canção, que denominamos na representação como conteúdo.

5.1. Propriedades Literárias da Canção

No que se refere às propriedades da canção que trazem imposições de origem literária, reafirmamos que é inegável a relação intrínseca entre uma e outra. A propriedade literária da canção estaria fortemente relacionada ao seu aspecto verbal escrito. Esse aspecto verbal escrito seria o espaço onde, durante a composição, os artistas poderiam dispor de recursos semelhantes aos utilizados no processo de criação poética. Assim como os poetas, os compositores escrevem para emocionar, divertir, convencer, fazer pensar o mundo de uma nova maneira. Eles, da mesma maneira, utilizam diferentes recursos como rimas, repetições, metáforas e até mesmo formas diferentes de colocar a palavra no papel. A propriedade escrita verbal da canção é de grande importância no registro que o compositor faz de sua criação e apresenta também certa importância na etapa de distribuição, na qual a letra é apresentada ao público via encarte do LP, partituras e antologias. Esse fato nos leva a entender a forte tendência que temos ainda hoje ao estudo das canções pelas disciplinas da Literatura, que privilegiam de certa forma a palavra escrita. Ressaltamos que, nos últimos anos, temos visto um movimento que tende a considerar a canção, a letra de canção e o poema como gêneros diferentes. A canção seria um gênero que possuiria como uma de suas propriedades um elemento verbal que seria a letra da música, a qual, em sua estrutura, apresentaria certas proximidades com o poema.

Acreditamos que a separação entre os gêneros letra de música e poema seja realmente plausível, mas vamos considerar a semelhança que ambos possuem no que se refere à materialidade escrita. Em nosso ponto de vista, o que podemos afirmar é que tanto o poema quanto a letra de canção, mesmo sendo gêneros diferentes, são manifestações artísticas que, apesar de possuírem natureza diversificada, em ambos há o predomínio da função poética.

Ainda que se considere toda a discussão sobre as semelhanças e diferenças entre o poema e a letra de canção, podemos concluir que existem sim imposições de ordem poética para a organização do gênero canção. Ressaltamos que a canção, por se estruturar em versos e

estrofes, ao utilizar figuras de linguagem tipicamente poéticas, obedece a certa tradição literária. Assim como no ato de produzir uma poesia, na canção é necessária uma habilidade maior que a de simplesmente nomear os seres. O poeta e o compositor trabalham de forma radical com o exercício da palavra. A grande parte desses recursos está sinalizada no interior do texto escrito – letra da canção - rima, aliterações assonâncias, ritmo, repetição, paralelismo, pausas e organização estrutural como versos e estrofes. O que podemos concluir é que as imposições poéticas do conceito canção estariam, sobretudo, no nível linguístico-textual.

5.2. Propriedades Orais da Canção

O gênero canção em sua dimensão verbal, além do elemento poético, apresenta um forte aspecto da oralidade, dependendo, é claro, do estilo musical. As relações entre as imposições poéticas e da oralidade são mais ou menos ajustáveis. Ora a tensão tende para um, ora para outro, ou até em algumas canções esses aspectos conseguem fazer um diálogo bem estável entre os dois aspectos.

Partimos da concepção do linguista e compositor Tatit, de que “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural” (TATIT, 1996, p.108). Sob essa perspectiva a canção adquire uma nova propriedade, pois podemos considerar como traço característico do gênero a proximidade da sua musicalidade com o “falar”. Se considerarmos que “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau” (TATIT, 1996, p. 109), encontraremos um aspecto da oralidade ainda não suficientemente tratado na descrição desse gênero.

Tatit (2002, p.09) é categórico em afirmar que “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. Nesse mesmo movimento, para ele o cancionista é uma metáfora de um malabarista, pois no seu fazer precisa “equilibrar a melodia do texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9). Ainda para o autor, o maior recurso do cancionista seria o processo entoativo que estende a fala ao canto.

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. [...] Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto (TATIT, 2002, p. 09).

