

The background of the cover is a watercolor illustration of a landscape with rolling green hills, a body of water, and a single tree on the right. Overlaid on this are several horizontal musical staves with various notes and a treble clef, creating a musical atmosphere.

Canção

entre versos e reversos

Ahiranie Sales Manzoni
Lisiane Alcária de Oliveira
(Org.)


EDuneal

Ahiranie Sales Manzoni
Lisiane Alcaria de Oliveira
(Org.)

CANÇÃO
ENTRE VERSOS E REVERSOS



Arapiraca/AL
2025



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS

Reitor: Odilon Máximo de Moraes

Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros

Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL

Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Titulares

Professores:

José Lidemberg de Sousa Lopes

João Ferreira da Silva Neto

Luciano Henrique Gonçalves da Silva

Natan Messias de Almeida

Maria Francisca Oliveira Santos

Márcia Janaína Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Suplentes

José Adelson Lopes Peixoto

Edel Guilherme Silva Pontes

Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão

Ariane Loudemila Silva de Albuquerque

Ahiranie Sales dos Santos Manzoni

Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Planejamento do Projeto gráfico e diagramação

Mariana Lessa de Santana

Montagem da Capa

Marseille Evelyn de Santana

Revisão

Ahiranie Sales Manzoni | Maria Francisca Oliveira Santos | Lisiane Alcaria de Oliveira

Catálogo na Fonte

C215 Canção : entre versos e reversos / Ahiranie Sales Manzoni,
Lisiane Alcaria de Oliveira (Org.). – Arapiraca : Eduneal, 2025.
254 p. il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-6061-050-7.

1. Literatura alagoana. 2. Canção - Alagoas. 3. Ensino. 4. Versos. I. Manzoni,
Ahiranie Sales, org. II. Oliveira, Lisiane Alcaria de, org.

CDU: 78:37

Elaborada por Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717

Direitos desta edição reservados à
Eduneal- Editora da Universidade Estadual de Alagoas

Editora filiada à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

A música é o meio mais poderoso do
que qualquer outro, porque o ritmo e a
harmonia têm sua sede na alma.

Platão



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____ 9

**CAPÍTULO 1 - ENSAIO SOBRE A CANÇÃO NAS ALAGOAS:
DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS ÚLTIMAS DÉCADAS
DO IMPÉRIO À INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO
DO CANTO NO SÉCULO XX** _____ 11

Nilton Souza

CAPÍTULO 2 - VERTENTES DA CANÇÃO ALAGOANA ____ 37

*Leonardo Arcippo
Ahiranie Sales Manzoni*

**CAPÍTULO 3 - DOS POEMAS ÀS CANÇÕES: ANALOGIA
E OPOSIÇÕES ENTRE LITERATURA E MÚSICA** _____ 63

Rita Luiza de Percia Namé

**CAPÍTULO 4 - O QUE HÁ E O QUE NÃO HÁ: POESIA EM
JOGO NA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR** _____ 85

Marcelo Ferreira Marques

**CAPÍTULO 5 - UM GÊNERO SOB DIVERSOS OLHARES:
UMA ANÁLISE LINGUÍSTICO-LITERÁRIA DA
CANÇÃO CÁLICE** _____ 107

*Ahiranie Sales Manzoni
Maria Francisca Oliveira Santos
Renildo Ribeiro-de-Siqueira*



**CAPÍTULO 6 - CANÇÃO E MULHER: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA DA REIFICAÇÃO FEMININA _____ 133**

Lisiane Alcaria de Oliveira

Brenda Gomes da Silva

Maria Fernanda de Lima Santos

**CAPÍTULO 7 - GÊNERO EPIDÍTICO E ENCÔMIO
PARADOXAL NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE _____ 165**

Luiz Antonio Ferreira

**CAPÍTULO 8 - O ESTUDO DA CANÇÃO EM UMA LINHA
TEXTUAL-ARGUMENTATIVA _____ 189**

Maria Francisca Oliveira Santos

Daniel Barbosa Ferreira

**CAPÍTULO 9 - MEMÓRIA E AFAGOS: A SAUDOSA
MALOCA VIRA ENTULHOS _____ 209**

Zoroastro Neto

**CAPÍTULO 10 - LEITURA, ESCUTA E PRODUÇÃO
TEXTUAL: A CANÇÃO NA CONDUÇÃO DO TRABALHO
COM A LÍNGUA NO ENSINO MÉDIO _____ 237**

Silvio Nunes da Silva Júnior

Maria das Graças dos Santos Tenório



APRESENTAÇÃO

A obra “CANÇÃO entre versos e reversos” apresenta uma temática inédita e rica em produções sobre o gênero canção no estado de Alagoas. Nesta obra, contamos com a colaboração de diversos pesquisadores e professores que trazem seus estudos sobre este gênero híbrido sob diversas óticas. O objetivo principal do livro é registrar momentos históricos sobre a canção, bem como oportunizar reflexões e análises sobre este mesmo gênero em três perspectivas: linguística, literária e musical.

A métrica, a melodia, o ritmo são características constitutivas importantes desta forma musical, mas a voz e o conteúdo textual são o que possibilita diferenciar a canção de outros gêneros musicais. Nesse sentido, é proposto aqui uma coletânea de estudos e revisitação à canção que demonstrem a sua importância artística, cultural e social na sociedade — compreendendo a necessidade de termos obras que contribuam para a elaboração de um acervo que dê voz e vez a um gênero tão presente no cotidiano dos sujeitos.


Entre versos e reversos é o subtítulo do livro que propõe um espaço democrático para que os estudos da canção sejam pensados e registrados de modos distintos; por isso, é apresentado, nos primeiros capítulos, estudos documentais que evidenciam partes históricas da canção



em Alagoas e de grandes cantores e compositores da música popular brasileira — como Vinícius de Moraes e Chico César. Com diferentes andamentos, melodias e interpretações, os capítulos posteriores trazem um diálogo entre a linguística, literatura e a educação, demonstrando que os aspectos textuais, discursivos e musicais são fundamentais para a interpretação das canções que deixaram marcas em nossas memórias. Nesses capítulos, podemos destacar os estudos retóricos, literários e discursivos que refletem o modo como a canção (re)produz sentido e contribui para a organização de pensamentos e comportamentos presentes na sociedade.

Pensar a canção como uma obra artística que impacta na reprodução de valores socioculturais e nos posicionamentos de resistência é colocá-la em um lugar de suma importância para a mobilização dos sujeitos, pois além de proporcionar as transformações sociais através dos aspectos literomusicais, esse gênero nos permite enxergar e escutar as nuances que estão para além das palavras.





CAPÍTULO 1

ENSAIO SOBRE A CANÇÃO NAS ALAGOAS: DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO IMPÉRIO À INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO DO CANTO NO SÉCULO XX

Nilton Souza

<https://orcid.org/0009-0005-2979-7345>

INTRODUÇÃO

Desde o século XIX que há registros de canções compostas por alagoanos, nascidos no Estado ou mesmo nele radicados. Nas últimas décadas do século XIX, nas vilas e cidades alagoanas, a prática do canto já se fazia por meio de aulas regulares, onde o *bel canto* adentrava as casas das famílias mais abastadas. Esse tipo de música cantada não possuía caráter erudito refinado, tratava-se de uma mescla de técnicas vindas do estudo da ópera combinada com o modo de cantar popular da modinha, que, trazida de Portugal — ou não, se popularizava com uma identidade brasileira.

A composição de canções por alagoanos, principalmente no início do século XX, esteve relacionada à música doméstica dos saraus e encontros de senhorios. Nesse período, os mestres de banda de música aventuravam-se como



professores de canto e de piano. O prestígio dos maestros bastava para consolidar a sua capacidade de ensino.

Em jornais de fins do século XIX, há anúncios sobre aulas de música e também a divulgação de recitais e concertos. Há também a criação de clubes e sociedades musicais, que abrem espaço para o surgimento de eventos nos quais o canto acompanhado ao piano tenha uma dinâmica recorrente.

Esse ambiente, consolidado nas primeiras décadas do século XX, associado ao desenvolvimento econômico de muitas cidades do nordeste brasileiro, encontrará meios para o desenvolvimento da música e do canto.

Em Alagoas, a criação de uma escola de canto ou de um modo particular do cantar foi resultado de uma construção histórica na qual a clareza da dicção permitiu uma expressão vocal particular, onde o português brasileiro alcançou uma relevância considerável.

O objetivo deste trabalho foi situar Alagoas no contexto do desenvolvimento da música brasileira, em especial direcionado para a consolidação da escola de canto junto à Universidade Federal de Alagoas.¹

1 Apesar de termos um direcionamento de pesquisa que privilegia a contestação histórica por meio de diversos mecanismos como a pesquisa documental, a história oral, a análise iconográfica entre outras, compreendemos que é necessário avançar no campo. Assim, a leitura aguçada remete a trabalhos que devem merecer menção, entre muitos que podem ser recomendados, como: LARSEN, Juliane Cristina. Análise de obras bibliográficas da história da música brasileira com base na teoria historiográfica de Jörn Rüsen. *El oído pensante* 4 (1). Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 12 de fevereiro de 2024. Entende-se que há necessidade de avanço com estudos historiográficos em Alagoas, embora



A nossa pesquisa foi baseada em documentos e em uma vasta bibliografia, principalmente advindas do *Fundo Fátima de Brito* depositado no Centro de Documentação Musical da UFAL (CEDOM) onde, sob a liderança do Dr. Nilton Souza, a pesquisa musicológica é desenvolvida.

1. O SÉCULO XIX E A MÚSICA DOS SALÕES: SARAUS E OUTRAS CANTORIAS EM ALAGOAS NO SÉCULO XIX

Em Alagoas, assim como em outros estados brasileiros, o canto com acompanhamento do piano foi para o século XIX uma forma de expressão artística considerada erudita, embora a canção brasileira composta nesse período somente tenha recebido um *status* nacional no final do século por meio da modinha. (Cf. Almeida, 1942; Araujo, 1963; Mariz, 1981)

Os compositores brasileiros desse período, em grande maioria, recebiam uma formação musical europeizada, e o idioma do canto não era outro, senão o italiano. A tendência em voga era de um canto marcadamente influenciado pelas canções europeias e com uma dicção típica da ópera. Por outro lado, deve-se considerar que as pesquisas na área da música analisaram os movimentos artísticos e tendências estéticas que acompanhavam os compositores ao aportar no Brasil após seus estudos. Percebe-se, assim, os modelos compositivos como uma marca divisória entre os nacionalistas, de um lado, e a vertente conservadora, por outro.

a literatura seja um entrave, principalmente pela abordagem historicista adotada, baseada principalmente em crônicas.



Considera-se a vertente musical que antecipa a noção de nacionalismo por meio da música instrumental, a exemplo de *A sertaneja* op. 15 (1869) de Basílio Itiberê (1846–1913) que pode ser considerada uma obra precursora do nacionalismo musical por utilizar motivos populares na composição para piano solo (Borém; Marochi Junior, 2008).

Outra possibilidade de análise considera a percepção de viajantes que, pelo Brasil, percorreram e registraram o que viram, assim nesse relato percebe-se que o piano não era um instrumento popular no Brasil do século XIX: “é aqui a viola, tanto como no Sul da Europa, o instrumento favorito; **o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados.**” (Almeida, 1942, p. 308, grifo nosso)

O nacionalismo como tendência artística já estava consolidado na Europa na primeira metade do século XIX. Seguindo a tendência das artes plásticas, no que tange à utilização de temas folclóricos, patrióticos ou referentes à liberdade, os compositores do período inseriram em suas obras melodias e ritmos de domínio público, permitindo o reconhecimento de uma identidade nacional, tanto na Europa, quanto nas Américas.

Embora, como pano de fundo do nacionalismo, houvesse uma relação política de busca pela liberdade e de revoltas armadas, a tendência composicional era parte de uma estética romântica como expressão artística. Por conta da valorização da língua vernácula, o canto surge como expressão do nacionalismo, fortalecendo as relações de identidade.



O canto em português, no século XIX, estava carregado de características estéticas e técnicas da ópera. O modo de cantar espelhava-se nas técnicas vocais do bel canto e, enquanto forma, nos modelos oriundos da ária italiana, da chanson francesa e do lied alemão. Observam-se, como exemplo, as modinhas escritas por Carlos Gomes e os modelos composicionais adotados.

Nas raízes de uma forma de cantar brasileira, há o contraste entre a modinha, que circulava no meio abastado, e o lundu, uma manifestação da cultura urbana de fins do século XX. A primeira e mais importante manifestação popular urbana do canto no Brasil foi o lundu. De acordo com as pesquisas de Mozart Araújo, foi possível entender os aspectos geográficos da manifestação, a relação com a cultura afro-brasileira e sua rítmica. Segundo Kiefer (1971, p. 31), “o lundu descende diretamente do batuque dos negros”. Sendo uma cultura afro-brasileira, o aspecto rítmico é bastante marcante e a associação à dança propiciou-lhe certo preconceito pelo aspecto coreográfico, entretanto, como manifestação espontânea popular, essa música socializou elementos rítmicos marcantes adquiridos, até certo ponto, por muitas modinhas.

Pereira (1981) apresenta um material de pesquisa bastante rico, fruto da sua vivência em Salvador e da sua relação com a música. A coleção de canções apresentada em *Lundus e modinhas antigas: século XIX* é um trabalho primoroso da historiografia musical da oralidade. Foram transcritas as melodias escutadas em sua residência e em



outros espaços urbanos e caracteriza uma prática musical de repassar oralmente as canções de uma geração à outra.

Esse tipo de pesquisa alargou bastante o entendimento acerca da cultura musical inserida, ou em voga, no Brasil do século XIX, e despertou a necessidade de novas e abrangentes pesquisas mais focadas em minuciosos aspectos da música brasileira. Antes de mais nada, deve-se perceber que se trata de uma manifestação popular que, lentamente, chega aos salões do século XIX com uma nova dimensão artística, pela inclusão de aspectos eruditos, como instrumentos musicais, modos de cantar e o aprimoramento técnico da partitura.

Naves (2010, p.61) informa, ao comentar sobre Severiano, que “a canção brasileira teve origem no período colonial e foi surgindo gradualmente até que, no final do século XVIII, concretizou-se sob a forma da modinha”. Afirma ainda, embasada em Severiano e Andrade que “a modinha apresenta algumas características da canção crítica², sobretudo pelo seu trânsito entre a ‘alta’ e a ‘baixa cultura’”. Para Siqueira, “as melodias [das modinhas] nasciam do ajustamento de notas musicais aos textos poéticos, por iniciativa de pessoas interessadas na beleza dos versos. [...] quase sempre os criadores das melodias não sabiam uma só nota musical”. (Siqueira, 1979, p. 14)

Essa característica, que vaga entre o popular e o erudito, por vezes caracterizada como semierudita, permite à

² Para Naves (2010, p. 19), a canção crítica corresponde à música produzida entre os anos 50 e 60 do século XX, “época em que a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais”.



modinha a assimilação das ideias europeias e brasileiras. Siqueira afirma: “talvez, mesmo, nunca venhamos a saber, com certeza absoluta, de onde veio a modinha.” (Siqueira, 1979, p. 37) E continua o autor citando várias teses sobre a origem da modinha, entretanto pondera acerca das semelhanças entre Portugal e Brasil:

Quando a modinha brasileira tomou corpo nas duas grandes Escolas poéticas do Brasil — a *baiana* e a *mineira*, o nosso país era, política e economicamente, sujeito a Portugal; a língua — veículo das manifestações do pensamento — era a mesma aqui e lá; os ritmos, que resultavam das acentuações tônicas dos vocábulos, eram idênticos na Corte e na Colônia; a viola de cordas de arame e a guitarra, vieram até nós com os colonizadores. Quando os nossos poetas escreviam suas estâncias, suas serranilhas, suas albas e silvas, se inspiravam na lírica de poetas metropolitanos, assim em Camões, Gil Vicente; empregando, além disso, os mesmos conceitos, as mesmas imagens e as mesmas acentuações vocais.” (Siqueira, 1979, p. 38)

Siqueira argumenta que, no século XVIII, a realidade do Brasil estava muito próxima à de Portugal enquanto colônia. Somente com o sincretismo, fruto do povoamento, é que surge algo novo na modinha.

Kiefer aponta com autoridade que “a modinha e o lundu são as raízes principais da música popular brasileira” (Kiefer, 1977, p. 7). Essa afirmativa se reforça com a pesquisa musicológica dos tempos atuais, em que, com base em



documentos diversos — musicográficos e mesmo relativos à música –, pode o pesquisador relatar a riqueza da construção coletiva das raízes da música de identidade brasileira.

Sobre a modinha, é importante salientar que foi Mozart Araújo, em suas pesquisas, quem lançou luz sobre as incertezas relativas à sua origem. Kiefer argumenta existirem muitas dúvidas sobre se a modinha era do Brasil ou de Portugal. Isso porque, somente com os argumentos de Araújo (1963), é que se pode ter a certeza de que a modinha é de origem brasileira.

Etimologicamente, *Modinha* é diminutivo de *moda* (Kiefer, 1977, p. 4). É um tipo de canção lírica de forma simplificada e de duração curta. Foi um tipo de canção cultivada concomitante no Brasil e em Portugal. Para Araújo (1963, p. 28), “*moda* tomou duas acepções distintas no Brasil: a genérica, indicando, como em Portugal, qualquer tipo de canção, e a *moda caipira*, ou *moda de viola*”.

A música erudita, se de um lado pensava na identidade nacional como uma tendência estética a explorar as características marcantes da identidade brasileira, por outro lado, percebe-se o livre-arbítrio da música popular, buscando no cotidiano do fazer e da prática musical popular, a expressão da música. No entanto, essa corrente musical obteve um tipo de sucesso contestado pelos músicos letrados. A música do lundu, especialmente associada à dança, mexia com a imaginação dos mais recatados. Essa provocação não foi vista com bons olhos, diante de uma sociedade que prezava por princípios culturais tradicionais. A expressão da cultura afro-brasileira, no final do século XIX, provocou



o pensar acadêmico sobre o verdadeiro sentido do que é brasileiro. Deve-se considerar as reflexões de Souza acerca da importância que a música adquiriu nas últimas décadas do século XIX:

A função a qual a música foi levada na última década do século XIX, pela necessidade estabelecida socialmente de entretenimento para as populações urbanas aliadas ao advento do nacionalismo, transformou e fez adquirir características específicas aos grupos musicais em evidência. A aquisição de novas e variadas fontes de repertório encontra na música popular aceitação capaz de superar as obras tradicionalmente e historicamente instituídas. (Souza, 2017, p. 123)

A música popular urbana deu início a uma forma de composição musical em que a identidade nacional estará diretamente ligada ao folclore, por um lado, e, por outro, ao modo de cantar, caracterizado pela regionalidade e pelas mesclas culturais que os centros urbanos brasileiros, no final do século XIX, criaram como ambiente cultural propício a novas e renovadas expressões musicais.

1.1 A canção em Alagoas do século XIX e início do XX

Necessário se faz salientar que o desenvolvimento de uma cultura musical em Alagoas, com a produção musical de compositores locais, não é algo fora dos padrões do século XIX. Exemplifica-se o que trata Kiefer (1990, p. 33) ao



expor a riqueza do desenvolvimento musical do estado do Pará, em período concomitante ao Rio de Janeiro no século XIX, por meio da sua leitura dos escritos de Vicente Sales.

Alagoas teve particularmente um foco de desenvolvimento acentuado a partir de 1808, com a abertura dos portos e o impulso dado pela produção açucareira, como coloca Fortes (2023, p. 169), corroborado pelos diversos autores que cita. Nesse sentido, deve-se salientar o desenvolvimento de dois centros principais de difusão da canção no final do século XIX, em razão das suas localizações portuárias e da conseqüente situação econômica: no Baixo São Francisco, em Penedo, e na Zona Lagunar de Maceió.

As características geográficas e geopolíticas, pela proximidade de centros como Recife-PE e Salvador-BA, pela navegação de cabotagem, permitiram e alavancaram o desenvolvimento da cultura musical. Segundo Souza (2020), a comunicação por meio da navegação possibilitou o desenvolvimento cultural de Penedo, que teve o primeiro teatro de Alagoas construído (1884), a primeira sociedade filarmônica do Estado (1865) e uma vida cultural compatível com a segunda metade do século XIX, em relação à capital, Maceió.