Podemos dizer que oralidade na canção estaria presente então no momento da composição, mas que possui papel importante também na recepção. A adesão do público não se dá apenas pelo conteúdo veiculado pela letra, mas também pela identificação do ouvinte com a gestualidade vocal do compositor/intérprete. Diferente da poesia, que requer um público mais especializado, a canção, como objeto fruto de um mercado de consumo, precisa atingir um maior número de pessoas. Acreditamos que a proximidade com o falar dá ao público uma sensação de identificação.

Há na verdade uma sonoridade intrínseca nas línguas, enquanto fenômeno acústico culturalmente orientado, que constitui uma forma de musicalidade que é da sua própria constituição. É justamente dessa musicalidade da língua que, trabalhada em maior ou menor grau, se constitui o canto. O formato da canção é o que acaba por espelhar a dinâmica e a estrutura da palavra falada. Em nosso ponto de vista, essa característica remove a possibilidade de a canção ser tratada como um fenômeno somente poético ou musical. O aspecto oral da canção a aproxima da fala e é a correspondência e a tensão entre a música da língua e a palavra musicada que nos possibilita entender a canção em seu aspecto linguístico, além do caráter poético tão abordado em trabalhos do campo da Literatura.

Assim como cada falante imprime uma gestualidade singular ao enunciado, a canção determina um modo de vocalização específico. Ao considerar que as canções se configuram como uma “fala mais ou menos camuflada”, percebemos um espaço fecundo para pesquisas e reflexões sobre a definição do gênero canção e as possibilidades de produção de sentido a partir de uma abordagem que considere suas particularidades, especialmente seu aspecto prosódico. O que nos leva a considerar o aspecto prosódico é o fato de compreender que os estudos desenvolvidos no campo dos fatos fônicos podem contribuir para um olhar mais atento ao movimento da palavra cantada, considerando, é claro, a sua proximidade com o falar. Para o filósofo genebrino Rousseau (citado por PRADO, 1998), o elo entre a linguagem e a música é a prosódia. Desta forma, podemos concluir que, para articular a linguagem verbal à linguagem musical, poderíamos recorrer às informações prosódicas – parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa e velocidade da fala.

No Brasil especialmente temos um estudo interessante que relaciona a entoação da fala com a entoação da canção. O estudo de Beatriz Raposo Medeiros propõe a comparação entre frases faladas e cantadas extraídas de uma canção popular brasileira do ponto de vista da entonação. Para a autora, “a canção tem estatuto próprio e enlaça texto e melodia de forma definitiva e de forma a não sabermos exatamente onde acaba um e começa a outra” (MEDEIROS, 2007). Ao comparar as curvas melódicas da fala com as da canção, em termos gerais, a estudiosa afirma que a canção mantém o padrão entoacional da fala, sendo que as diferenças entoativas residem nos detalhes, mas há momentos em que foram apresentados distanciamentos. O que diferencia a capacidade entoativa da canção é que esta define e busca uma unidade melódica harmônica e rítmica, a partir de uma determinada tonalidade.

Em nosso ponto de vista, ao compor e ao ouvir canções, os interactantes lidam com os conhecimentos poéticos, mas, para além disso, exibem um conhecimento intrínseco da língua e seus aspectos entoacionais. A proximidade e o distanciamento da fala com cantar colaboram para a produção de sentido. Esse será um ponto que vamos salientar nas análises das canções do *corpus*. Para Medeiros, “o cancionista acaba por fazer sua própria regra, uma que possa servir à canção e só a ela, [...], não as regras de música e fala: antes as transforma para garantir-lhes a simbiose” (MEDEIROS, 2007, p. 06).

Dessa forma, seriam ainda importantes no conceito canção elementos como: ênfases, suspiros, mudanças de tom, inversões entoacionais e, ainda, definir como esses elementos participam na significação à canção.

Como vimos reforçando, a dimensão linguística é formada, pois, por particularidades poéticas e orais. Quanto a essas últimas, temos visto poucos trabalhos. Nossa proposta nesta pesquisa, principalmente por consideramos as informações de ordem prosódica e periódica, em que pese a afirmação, propõe uma originalidade metodológica no que se refere ao gênero canção.