Maceió se desenvolveu em torno do porto de Jaraguá. Com isso, sua economia atraiu moradores provenientes de outras capitais em busca de sucesso financeiro. Com a transferência da capital (1839), Maceió criou uma das primeiras bandas de música do Estado. Em 1850, os documentos oficiais já demonstravam a existência de uma banda de música



do Corpo Policial da Capital, hoje correspondente à Banda da Polícia Militar de Alagoas. (Souza, 2020, p. 183)

A efervescência musical dessas duas cidades propiciou o surgimento de uma cadeia comercial de venda de instrumentos musicais, aulas de música, *luteria*, entre outras (Cf. Souza, 2017, p. 131). O *Caderno de Compositores Alagoanos* em seu número 6, dedicado aos compositores penedenses, é mesclado de obras para o piano com gêneros composicionais como polcas e valsas.

Maceió, enquanto capital, tinha ensino regular de piano no Colégio São Domingos, local onde Misael Domingues (1857–1932) teria iniciado seus estudos musicais (Domingues, 1984), além da oferta regular de aulas de piano e canto em domicílio, como mostrado na pesquisa de Souza (2017).

Embora grande parte das composições de Misael Domingues seja dedicada ao piano solo, algumas composições para canto com acompanhamento para piano devem ser colocadas aqui: *Cantilena*, para canto e piano tem a poesia de Anibal Lima com a música de Misael.

A data estimada de boa parte dos lundus que aparecem em Alagoas remonta ao século XIX, enquanto as modinhas são músicas que se situam entre o século XIX e o início do século XX. A escassa literatura sobre o assunto nos proporciona poucas citações, devido ao pequeno volume de publicações.

Tendo em vista que a forma de expressão do canto no século XIX esteve voltada para os saraus e encontros fami-



liares, onde a música para canto e piano desempenhava o papel de entretenimento, muitos maestros, compositores e cantores passaram a se dedicar também às aulas de canto. Percebe-se, nas tabelas abaixo, o quantitativo de profissionais da música em atuação nas últimas décadas do século XIX nas cidades de Maceió e Penedo.

Maceió

Profissionais da música	1875	1877	1880	1891	1894
Professor de música	10	--	8	10	--
Professor de canto e piano	--	--	2	--	--
Afinador de piano	--	--	5	--	--
Consertador de piano	--	--	5	--	--

Fonte: ALMANAK, 1875; 1877; 1880; 1891; 1894.

Penedo

Profissionais da música	1875	1877	1880	1891	1894
Professor de música	--	5	--	3	5
Professor de canto e piano	--	--	--	3	--
Afinador de piano	--	1	--	--	--
Consertador de piano	--	--	--	--	--

Fonte: ALMANAK, 1875; 1877; 1880; 1891; 1894.

Os dados coletados no **Almanak Alagoas** refletem um pouco do que se ofertava nessas cidades em termos de



estrutura para o desenvolvimento de atividades musicais, com a participação de diversos profissionais envolvidos. Observa-se, no entanto, que o volume de profissionais na capital é muito superior ao encontrado em Penedo. Esses serviços musicais listados na tabela também eram oferecidos em muitas das cidades de Alagoas no período, demonstrando uma relação de proximidade entre as atividades da capital e as do interior do Estado.

Cidade	Professores de música				
	1875	1877	1880	1891	1894
Maragogy		1			
São Miguel dos Campos		1		1	
Porto Calvo		4			
Alagoas (Marechal Deodoro)			2		
Passo de Camaragibe				2	
Pilar				5	4
Viçosa					1
Pão de Açúcar			2		
Traipu				3	

Fonte: ALMANAK, 1875; 1877; 1880; 1891; 1894.

Dados de pesquisas recentes consideram que havia profissionais da música atuando em muitas cidades alagoanas (Cf. Souza, 2020). A tabela refere-se a um recorte apresentado no Almanak Alagoas e são considerados os da-



dos como relevantes para o conhecimento dos profissionais da música que atuavam no ensino musical não institucional.

1.2 A canção no disco, no rádio e no teatro musicado

Segundo Vasconcelos (1964a, p. 14–17), os gêneros em voga na transição do século XIX para o século XX, mais precisamente entre 1889 e 1927, a que denomina “período da música popular brasileira da República”, são “a modinha, o lundu, a polca, a quadrilha, a valsa, o schottisch, etc., todos de origem anterior, como se sabe.”

O período é marcadamente repleto de uma música europeia, inclusive as modinhas portuguesas, que estavam na estante dos pianistas e pianeiros. A modinha composta sob os cuidados de compositores brasileiros, na relação de pertencimento pátrio, traz elementos que margeiam o regionalismo e o folclore. Essa canção, já no século XX, tende a estética da música caipira (matuta), que terá o alagoano Heckel Tavares como um dos grandes compositores do período.

A transição para o século XX, com o advento do disco e do rádio, provocou um fenômeno de difusão da música bastante acentuado. A gravação em disco popularizou cantores e grupos musicais, potencializando a divulgação dos seus trabalhos artísticos.

Deve-se considerar o teatro musicado como precursor da canção popular, sem perdas sobre aquilo que já era uma prática do canto erudito, com o teatro de ópera. Essa tendência da canção, no início do século XX, potencializou-se



juntamente com o advento do rádio. Chiquinha Gonzaga, assim como outros compositores contemporâneos seus, se aventuraram na escrita de obras para o teatro musicado. A compositora, uma das poucas mulheres em evidência no período, compôs 77 partituras de peças teatrais, entre operetas, *burletas* e revistas (Vasconcelos, 1963, p. 34).

A escrita de obras musicadas para o teatro ou para o rádio atraiu muitos compositores para esse nicho de mercado. No século XX, o teatro de revista ganha novo impulso com o rádio, embora muito da produção do período fosse composto para o teatro, não para o rádio. Heckel Tavares (1896), alagoano de Satuba, trabalhou no Rio de Janeiro e produziu uma obra singular para o teatro musicado. Seus trabalhos estão entre o popular e o erudito e foram musicados, em parte, para voz e orquestra.

Severiano (1997) cita, no primeiro volume de *A Canção no Tempo* três, alagoanos entre os compositores na cena musical brasileira nas primeiras décadas do século XX: maestro Otaviano Romero Monteiro (Fon-Fon), José Fernandes de Paula (Peterpan) e Heckel Tavares. Cada um desses músicos atuou em áreas que favoreceram o desenvolvimento do canto. Por exemplo, o maestro Fon-Fon, entre muitas das contribuições que fez ao desenvolvimento de um cantar brasileiro, com destreza adaptou obras para o canto, como o chorinho *Murmurando*, com letra de Mario Rossi (Severiano, p. 227), além de Peter Pan, que esteve entre os grandes compositores do rádio na primeira metade do século XX.



A exceção foi Heckel Tavares, que, embora tenha recebido orientação pianística desde a infância, tenha enveredado pela composição de uma música com características do interior do Brasil — denominada posteriormente música caipira — e também elaborou composições instrumentais de alto nível musical, como o *Concerto em formas brasileiras para piano e Orquestra*, op. 105, n.º 2 (I. Modinha; II. Ponteio; III. Maracatu) e o *Concerto para violino e orquestra em formas brasileiras*, op. 107, n.º 4 (I. Modinha; II. Louvação; III. Ponteio).

Os compositores do período em questão foram importantes por abrirem possibilidades para a música brasileira. Certamente, não seria possível citar aqui todas as contribuições, embora é possível apontar alguns dos caminhos trilhados por compositores, cantores, intérpretes, músicos e maestros na consolidação de um fazer musical que saíria do campo experimental da música popular para o estudo sistemático da música erudita.



2. O SÉCULO XX E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO DO CANTO: O PIONEIRISMO DO CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA-ALAGOAS E A CRIAÇÃO DO CURSO DE CANTO DA UFAL.

A institucionalização de escolas de canto em Alagoas foi um processo lento, iniciado no século XIX, com a instrução musical domiciliar ofertada por músicos, maestros, pianistas e cantores. O talento alagoano para a música apresentou alguns artistas de relevância nacional, desde o século XIX, como Misael Domingues, Benedito Raimundo

da Silva e Heckel Tavares. No entanto, o desenvolvimento artístico-musical em Alagoas estava, após a II Grande Guerra Mundial, estagnado e com uma atividade artística bastante fragilizada.

A criação do Conservatório Brasileiro de Música-Alagoas foi uma estratégia de fomento ao ensino da música que possibilitou dar continuidade ao ensino de instrumentos musicais e ao canto. Arcippo, em sua pesquisa acerca do processo de degradação do conservatório em Alagoas, considera que ele “funcionou entre 1956 e 1973” (Arcippo, 1999, p. 17). Segundo Rosa e Silva (2007, p. 403), Venúzia de Barros Mélo (1927-) “dirigiu durante mais de 30 anos o Conservatório de Música — secção Alagoas”.

O Conservatório Brasileiro de Música — secção Alagoas ofertava entre outros cursos, os dois pilares de ensino necessários para o desenvolvimento do canto, o curso de piano e o curso de canto. No período de funcionamento dessa escola de música, era praticamente o único estabelecimento a ofertar oficialmente aulas de canto e instrumento musical, por isso a relevante importância do seu funcionamento. De acordo com Arcippo, a oferta de disciplinas do conservatório na década de 1950 contém:

iniciação musical, teoria musical, história da música (simultaneamente a história da arte), pedagogia aplicada à música, acústica e biologia aplicada à música, balé, declamação, impostação vocal, canto lírico, piano, acordeão, violão, violino, canto coral e bandinha rítmica. (Arcippo, 1999, p. 22)



Amato (2008, p. 188) afirma: “o processo de encerramento das atividades dos conservatórios foi similar em todo o país”. A extinção das sucursais espalhadas pelo Brasil foi um processo similar, haja vista a superação do modelo implantado ainda no Império³, ou seja: “um repertório europeu com uma abordagem metodológica tecnicista para a formação de virtuosos” (Vieira, 2006, p. 86).

Entre a década de 1950 e 1970 foram poucas as iniciativas para o surgimento de uma nova estrutura educacional musical em Alagoas, entretanto devem-se considerar os avanços conquistados pela Universidade Federal de Alagoas: a criação do Coro da Universidade Federal de Alagoas (CORUFAL), em 1973, pela Resolução n.º 1 do Conselho Universitário. Embora se deva entender que em 1972, um ano antes da publicação da resolução de criação do coro, este grupo já estava ativo e fazendo apresentações musicais em Maceió, no interior do estado e em outras cidades como Brasília-DF, São Cristóvão-SE e Porto Alegre-RS (Azevedo, 1982, p. 210).

A Universidade Federal de Alagoas, antes mesmo de ter constituído a sua primeira graduação na área de música, por meio da sua Coordenadoria de Extensão Cultural, havia fomentado encontros de coros, como o ENCORAMA (Encontro de Corais de Maceió). A segunda edição do ENCORAMA foi realizada em 22 de dezembro de 1980, no

3 Segundo Vieira (2006, p. 85) “o modelo do conservatório, que institui a modernidade e que sistematiza o ensino de música no Brasil, tem suas origens no Conservatório de Paris, criado com a Revolução Francesa.”



Auditório Guedes de Miranda. Também fomentou a oferta de recitais de canto e piano, como o realizado pela mesma coordenadoria no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em 22 de setembro, com a cantora lírica Atenilde Cunha e o pianista Gerardo Parente. (Azevedo, 1982, p. 579-580)

Pode-se salientar sua atuação além da atividade extensionista da Pró-Reitoria para Assuntos Estudantis e Comunitários (PRAEC) como precursora devido à oferta, no ano de 1979, de um Curso de Técnica Vocal pela extensão universitária (Azevedo, 1982, p. 474) e da influência de sua atuação na criação do Bacharelado em Canto, como o primeiro curso de graduação na área das artes ofertado pela UFAL.

Deve-se considerar que foi somente a partir da década de 1980 que a extensão universitária ganhou maior solidez, com a criação de eventos musicais e dos cursos livres na área das artes. Como exemplo, pode-se citar o *I Recital de Piano*, ocorrido em dezembro de 1980, como consequência das aulas ministradas durante o ano letivo no *Curso de Piano Extensivo*, pelas professoras Maria Augusta Queiroz e Maria Osório Cleto. À parte ao Curso de Piano, nesse ano foram realizados 3 recitais: o primeiro realizado pela pianista Elyana Caldas (em homenagem a Misael Domingues⁴), o segundo por Miguel Proença (projeto Pe. Maurício UFAL/FUNARTE), e o terceiro com piano e canto, por Atenilde Cunha e Gerardo Parente. Além desses recitais, houve a I

4 Misael Domingues foi um compositor alagoano nascido em 1857 na antiga cidade de Alagoas, hoje Marechal Deodoro.



Audição de Piano, que contou com “16 alunos do Curso de Extensão de Piano/UFAL”. (Azevedo, 1982, p. 519)

Essas ações eram desenvolvidas pela Coordenação de Extensão Cultural e tinha como palco principal o Auditório Guedes de Miranda (AZEVEDO, 1982, p. 520). Nesse palco, várias atividades foram apresentadas, não somente na área da música, como também as desenvolvidas pelo *Grupo de Teatro Universitário (TUA)*, sob a responsabilidade do professor Marcial Lima, diretor do espetáculo “*O Auto da Lapinha Mágica*”, de Luiz Gutemberg, entre outros apresentados. Além do teatro e da música, havia apresentação de grupos de dança, como no *I Festival de Dança Contemporânea*, que reuniu grupos de todo o país (Azevedo, 1982, p. 523).

Um dos eventos marcantes para a consolidação dos cursos de artes foi a *I Semana de Música*, realizada de 12 a 17 de setembro de 1980 (Azevedo, 1982, p. 559). Nesse período, já existiam grupos artísticos sob a tutela da Coordenação de Extensão Cultural da UFAL, antes mesmo da criação dos cursos de graduação. Diante do crescimento das ações artísticas, em 15 de abril de 1981, o reitor João Azevedo criou, por meio do decreto 220, a Orquestra de Câmara da UFAL. No mesmo ano, surgiu o primeiro curso de arte da UFAL, o Curso de Bacharelado em Canto, logo depois veio o Curso de Licenciatura em Música.

A partir dos anos 1980, a UFAL assume a institucionalização do ensino da música e se consolida enquanto instância de formação de profissionais docentes e *performers*. “A principal docente ligada ao curso de bacharelado



em canto foi Fátima de Brito (1939-2018), vinda de Natal-RN” (Rosa e Silva, 2007, p. 244). Logo estabeleceu laços em Maceió e promoveu a criação de uma escola de canto marcada pela identidade do cantar em português, dentro de limites estéticos que priorizavam a dicção clara e sem maneirismos regionais, utilizando a pronúncia clara das consoantes e das vogais, excluindo os exageros vocais operísticos e priorizando a excelência da dicção vocal em relação à sonoridade das notas musicais.

Fátima dedicou sua vida ao curso de canto da UFAL entre os anos de 1983 e 2018, poucos anos após sua aposentadoria, mas atuava frequentemente como professora colaboradora na Escola Técnica de Artes da UFAL. Entre muitas, pode-se destacar como uma das suas contribuições o *Caderno de Modinhas: uma proposta para o estudo da canção brasileira*, coletânea de modinhas arranjadas para voz piano pela própria docente. Fátima discorre “a modinha vai permanecendo, como gênero musical, até os dias de hoje, quando compositores eruditos e/ou populares recorrem a este gênero para expressar e derramar seu lirismo em melodias sentimentais.” (Brito, 2013, p. 11)

Fátima foi consagrada em todo o Nordeste por suas convicções sobre o canto nacional. Das pesquisas em andamento, espera-se ilustrar a importância do seu trabalho dedicado por mais de 40 anos. Importante, diante de tudo que foi exposto, é sinalizar que a modinha — enquanto canção nacional, com todo o seu singelismo melódico e harmônico — continua a influenciar as composições atu-



ais, por estar na raiz da música brasileira, seja ela erudita ou popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida no CEDOM tem sido importante para clarear aspectos da música alagoana, assim como dar conhecimento sobre os atores que, desde o século XIX, construíram as instituições musicais e/ou trabalharam para a formação de uma música com a sua identidade. Os estudos, embora preliminares, devem ser vistos com prudência diante da necessidade de uma produção literária compatível com a importância da música nas relações sociais e culturais.

A valoração da música que se fez e se faz em Alagoas, parte do compromisso da pesquisa em proporcionar um amplo panorama com comparativos e análises que ilustrem a produção musical alagoana nos vários períodos e sob as várias estéticas.

Este ensaio está na base das pesquisas em andamento sobre o tema e reflete a preocupação em informar o progresso do trabalho, para que mais pesquisadores se dediquem às bases da criação musical alagoana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Segunda edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet& Comp., 1942.

AMATO, Rita de Cassia Fucci. Funções, representação e valoração do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista**



do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n.º 1, 2008. P.166-194.

ARAÚJO, Mozart. **A modinha e o lundu no século XVIII.** São Paulo: Ridordi Brasileira, 1963.

ARECIPPO, Leonardo Stefano Ferreira Diegues. **O Conservatório Brasileiro de Música, Departamento de Alagoas:** seu processo de encerramento. Monografia de Especialização em Metodologia de Ensino Superior. UFAL, 1999.

AZEVEDO, João. **Universidade Federal de Alagoas:** documentos históricos. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1982.

BRITO, Fátima de. **Caderno de Modinhas:** uma proposta para o estudo da canção brasileira (voz aguda, média e grave). Maceió: EDUFAL, 2013.

DOMINGUES, Misael. Dados biográficos de Moacir Medeiros de Santana. **Coleção Caderno de Compositores Alagoanos.** Maceió: CCHLA-UFAL; APA-SEC, 1984.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu,** duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular:** sua influência na música erudita. 3ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

NAVES, Santuza Cabraia. **Canção popular no Brasil:** a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



PEREIRA, Esther. **Lundus e modinhas antigas**: século XIX. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira; BOMFIM, Edilma Acioli. **Dicionário mulheres de Alagoas ontem e hoje**. Maceió: EDUFAL 2007.

SEVERIANO, Jairo. **A canção brasileira no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol 1: 1901-1957. Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **A canção brasileira no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol 2: 1957-1985. Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SIQUEIRA, Baptista. **Modinhas do passado**: cultura, folclore, música. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1979.

SOUZA, Nilton da Silva. A mudança das fontes de repertório da banda de música: análise do processo de desaparecimento das bandas de música civis em Maceió no início do século XX, p. 123-146. In **Atas do III Colóquio Nordestino de Musicologia**. Pablo Sotuyo Blanco; Sérgio Dias, editores. Recife: UFPE; CAPES, 2017.

SOUZA, Nilton da Silva. **As bandas de música do Baixo São Francisco alagoano**: práticas culturais musicais em contexto. Tese de doutorado. 356 f. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. Vol 1º. São Paulo: Martins, 1964a.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. Vol 2º. São Paulo: Martins, 1964b.



VIEGAS, Maria Amélia de Resende. Repensando o ensino-aprendizagem de piano do Curso Técnico em Instrumento do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier de São João del-Rei (MG): uma reflexão baseada em Foucault. **REVISTA DA ABEM**, [S. l.], v. 14, n. 15, 2014. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/304>. Acesso em: 12 set. 2024.





CAPÍTULO 2

VERTENTES DA CANÇÃO ALAGOANA

Leonardo Arecippo

<https://orcid.org/0009-0007-2297-9140>

Ahiranie Sales Manzoni

<https://orcid.org/0000-0002-0813-3700>

Neste capítulo, discorreremos sobre a presença da canção no Estado de Alagoas e suas vertentes. Em outros termos, serão apresentadas as linhas temáticas das composições alagoanas, desde meados do século XX até as duas primeiras décadas do século XXI, à luz de suas influências. Será evidenciada a vivência do primeiro autor deste capítulo – inicialmente enquanto plateia em shows, mostras ou audições de discos, fitas cassetes, etc.; depois, como participante da cena musical nos palcos, como membro de grupos musicais, participando de movimentos culturais e, finalmente, de festivais de música. Essas experiências nos permitiram fazer as primeiras inferências a respeito do que foi escutado e apreciado ao longo das antigas andanças. Essas escutas, audições no território alagoano, foram, gradualmente, nos permitindo identificar a existência de certos padrões temáticos e estéticos comuns a determinadas composições.