Sobre essa relação entre a entoação da fala e da palavra cantada, e as restrições impostas pela linguística - curvas melódicas que apresentam padrões específicos a fim de distinguir significados -; e pela música – unidade melódica e afinação; Medeiros (2007) afirma que o “cancionista (compositor) acaba por fazer sua própria regra, uma que possa servir à canção e só a ela, embora tal regra, até onde a presente análise indica, não anule as regras de música e fala: antes as transforma para garantir-lhes a simbiose”.

5.3. Propriedades Musicais da Canção

A música atua de forma intrínseca nos indivíduos, através das experiências emotivas que proporciona como, por exemplo, o prazer, a indiferença, o ódio, o amor. Todos os elementos que constituem o que conhecemos como música, sejam modos, andamentos, formas musicais, harmonizações, timbres, ritmos, linha melódica etc., agem como estímulos às nossas emoções e sensações. A função da música, essencialmente, é a de comunicar. Comunica-se pela música de diversas maneiras, seja através da música instrumental e/ou vocal. Em nosso ponto de vista, o mais importante é a transmissão da mensagem da canção, a comunicação em si. Compreendemos a música como um modo de expressão e interação dos indivíduos de tipo especial, pois ela envolve também um código de tipo especial, caracterizado por particular complexidade.

A música é considerada um tipo de linguagem humana. A capacidade do homem de atribuir significados decorre de sua dimensão simbólica. É por intermédio dos símbolos que o homem transcende a sua esfera física e biológica, tomando o mundo e a si próprio como objetos de compreensão; na raiz de todo conhecimento está a linguagem, como nos informa Duarte Jr. (1981), estudioso da linguagem musical. Para o autor, é assim que as linguagens estão no mundo e nós estamos nas linguagens. Dessa forma, a música (linguagem não-verbal) está no mundo e nós estamos na música. Segundo Santos, o homem é linguagem. Palavra, escrita, pintura, música, tudo é linguagem, tudo é “comunicação feita com signos em códigos que, gerando mensagem, representam a realidade para o homem” (SANTOS, 1986, p. 14).

Com muita frequência, vemos a música ser considerada um tipo de linguagem universal, cuja escrita pode ser lida por qualquer pessoa, de qualquer parte do mundo, desde que sejam conhecidos os elementos que a constituem. Porém, a essa postura Lanna (2005) coloca duas restrições a se considerar: a não universalidade da música e o seu cotejamento como referente do signo linguístico. Assumimos, a partir dessas posições aparentemente contraditórias, que a música é uma linguagem, por seu caráter sígnico, universal, que se realiza individualmente, e sempre segundo técnicas historicamente determinadas, mas também consideramos que a música é capaz de obter sentidos diversos em culturas diferentes. Assim como a linguagem verbal, a linguagem musical é alimentada constantemente por um repertório cultural.

A música se concretiza em linguagem tendo um sistema como suporte. Ora, se para a linguagem verbal temos como sistema o vocabulário e a gramática, para a linguagem musical o sistema seria o conjunto de signos sonoros e escritos que permitem a comunicação através da música. Essa linguagem refere-se às diversas possibilidades de diferentes parâmetros como duração, altura, intensidade, timbre, e seus diferentes elementos constitutivos, ritmo, melodia, harmonia, que uma vez relacionados adquirem uma lógica intelectual e um significado psicológico tal que determinam um efeito sobre o ouvinte. Wisnik afirma que:

Em música, ritmo e melodia, durações e alturas, apresentam-se ao mesmo tempo, num mesmo nível dependendo necessariamente um do outro, um funcionando como o portador do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar [...], assim é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente, sem se encontrar numa faixa qualquer de altura. (WISNIK, 1993 p. 19).