É importante ressaltar que, ao nos referirmos a padrões, não estamos nos referindo a gênero, ritmo ou qualquer outro aspecto, mas exclusivamente à temática. Na verdade, existem quatro padrões composicionais, que variam conforme a abordagem ou a motivação de quem cria essas composições. A princípio, as primeiras identificações que conseguimos estabelecer não representavam mais do que meras inferências pessoais. Mais tarde, com o respaldo dos estudos acadêmicos pela vivência no campo da musicologia⁵, foi possível encontrar a necessária fundamentação para tentar estabelecer aquilo que hoje consideramos um possível mapeamento da música alagoana e suas vertentes.

A primeira vertente aparece atrelada aos festivais de música.

Devido à sua grande importância, começaremos abordando um conceito que se fortaleceu especialmente durante a era dos festivais de música popular brasileira, nas décadas de 1960 e 1970, como os promovidos pelas recém-criadas redes de TV, especialmente a Record, Globo e Excelsior. A presença marcante deveu-se, sobretudo, por conta do período em que o país vivia: os anos iniciados em 1964 com a implantação do Governo civil-militar que depôs o Presidente eleito João Goulart (1919 – 1976) e se prolongou até 1985.

Durante os anos em que persistiu o regime civil-militar instalado em 1964, a população iniciou um movimento

5 Campbellsville University, *Aesthetics and criticism in: Master of Arts in Music* 2007.



de resistência. A princípio, tímida por conta da repressão, a resistência gradativamente ganhava novos contornos e atingia segmentos como a cultura e a arte. Os festivais de música acabaram por se constituir um forte aliado nesse campo e não demorou a revelar grandes nomes da MPB e suas conseqüentes tendências estéticas. Durante essa época, por conta do caráter competitivo daqueles festivais, havia uma expectativa de que certas músicas seguissem fórmulas mais ou menos prontas para conquistar o público e os jurados, combinando pelo menos três elementos, a saber:

1. Engajamento político-social: letras cujos conteúdos abordassem temas relevantes, como opressão, resistência, liberdade e democracia, como *Pra não dizer que não falei das flores* (Geraldo Vandré, 1968) e *Disparada* (Geraldo Vandré e Théo de Barros, 1966).
2. Originalidade musical: arranjos de grande impacto, que utilizassem instrumentação mais complexa, como as guitarras, a exemplo dos Mutantes (2001, 1967), em *Domingo no Parque* (Gilberto Gil, idem), em que Rogério Duprat conseguiu combinar a orquestra com um som experimental do grupo Os Mutantes, criando um diálogo inusitado entre música clássica, rock psicodélico e elementos brasileiros. Outro aspecto que merece destaque foi o uso de ritmos brasileiros típicos como o samba e o forró, que ganharam a simpatia e até torcida de grande parte do público.



3. Apelo emocional e melódico: músicas com refrões marcantes ou que despertassem empatia com o público, como a destacada *Cantiga por Luciana*, interpretada por Evinha, composta por Paulinho Tapajós e Edmundo Souto e apresentada no IV Festival Internacional da Canção (FIC), em 1969. Outro exemplo foi *Sabiá* (Chico Buarque e Tom Jobim, 1968), cuja linha melódica e uma harmonia rica surpreenderam o júri, não obstante as vaias da plateia⁶.

As supracitadas “fórmulas mais ou menos prontas” para se ganhar festival acabou por se constituir uma espécie de manual, ao qual estudiosos da MPB como José Ramos Tinhorão, crítico e musicólogo, e Sérgio Cabral, jornalista e crítico musical, fizeram referências em diversas oportunidades em artigos e/ou entrevistas.

Em Alagoas, não foi diferente. O termo e a fórmula acabaram sendo adotados pela geração dos primeiros Festivais Universitários de Música.

Não obstante, estar um tanto isolada no cenário nacional e mundial, Alagoas buscava sua identidade musical, e as influências começaram em 1969 com o Woodstock e o da Ilha de Wight em 1970, ambos absorvidos pelo movimento estudantil e pelas empresas.

⁶ O motivo das vaias no IV Festival Internacional da Canção (FIC) está atrelado ao fato de a plateia engajada politicamente ter esperado canções de resistência mais direta ao regime, como ocorreu em *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores* (Geraldo Vandré), que se tornou um hino de contestação.



Em Maceió os festivais universitários, os do Departamento de Arte e Cultura da Secretaria de Educação de Alagoas (secundarista), o Atlântic Rock e I Rock Shop Festival entre outros serviram como espaço para as apresentações das bandas de garagens influenciadas pela explosão do rock nos anos oitenta e/ou pelos punks que, em Maceió, tinham a música como principal forma de expressão. A banda precursora do movimento anárquico-punk foi a “Sangue de Cristo” formada por Jorge Barbosa (vocal), Jatiúca (guitarra), Emídio Magalhães (baixo) e Muniz (bateria). Quanto aos festivais universitários de música o III FUM, realizado em 1981 pelo DCE / UFAL, resultou num disco com os doze finalistas, produzidos pelo DCE / UFAL, gestão 82 / 83 e lançado em 1982. (*idem*)

Os festivais se estabeleceram como um dos grandes pilares da resistência no Estado. Além dos eventos internacionais, a visita de Plínio Salgado (1935 – 1999) foi decisiva no sentido de deixar plantadas as sementes culturais que germinariam, mais tarde, nos grandes enfrentamentos ao regime de 1964. Tudo começou com a chegada de Plínio Salgado a Maceió, em maio de 1968, para uma mesa-redonda. Escritor e dramaturgo, ele produziria, ao longo da carreira, mais de trinta peças de teatro. Censurado pelo regime militar, já trazia na mala a fama de “maldito” quando esteve na cidade a convite do Diretório dos Estudantes – DCE - e do TUA – Teatro Universitário de Alagoas - para a mesa-redonda. Ele se destacava no cenário nacional por



meio de suas duras críticas sociais, o que o levou a sofrer censura até em peças consideradas “didáticas” pela comunidade médica, como *Barrela*.

A estudantada havia lotado as dependências do Teatro Deodoro, atraída pela fama que o autor de *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967) conquistaram por conta de suas críticas sociais. Naquela época, já se sabia que os militares não costumavam aceitar críticas.

A mesa-redonda, intitulada *Aspectos do teatro brasileiro moderno*, rendeu frutos orgânicos com sabor de verdade, daqueles contraindicados para adeptos de regimes autoritários. O público, após ouvir atentamente as palavras do dramaturgo, fez perguntas que foram respondidas uma a uma pelo autor, “[agradando] satisfatoriamente a todos” (Gazeta de Alagoas, 08 de maio de 1968). O sucesso da mesa-redonda junto à juventude não impediu que a direção do Teatro Deodoro vetasse a apresentação da peça *Incelença*, por meio da qual o dramaturgo, aos 32 anos, seria homenageado pelos alagoanos.

Se, por um lado, Plínio Marcos considerava o público local um pouco mal-informado sobre os fatos da época⁷, por outro lado, havia nele uma preocupação em fazer acontecer. E ter assistido à mesa-redonda deixou sementes naquela geração.

A promoção de festivais possibilitava, com eles, pelo menos quatro benefícios, quais sejam:

⁷ Jornal de Alagoas, 10/04/1968



1. **Desenvolvimento da cena musical:** os festivais proporcionaram um espaço para que músicos alagoanos pudessem se apresentar, adquirir experiência de palco, trocar experiências e profissionalizar-se.
2. **Divulgação da cultura local:** a música alagoana ganhou visibilidade nacional e internacional, revelou seus talentos e contribuiu para a valorização da cultura local;
3. **Fomento ao turismo:** os eventos musicais atraíam turistas não raro através de concorrentes de outros estados para Alagoas, gerando renda e fortalecendo a economia local. O certame, realizado em 15 de dezembro de 1971, por exemplo, atraiu três concorrentes de Pernambuco, quatro da Bahia, quatro de Sergipe, três da Paraíba, quatro do Rio Grande do Norte e seis de Alagoas⁸.
4. **Formação de público:** Os festivais aproximavam a música da população, formando novos públicos e incentivando o consumo da música alagoana.

Os festivais acabaram por constituir uma das *quatro* vertentes na música alagoana, aqui identificada como *vertente oriunda dos festivais*. Nessa linha, destacam-se os diversos festivais que ocorreram em solo alagoano após o Golpe civil-militar:

⁸ Gazeta de Alagoas, 15/12/1971



1. III FUM⁹ (1981?) Não houve festival;
 - Vencedor: Canto do Chão (César Rodrigues / Edson Bezerra)
 - Destaque – Ricardo Mota (Legião dos Condenados)
2. FUM 1982 Não houve festival;
3. IV FUM 1983;
 - Vencedor: América, uma canção de irmãos (César Rodrigues e Edson Bezerra)
 - Destaque: Caçoa, mas num manga (Cabeças de pitombas)
4. V FUM 1984;
 - Vencedor: Leureny Barbosa (Canção do terceiro mundo, de Stanley de Carvalho / Marcos Costa)
5. VI 1985;
 - Vencedor: Junior Almeida (Lúcia colagem, de Júnior Almeida / E. Damião / J. Barbosa / Emídio Magalhães)
6. 1986: Não houve festival ;
7. VII 1987: Vencedor: Pruridos táticos de uma paixão volátil (Deyves e Gal Monteiro) ;
 - a. Festivais da SECULT
 - b. Festival de Música Popular 1980
 - Vencedor: MEU LUGAR Júnior Almeida / Emídio Magalhães (Música de Carlos Francisco)



9 Festival Universitário de Música.

c. FESTIVAL DOS ECONOMIÁRIOS¹⁰

d. FESTIVAL EM CANTOS DE ALAGOAS¹¹

e. FESTIVAL DE MÚSICA DE PENEDO¹²

f. I FEMUSESC (1998) Vencedor: Nicromantes – Cantor e Compositor: Macleim - Estilo: Festival

2º lugar Fuga em serenata (Francisco Elpidio e Geraldo Rebêlo) Voz: Wilma Miranda

Caia fora e não volte aqui mais não - Cantor(a): FEMUSESC - Compositor(a): Abel dos Anjos - Voz: João de Lima - Estilo: Festival - Álbum: I FEMUSESC Festival do SESC (FEMUSESC). Todas as canções foram incluídas no álbum I FEMUSESC. Em 2004, essa modalidade deixou de ser competitiva.