Os parâmetros musicais são normalmente escritos na partitura, notação ou representação escrita (padrão mundial) que utiliza como símbolos as notas musicais associadas aos sons. Na partitura podemos obter, através dos símbolos, informações de ordem musical e de ordem prosódica.



FIGURA 02 - Trecho da partitura da canção *A Rita*

Fonte: CHEDIAK, 1999, v. 2, p.50.

A linguagem musical, por sua complexidade, exige dos agentes relacionados à composição e gravação das canções a capacidade de articular o conteúdo aos aspectos poético, oral e musical. O compositor busca transferir para sua canção seus sentimentos em forma de ritmos e harmonias, relacionando-os. E quando é o caso de a canção ser cantada por um intérprete, ele, partindo de um estímulo que o emociona e da leitura da partitura, colabora com o autor interpretando a execução. Contudo, se pensarmos na recepção da canção, via de regra, ela exige um pouco mesmo de reflexão musical sendo mais fácil perceber a emoção do que a mensagem contida, e esta acaba sendo mais difícil de ser

compreendida. No momento da recepção, o público da canção lida com os conhecimentos estocados em sua memória afetiva construída socioculturalmente.

Diferentemente do conteúdo linguístico, sem um caminho sonoro fica difícil de entender onde a linguagem musical pode chegar, ou quais serão os limites das combinações sonoras tanto na música vocal como na música instrumental. Podemos inferir basicamente que, de maneira geral, os ouvintes de canção não são conhecedores da linguagem musical, mas a percebem, sobretudo emotivamente. Assim, podemos contemplar pelo menos dois grandes tipos de ouvintes: aqueles completamente desconhecedores das estruturas e do tipo de música que estão a ouvir, mas que reagem emocionalmente (possivelmente através de movimentos, compreendendo, talvez, um possível código orgânico universal) e se deixam envolver por essa música, e os ouvintes amantes de um determinado tipo de música do qual ouvem com prazer e renovadamente determinadas obras, mas que desconhecem os meandros do código (da infraestrutura) que lhes serve de base exemplo. Podemos inferir que a recepção do aspecto musical está mais relacionada a uma experiência sonora culturalmente fixada. Acreditamos que teríamos uma memória sonoro-afetiva que está relacionada com as experiências socioculturais que vamos desenvolvendo no decorrer de nossa vida.

5.4. Propriedades do Conteúdo da Canção

Especialmente no que se refere às canções populares, sabemos através de nossos estudos que, até os anos 50, a narrativa¹¹ era a forma mais utilizada e tida como a forma mais eficaz de composição da canção. Com relação ao comportamento temático das canções, temos duas possibilidades opostas e complementares: a narratividade e a iconicidade. A primeira enfatizava a história, o processo de junção e disjunção. Já a segunda foi fortemente influenciada pelo concretismo das artes plásticas e da literatura e enfatizava o ícone (imagens sensitivas, ressonâncias, aliterações etc.). Com a bossa nova, a iconicidade foi definitivamente adotada e associada ao comportamento temático da melodia na produção das canções, mas não com as canções buarqueanas de forma geral.

¹¹ Na abordagem modular do discurso, os aspectos relativos à tipologia textual são estudados na forma de organização sequencial. Essa forma de organização não será foco de nossa análise, mas lançaremos mão de informações de ordem sequencial para tecermos considerações sobre os conceitos acionados nos conteúdos da canção.