10 Promovidos para participação de funcionários da Caixa Econômica Federal; os certames encontram-se suspensos.

11 Criado em 2016, já se encontra, em 2024, na 6ª edição.

12 O Festival de Música de Penedo, realizado na cidade histórica de Penedo, Alagoas, não possui caráter competitivo, e começou oficialmente em 2018, embora tenha raízes na Jornada Pedagógica para Músicos de Banda (JPMB), iniciada em 2009 pelo Prof. Dr. Marcos Moreira, da UFAL. A JPMB evoluiu de um evento acadêmico para um grande festival cultural e científico, incorporando concertos, *workshops*, e debates sobre musicologia. A partir de 2018, o festival consolidou sua sede em Penedo, sendo renomeado como Festival Internacional de Música de Penedo. Organizado pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal) em parceria com o Centro de Musicologia de Penedo (Cemupe), o evento promove apresentações musicais, oficinas e conferências científicas, integrando a comunidade local com artistas e pesquisadores nacionais e internacionais. Além de fomentar a cultura musical, o festival impulsiona o turismo e a economia local durante sua realização.

Oriundos dessa vertente, alguns compositores merecem destaque. Sem dúvida, o maior deles chama-se César Rodrigues (1946 – 2010), alagoano de Palmeira dos Índios e dono de uma das vozes mais poderosas que nossos palcos já conheceram. Desde sua estreia, foi considerado pela maioria daquele público como favorito¹³.

A biografia desse compositor/intérprete confunde-se com a própria história dos festivais em Alagoas. Extremamente criativo, César Rodrigues “estava em um nível acima”¹⁴, apesar de não ter jamais gravado algum disco, e o que restou para a memória do estado foram algumas gravações resultantes de sua participação em músicas premiadas. Por ironia do destino, seu último emprego foi no MISA (Museu da Imagem e do Som de Alagoas), onde atuou recolhendo e arquivando materiais fonográficos e fotográficos até sua morte em 2010.

César Rodrigues teria produzido, de acordo com análises, a mais complexa canção popular nos palcos dos festivais em Alagoas. Conforme a análise melódico-harmônica, verificamos que a referida canção, no que concerne aos modos e tons utilizados, atravessa NOVE momentos! Não se trata de uma música puramente tonal ou modal: ela alterna, ambos, tom e modo eclesiástico. Para resumir, o solo de guitarra da introdução anuncia o modo Sol mixolídio, mas após a primeira frase persistindo nesse modo, uma

¹³ César Rodrigues subiu ao palco do Teatro Deodoro na primeira eliminação, constituída apenas por representantes de Alagoas. Era uma noite de quarta-feira, 15 de dezembro de 1971.

¹⁴ Stanley de Carvalho, entrevista em 06 de agosto de 2013.



segunda frase envereda pelo modo de Lá mixolídio. A tonalidade também está contemplada em alguns trechos — Sol Maior, Si menor, Si bemol Maior... — e, em meio à alternância entre modos e tons, outras surpresas acontecem por conta das mudanças súbitas, sem preparação (dominante, na linguagem harmônica) para novos centros tonais, além de alterações rítmicas representadas pelas súbitas mudanças de fórmulas de compasso. Uma balada em 4/4, por exemplo, dá lugar a uma pujante marcha militar em 7/4. No que diz respeito às mudanças, ao menos entre modos e tons, Canto do chão perpassa por NOVE momentos!

Além de César Rodrigues, outros grandes compositores e suas marcantes canções também foram revelados durante as sete edições dos Festivais Universitários de Música, entre 1968 e 1987, alguns dos quais presentes nos palcos alagoanos antes do surgimento desses festivais:

Josimar França tornou-se conhecido do público alagoano ao se tornar o grande vencedor no Primeiro Festival da Música Popular Universitária de Alagoas ao defender a música *Canta*, interpretada por Jaraguassu de Oliveira. Anos mais tarde, França viria a se tornar professor de Edberto Ticianelli no Colégio Estadual de Alagoas. Esse contato iria se refletir, alguns anos mais tarde — início dos anos 1980 —, na reedição dos antigos festivais¹⁵, e aquelas novas edições seriam organizadas pelo próprio Ticianelli, já universitário e dirigente do DCE-UFAL.

¹⁵ Após a vinda de Plínio Salgado, houve três edições de festivais, interrompidos por dez anos: as edições de 1968 (I festival), 1970 (II festival) e 1971 (II festival)



Enquanto Ticianelli reorganizava os festivais, Josimar de Farias França (1950-2013) seguiu outro rumo: tornou-se presidente da ABP (Associação Brasileira de Psiquiatria) na gestão 2004/2006, integrante da comissão de Título de Especialista em Psiquiatria e presidente da Associação Alagoana de Psiquiatria. Foi Professor na Universidade de Brasília e chefe da cadeira de Psiquiatria, chefe do Departamento de Clínica Médica da UnB, e chegou a Diretor da Faculdade de Ciências da Saúde.

Para citar mais três compositores que alcançaram destaque por ocasião dos Festivais Universitários de Música, merecem destaque os nomes de Edson Bezerra, Eliezer Setton e Júnior Almeida.

Edson José de Gouveia Bezerra é um destacado compositor, sociólogo, antropólogo e agitador cultural de Alagoas. Mestre em Antropologia e Doutor em Sociologia, Bezerra é professor na Universidade Estadual de Alagoas (Uneal) e um influente defensor da valorização da cultura alagoana. Atua na área de música, literatura, teatro e pesquisa, investigando diversos aspectos sobre a cultura de Alagoas.

Sua participação nos Festivais Universitários de Música começou em 1971. Na ocasião, foi vaiado no palco e viu César Rodrigues vencer o III festival. Admirador confesso de Rodrigues, acrescenta: “ele concorreu comigo e ganhou fácil; eu fiquei imaginando: esse cara é o caminho!¹⁶” Depois disso, fizeram parceria e venceram na edição seguinte, em 1981, com a canção *Canto do chão*. Da mesma forma, veio

¹⁶ Edson Bezerra, entrevista concedida em 30/11/2013



outra vitória na edição de 1983 — não houve certame em 1982 — quando a dupla defendeu *América uma canção de irmãs*. Em 1972, sem a parceria de César Rodrigues, obteve um terceiro lugar no Festival Estudantil de Música Popular realizado (FEMPOP) com a canção *Onde estás?* Em 1984, o grupo regional pernambucano Quinteto Violado gravou um xote de sua autoria intitulado *Azul Maceió*.

Eliezer Setton é alagoano de Maceió, filho de Salomão Setton Neto, consagrado Rei Momo do carnaval de Maceió por dezenove anos consecutivos. Além de cantor, Setton é compositor, forrozeiro, formado em economia, comendador e cantador de hinos¹⁷. Sua discografia abrange treze álbuns. Em 1977, entrou para o Grupo Terra, substituindo Paulo Renault.

Em 1979, participou de um festival chamado I Festival Alagoano da Canção Nordestina, com a composição *Desesperança*. Obteve classificação para o LP chamado *Terra da Gente*.

Sua participação nos Festivais Universitários de Música começou, em termos de premiação, com *Pega ladrão* em segundo lugar, empatada com a canção *De pedra e po-mar* (Gal Monteiro / Emídio Magalhães). Na mesma edição, uma parceria sua com Chico Elpídio, *Poder é querer* obteve o terceiro lugar. No festival de 1981, *Raízes*, em parceria com Francisco Elpídio, foi classificada para o disco por conta do prêmio de melhor interpretação; a princípio, havia ficado

¹⁷ Fonte: https://settoneliezer.blogspot.com/2010/08/biografia-de-eliezer-setton_3721.html.



em quarto lugar na sua eliminatória. Apesar da classificação, a canção foi totalmente censurada pelo Departamento de Censura da Polícia Federal e virou notícia nacional, quando, em 1983, tornou-se estopim de uma acirrada discussão envolvendo os conselheiros Pompeu de Souza, representante da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e Antônio de Moraes, do Conselho Federal de Entorpecentes (CONFEN), ambos integrantes do Conselho Superior de Censura (CSC) em Brasília¹⁸.

Júnior Almeida é um compositor e cantor alagoano, conhecido por sua contribuição à música brasileira desde os anos 1980. Ele começou sua carreira participando de festivais universitários em Alagoas e construiu uma trajetória marcada por lirismo e criatividade musical. Através do cineasta Pedro Rocha, travou contatos com Arrigo Barnabé, Elomar Figueira e Xangai e, por intermédio de Edvaldo Damião, que estudava Comunicação na Universidade e fazia poesia, criou gosto pelos versos. Sua obra abrange múltiplos gêneros, com destaque na MPB, e inclui canções célebres como *A Cor do Desejo*, gravada por Ney Matogrosso.

Iniciou sua trajetória musical na década de 1980 e lançou seu primeiro álbum, *A Lua Não Pertence a Ninguém*, em 1999, seguido por outros trabalhos, incluindo *Dias de Calor* (2001), *Limiar do Tempo* (2006), e *Memória da Flor* (2012). Além disso, colaborou com grandes artistas, como Zeca Baleiro e Milton Nascimento, e apresentou-se em eventos importantes, tanto no Brasil quanto no exterior, como o Festival

¹⁸ O Jornal, 20/10/2012.



do Sul, na França. Participou, quando estudante secundarista, de festivais de música. Venceu o II Festival Estudantil de Música Popular, promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC), em 1980, com a canção, *Meu lugar*, composta em parceria com Emídio Magalhães.

Sua participação nos Festivais Universitários de Música teve início quando encantou o público do Clube Fênix Alagoano no VI Festival Universitário de Música defendendo o blues romântico *Lúcia Colagem* (Edvaldo Damião, Jr Almeida e Emídio Magalhães). Vencedor por aclamação, Júnior resolveu que não voltaria mais para o Rio de Janeiro. Era uma noite chuvosa, em 5 de julho de 1985.

A participação de Jr Almeida nos festivais confundeu-se com sua integração na banda Caçoa Mas Num Manga, um grupo de doze pessoas entre instrumentistas e cantores. Em 1983, Júnior Almeida, que se encontrava no Rio de Janeiro cursando Ciências sociais, veio passar uma semana de férias em Maceió. Nesse período, conheceu o pessoal do Caçoa Mas Num Manga. O grupo, formado por doze pessoas entre instrumentistas e cantores/atores, não demorou a adotá-lo, afinal, entre seus componentes, havia grandes amigos. O grupo estreou em 19 de setembro de 1984, no Teatro de Arena Sérgio Cardoso, um anexo do Teatro Deodoro, com o show *Babe bicho — coisas da cidade*. Participaram do V Festival Universitário de Música, realizado entre Janeiro e Fevereiro de 1984, com a canção de criação coletiva *Cabeças de Pitombas*. Apesar do forte impacto provocado no público, não venceram o festival. Em dezembro daquele ano, estavam de volta, no Festival do Mar, uma série de eventos



na praia de Pajuçara que começou em 8 de dezembro, com a abertura do então governador D. Suruagy.

Na última edição dos Festivais Universitários de Música, em 1987, como quem adivinhasse o início do fim, Almeida não estava lá, assim como não estavam Ricardo Mota, o grupo Caçoa Mas Num Manga (Apenas Gal Monteiro persistia e venceria com *Pruridos táticos de uma paixão volátil*), Chico Elpídio, César Rodrigues, etc.

Encerrado o regime civil-militar e, em especial, após 2004, os festivais perderam força, sobretudo por duas razões: (1) a falta de competitividade/prêmios resultantes, que estimulavam as participações e (2) a falta de um tema motivador, como os protestos ou críticas veladas ao regime.

A segunda vertente, identificada como *Canção-exaltação*; essa vertente apresenta influências do *samba-exaltação* surgido nos anos 1930 no Rio de Janeiro. A composição *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, lançada em 1939, parece introduzir esse modelo, seja por conta da letra de cunho patriótico, seja pelo arranjo orquestral. Esse arranjo combina dois elementos: (1) instrumentos de sopro e metais em harmonia brilhante e ousada e (2) instrumentos tradicionais brasileiros, como a cuíca, o berimbau e o pandeiro. O grande sucesso de Ari Barroso pode ter inspirado composições, como *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente e *O que é que a baiana tem?* de Dorival Caymmi.

Em Alagoas, o *Samba-exaltação* tem seu equivalente naquilo que denomino *Canção-exaltação*. Alguns compositores apresentam certo ufanismo ao se referirem às praias,



lagoas ou outras belezas naturais do Estado em suas canções, que têm recebido apoio das rádios locais. Valendo-se dessa temática, merecem destaque¹⁹ Juvenal Lopes, Eliezer Setton, Ivaldo Maceió, Tororó do Rojão, Edécio Lopes e Carlos Moura.

Juvenal Lopes, carioca de Laranjeiras, estava para lançar seu primeiro CD, denominado *Brinquedo Acabado*, quando faleceu, aos 65 anos. Merece destaque sua incansável luta para registrar as composições, o que só ocorreu em 1999, com apoio da Fundação Cultural Cidade de Maceió – FCCM, ao lançar o CD, ocorrido após o seu falecimento (Elpídio, 2009). O compositor, que estabeleceu residência no bairro do Prado, teve composições gravadas por importantes intérpretes, como Noite Ilustrada. Destacam-se: *Chuva Perdida*, *Pisei no Lírio* e *Coração Teimoso*. Acerca das dificuldades de divulgação das composições de Juvenal ou demais compositores,

A desatenção para com aqueles que têm na cultura seu projeto de vida é desalentador, além das dificuldades para registrar suas obras, nossos artistas ainda têm de buscar um espaço para comercializar, pois as lojas que poderiam prestar esse serviço, não têm interesse, a exceção é a Banca Zumbi dos Palmares, ou do Aldo, como é conhecida, onde se encontram em primeiro plano todos os CDs produzidos em Alagoas (Elpídio, 1999, p. 45)

¹⁹ Importante salientar que diversos compositores menos conhecidos, incluindo aqueles que não chegaram a produzir discos, também enveredaram por esse caminho em algum momento.



O pernambucano Edécio Lopes, ao chegar ao solo de Alagoas aos 22 anos, dedicou-se ao rádio, criando o programa *Manhãs brasileiras* em 1969 e, no qual permaneceu até o fim de sua vida. Compôs o frevo-canção *Cidade Sorriso*, gravado por Claudionor Germano, ao qual se seguiram diversos outros, além de três livros: *Vaias e aplausos*, *Voltando à terra* e *Guisa de oração*.

Carlos Moura, alagoano de Palmeira dos Índios, sempre viveu de música e com dificuldade de patrocínio. Influenciado por Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo, também se tornou referência para outros tantos compositores, como Marlon Rossi e Eliezer Setton. Iniciou carreira em 1970, em Maceió, integrando o conjunto Os Bárbaros, depois foi para o Grupo Vento. Buscou um espaço tocando em bares em Salvador (Saroba Bar, na Barra, junto a importantes cantores e compositores locais), Rio de Janeiro (Diversos bares, como o Cantuá) e São Paulo. Teve suas canções gravadas por diversos artistas ou grupos como Jessé, Leci Brandão, Limão com mel e trio de Armandinho, Dodô e Osmar. Chegou a participar por três dias do Carnaval de Vancouver, no Canadá.

Entre sua produção, merecem destaque os discos *Canta Carlos Moura* (1991), *A Música do Meu País* (1997), e *Música Para Acompanhar o Café* (2004).

Eliezer Setton nasceu em Maceió em 1947. Figura carismática e espirituosa, é filho de Salomão Setton Neto, histórico Rei Momo do carnaval de Maceió por 19 anos consecutivos, entre 1970 e 1988. Setton enveredou pelos



caminhos da música e frequentou diversos festivais. Sua discografia inclui onze CDs até a transição dos LPs, compactos e fitas cassetes para CD e, finalmente, a passagem de século e de milênio, quando disponibilizou em um site tudo o que produziu ao longo de sua trajetória artística. Destacamos, entre sua produção, as músicas de vertente *Canção-exaltação* *Das coisas da minha terra*, *Maragogi*, *Não há quem não morra de amores pelo meu lugar*. Setton teve músicas gravadas ou fez parcerias com importantes personalidades da música brasileira, que vão de Elba Ramalho a Mastruz com Leite, passando por Jorge de Altinho e Alcymar Monteiro.

Eclético, Eliezer também marcou forte presença nos festivais:

Em 1977 participou do seu primeiro festival de música, o que resultou em sua primeira composição gravada (*Desesperança*) e lhe proporcionou o ingresso no já existente Grupo Terra, grupo musical que é um marco da cultura alagoana do final dos anos 70 e início dos 80. O Terra tinha repertório autoral e deixou seu registro fonográfico em três LPs de festivais e num LP solo pela Bandeirantes Discos de São Paulo. Em 1983, após distinguir-se no IV Festival Universitário de Música, promovido pelo DCE /UFAL, conquistando o 2º e 3º lugares como compositor, além do prêmio de melhor intérprete, aventurou-se como músico da noite atuando em Maceió, São Paulo (1984) e Rio de Janeiro (1985 -1989), fazendo o tradicional voz e violão. De novo



em Maceió, continuou sua trajetória de festivais, culminando com as participações no Canta Nordeste (transmitido ao vivo pela Rede Globo de Televisão para toda a Região), onde foi finalista em 94 e 95 com “Serra Pau” e “Quem dera que sêsse”, respectivamente. Fonte: (<https://eliezer-setton.com.br/biografia/>)

A terceira vertente traz influências do compositor e intérprete Djavan.

Djavan é, sem dúvida, o mais “famoso [compositor] e o orgulho de seus conterrâneos” (SEMED, 1999, p.31). Antes de gravar seu primeiro disco, fez sua primeira aparição pública num festival promovido pela Rede Globo no Teatro Municipal de São Paulo, denominado “Abertura: Festival da Nova Música Brasileira”. Djavan Caetano Viana (1949), na ocasião, alcançaria o segundo lugar com *Fato Consumado*. A canção foi recebida com certa estranheza. Segundo observação de crítica na Revista Pop de março de 1975, “não era exatamente o novo que teria prevalecido, e que a segunda colocação teria sido conquistada por um *samba inexpressivo*”, conforme matéria publicada na Revista Pop em março daquele ano. De lá para cá, aprimorou seu estilo até começar a se consagrar, e a consagração teve início nos anos 1980, sobretudo com os discos *Caça à Pele* (1982) e *Oceano* (1986). Na década seguinte, atingiu o público internacional com shows em diversos países, a saber: Alemanha, Espanha, França, Portugal, Estados Unidos, Canadá etc.



O compositor também aderiu à vertente *Canção-exaltação*. A homenagem às belezas alagoanas estão presentes em canções como *Caça à Pele* (1982), *Oceano* (1986), *Alagoas* (1992), *Farinha e Ceará* (1994) *Flor de lis*(1976) e *Açaí* (1982).

As influências de Djavan não se limitam ao território alagoano. Havia um compositor, chamado Vander Lee, que já foi comparado a ele. Lee era um cantor e compositor mineiro, falecido em 2016, e frequentemente seu estilo era comparado ao de Djavan. Vander Lee mesclava MPB, samba e pop com uma abordagem lírica marcante, características evidentes na obra de Djavan.

Jorge Vercillo, por sua vez, foi um dos artistas mais associados à influência do compositor alagoano. Vercillo incorpora harmonias complexas e melodias características, além de apresentar temas poéticos e românticos em suas letras.

Lenine, mais experimental, Pedro Mariano, por conta de sua mãe Elis Regina, e Maria Gadú, devido à linha melódica e harmônica que leva à atmosfera de Djavan, em alguns traços, também já foram comparados ao compositor. Influências positivas, importante frisar. Artistas ou compositores costumam trazer alguma influência em sua primeira fase, e ela se faz positiva; ao evoluir na carreira, a nova geração ganha contornos próprios ou inova no estilo. Compositores eruditos também herdaram o estilo dos precedentes. Mozart (1756-1791), e.g., sofreu influência de J. C. Bach (1735 - 1782) em seu estilo italiano de compor. Franz Schubert foi pro-



fundamente influenciado por Wolfgang Amadeus Mozart, especialmente em sua abordagem da melodia.