O conteúdo da canção pode tratar de infinitas possibilidades temáticas, dependendo do estilo, da época e de outros fatores relacionados à composição, à gravação e até às condições mercadológicas; e cada uma delas pode acionar subconjuntos de conceitos específicos. Como exemplo, podemos citar o estudo de Galinari (2007) acerca dos hinos cívicos de Villa-Lobos e a era Vargas à luz da abordagem modular. Em sua análise, o autor afirma que, em se tratando dos hinos por ele estudados, “a visão de mundo revelada pelo discurso articula certas representações conceituais, as quais giram em torno de dois pólos, construindo o universo focalizado pelo discurso: um pólo referindo-se ao Brasil (ou nação) e outro ao povo” GALINARI (2007, p. 71). A estrutura conceitual prevista para os termos que Galinari (2007) considerou a partir dos conteúdos dos hinos que analisou retomava as características atribuídas aos termos presentes no conteúdo da canção. Com base nessa perspectiva, entendemos que o conteúdo das canções pode ser pensado a partir de uma estrutura conceitual que se estruture da seguinte forma: ao entrarmos em contato com uma canção, em nosso ponto de vista, acionamos conceitos como os estruturados acima. Essa estrutura conceitual acionada pelo público ao ouvir a canção porta as características constitutivas do objeto canção referentes às propriedades relativas ao conteúdo da canção. Segundo esquematizamos, cada canção ao ser ouvida/lida aciona conceitos referentes ao compositor (estilo composicional, tipo de engajamento social e cultural e etc.), à musicalidade (imposições melódicas e de estilo com rock, MPB, sertanejo, samba, marcha e etc.) e à história contada. Ao contar uma história podemos acionar conceitos relativos aos personagens, aos objetos, aos lugares, às relações que a constituem etc.

6. Considerações finais

Após nossa aqui breve discussão, acreditamos ter elementos importantes para uma definição do gênero canção, à luz da abordagem modular. Em nossa opinião, principalmente as informações de ordem referencial, sobretudo as que dizem respeito ao conhecimento dos aspectos ligados ao conceito e às etapas dos percursos acionais típicos ligados à situação discursiva cancional são determinantes para a definição do gênero. É claro que não

dispensamos as informações de ordem interacional que também devem contribuir para a compressão de um gênero¹².

O gênero canção é por nós definido como um discurso específico que se constitui por propriedades literárias, orais, musicais e de conteúdo que são acionadas pelo compositor, interprete e pelo público, de acordo com as ações que são por eles mobilizadas nas etapas de composição, de gravação e de divulgação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1979 - 1992 - 2003.

CAGLIARI, L. C. *Elementos de fonética do português brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

CHEDIAK, A. *Song-book: Chico Buarque*. 8. ed. v.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

COSTA, L. C. A.; MELLO, L. I. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1999.

COSTA, N. B. da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. *Revista em Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, jul/dez. 2003

COSTA, N. B.. (Org.) *O charme dessa nação* (Música Popular, Discurso e Sociedade Brasileira). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

COSTA, N. A canção e o problema da ludicidade discursiva. In: COSTA, M. de F. V. da; FREITAS G. (Org.) *Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005. p. 367-380.

COSTA, N. B.. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Â. P.; MACHADO A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

COSTA, N. B.. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

¹² Para aprofundar a discussão, vide “*As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*” tese apresentada ao programa de Pós-graduação em estudos linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Março, 2011.

COSTA, N. B.. *O gênero canção em livros didáticos*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA), 3., 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

DEYRIES, B.; LEMERY, D.; SADLER, M. *História da música em quadrinhos*. Tradução de Luiz Lourenço Rivera. 2.ed. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.

DUARTE J. R. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez/ Autores Associados. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1981.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

LANNA, O. J. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LOPES, I. C.; TATIT, L. A. de M. Ordem e desordem em 'Fora da Ordem'. São Paulo, v. 4-5, 2004. p. 86-107.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Campinas: Unicamp. 1988.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1995.

MAINGUENEAU, D. *O discurso literário contra a literatura*. In: MELLO, R. (Org.) *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005. (Coleção Análise do discurso e Literatura). V.8.

MATOS, C. N. de. Música e poesia: laços de parentesco e parceria. In: _____. *et al.* (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MEDEIROS, B. R. Aspectos entoacionais da canção e o saber-fazer cancional. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...*, v.3. Salvador: 2007. p. 395-402.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, L.. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1996.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, J. M. Letras, músicas e acordes cifrados. In: CHEDIAK, A. (Org.) *Songbook Caetano Veloso*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. p. 8-16.

Artigo recebido em setembro de 2012.
Artigo aceito em outubro de 2012.