Johann Sebastian Bach admirava Dieterich Buxtehude (1637 – 1707), especialmente no uso do órgão e na forma do coral. Mais tarde, libertou-se e desenvolveu estilo próprio. Ludwig Van Beethoven foi aluno de Joseph Haydn e também estudou as obras de Mozart. Sua Primeira Sinfonia reflete as formas clássicas de Haydn e Mozart, mas já apresenta o estilo individual que definiria o romantismo musical.

No século XX, Debussy (1862–1918) foi inspirado por Chopin (1810–1849), na criação de suas peças para piano, e também trouxe, posteriormente, inovações impressionistas.

Entre os alagoanos, Andrey Vieira, autor de *Canto Para Minha Alagoas*, reconhece Djavan como uma referência importante e explora elementos harmônicos e líricos inspirados em Djavan em boa parte de sua obra. Diversos outros, menos conhecidos, permanecem e se limitam ao lirismo, ao ritmo e até ao modo de cantar e tocar violão de Djavan. Esses não evoluem e tendem a desaparecer do cenário.

A quarta vertente não muito específica, transita entre os *independentes* e os compositores que absorvem os traços do movimento Manguebeat, surgido no início dos anos 90, em Recife–PE. O referido movimento, liderado por Chico Science e Fred Zero Quatro, mudou para sempre a história da música popular brasileira, introduzindo a fusão, até então inédita, entre rock e influências regionais. Inspirado neste movimento, a banda Xique Baratinho busca



equilibrar elementos da cultura alagoana com gêneros universais. Alagoas e seus compositores não ficaram imunes a essa influência. É possível destacar, por um lado, a banda Xique Baratinho, cujo disco de estreia traz uma mescla de coco de embolada, rock, funk e outras influências. Levadas suingadas, guitarras pesadas e a utilização de uma flauta doce fazem o trabalho soar como se fosse o Jethro Tull cantando coco de embolada, acompanhado por Flea (Red Hot Chili Peppers) no baixo. O resultado é inusitado, mas bastante interessante.

Por outro lado, o nome de Edson Bezerra e seu Manifesto Sururu (2004) não podem ser ignorados. Os nomes que conseguimos reunir são:

- a. Mestre Verdinho
- b. Dona Hilda
- c. Mestre Venâncio
- d. Nelson da Rabeca
- e. Edson Bezerra (Manifesto Sururu)
- f. Mestre Benon
- g. Chau do Pife
- h. Basílio Sé
- i. Altair pereira
- j. Jurandir Bozo



CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vertentes apresentadas ao longo deste capítulo, contam um pouco da história da canção nas Alagoas no século XX, bem como marcam as memórias sociais e culturais do estado. A busca de uma identidade musical durante esse período impulsionou a participação de diversos artistas e literatos nos festivais realizados em Maceió, durante algumas décadas do século XX. Os filhos da terra cantaram e fizeram ecoar suas vozes ao longo do século para acender e manter viva a chama da identidade local influenciada pela herança musical da história brasileira. Resgatar essa história é deixar viva, na memória dos alagoanos e de todos os brasileiros, a força e a importância que a canção e a música, de um modo geral, têm para a transformação da sociedade em um lugar mais repleto de beleza, sensibilidade e criticidade.



REFERÊNCIAS

CARVALHO, Marlene. “**Identidade Cultural e Música Popular: O Caso de Alagoas**”, Editora Universitária, 2010.

FONSECA, André. “**O Papel dos Grupos Regionais na Preservação da Cultura Nordestina**”, Revista Brasileira de Música Popular, 2015.

Eliezer Setton. **Biografia** <https://eliezeretton.com.br/biografia/> acesso em 20/08/2024

ELPÍDIO, CHICO. **Juvenal Lopes** *in*: Bairros de Maceió: Maceió. 1999 Acessado em <https://bairrosdemaceio.net/ruas-maceio/rua-compositor-juvenal-lobes-antares>

FABIANI, Mauro. **Sururu Blues**: uma pequena história do rock em Maceió. Maceió: s.e. 1994;

Maceió que a gente canta. Maceió, SEMED, 1999

MORENO, Eduardo. **“Djavan: Um Poeta Cantado”**, Revista Brasileira de Música, 2014.

MARTINS, Luiz Fernando. “A Influência da Música Africana na MPB de Djavan”, *Jornal de Música Brasileira*, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **“História e Música Popular Brasileira”**, Editora Contexto, 2010.

SIQUEIRA, I. **Djavan ou “De la musique avant toute chose”** Revista USP • São Paulo • n. 111 • p. 37-44 • outubro/novembro/dezembro 2016

VERÇOZA, L. **Sobre o Manifesto Sururu.** A Voz do Povo (Acesso em 5 de agosto de 2023) <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127598/124648>>

ROCHA, pedro. **“Forró: Tradição e Modernidade em Alagoas”**, Universidade Federal de Alagoas, 2018.

Carlos Moura, o palmeirense que imortalizou o mar de Pajuçara. *In Tribuna do Sertão*. Acesso em 22/03/2017. Disponível em: <https://tribunadosertao.com.br/noticias/2017/03/22/44271-carlos-moura-o-palmeirense-que-imortalizou-o-mar-de-pajucara>





CAPÍTULO 3

DOS POEMAS ÀS CANÇÕES: ANALOGIA E OPOSIÇÕES ENTRE LITERATURA E MÚSICA

Rita Luiza de Percia Namé

<https://orcid.org/0009-0006-5234-371X>

Assim como o oceano
Só é belo com o luar
Assim como a canção
Só tem razão se se cantar
“Eu não existo sem você”.

Moraes, Vinícius. “Eu não existo sem você”

O entendimento desse relacionamento em Vinícius de Moraes, poeta e compositor (1913–1980), representa, na arte brasileira do século XX, um modelo de artista que norteou sua obra por um constante diálogo com várias linguagens e tradições, como o que realizou com a arte literária, cinematográfica e musical, cruzando nesse espaço de criação influências populares e eruditas e fazem parte das questões de que trataremos neste capítulo. Conjugando a perspectiva verbal (texto literário, letra de música) com a musical (rítmica, melódica e formal) no âmbito da musicologia, permeadas pela visão dos estudos culturais, temos o objetivo de iluminar criticamente as canções inteiras vinicianas, texto literário e texto musical viniciano.



Como questão preliminar, sabemos que dois aspectos estão definidos no termo *cancioneiro*. O primeiro refere-se à composição em versos, conforme praticada por Dante, Petrarca, Camões; o segundo refere-se à composição aliada à música, em que o valor do som mediatiza o valor da palavra. Daremos ênfase a essa perspectiva para examinarmos a canção em Vinícius de Moraes, entendendo a canção como fenômeno estético de duplo signo — forma híbrida de construção poética, formando uma unidade básica entre som e palavra.

As artes são representadas por diferentes sistemas de linguagem, interligadas por estruturas equivalentes que permitem configurar pontos de comparação. Poesia e música apresentam relações estreitas e, simultaneamente, complexas. Estreitas, se considerarmos que desde tempos antigos, canto e poesia formavam uma unidade inseparável, pois, originalmente, toda recitação era entoada e todo canto vinha acompanhado de palavras; complexas, se considerarmos que “quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música.”²⁰

Neste amplo debate sobre as analogias e oposições entre literatura e música, são importantes as concepções que destacam um espaço cultural comum, como os formalistas russos já haviam reconhecido. A crítica cultural, no campo da literatura comparada, atualmente se dedica a analisar o texto literário como um espaço interartístico, intercultural e dialógico.

20 LANGER, Susanne K. Sentimento e forma. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.156.



Seguiremos as reflexões que advêm de Susanne Langer, Etienne Souriau, Manuel Bandeira e Mario de Andrade complementadas pela tipologia lítero-musical que Calvin Brown apresenta em *Music and literature* (1987), quando, então, seleciona procedimentos metodológicos para o estudo das duas artes em uma proposta tripartite: literatura na música, música na literatura e, a terceira, música e literatura. Para o auxílio dos estudos no âmbito das correspondências entre as duas artes, nos embasaremos, também, em princípios teóricos que contemplam as interfaces desta relação e que inclui a análise, desde a música do poema até a canção propriamente dita com seu texto literário e musical, fundindo-se em uma única expressão artística.

O primeiro item desta proposta de Brownm (1987) — música na literatura — engloba obras literárias que se apropriam do músico e da música como personagens. Focalizam-se, então, em textos desde a Antiguidade, como o mito de Orfeu, até os tempos mais modernos, como Thomas Mann, em *Doktor Faustus*. Nesse caso, metaforicamente, a música desempenha uma função importante, às vezes até central. Entre nós, podemos citar como exemplos dessa relação, *Cantiga de esponsais* e *Um homem célebre*, de Machado de Assis, *O cara-de-bronze*, de Guimarães Rosa, entre outros. Estão também presentes, neste setor de estudos, aspectos da estrutura literária que correspondem a formas musicais, como a forma sonata ou *rondó* na narrativa e na poesia, enfim “qualquer elemento de natureza originalmente musical [que] contribua para a construção do texto literário.”(Oliveira, 2002, p. 44)



Manuel Bandeira (1977, p. 50–51), um dos poetas brasileiros mais musicados no século XX, além de usar recursos musicais em sua construção poética, reconhece a importância e as dificuldades dessas relações. Em *Itinerário de Pasárgada*, um dos pioneiros textos sobre a relação literatura e música, escreve:

Não há nada no mundo de que eu goste mais do que da música. Sinto-me que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso, creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão ser possível realizar alguma coisa semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo. [...] Há no *Carnaval* um poema que, em sua forma, resultou dessas minhas veleidades musicais: o ‘Poema de Uma Quarta-feira de Cinzas’ em que obedeci à estrutura da forma *lied*. À música e não à imitação de qualquer modelo literário se deve atribuir a repetição de um ou dois versos, às vezes de uma estrofe inteira, em muitos dos [meus] poemas.

Vinícius de Moraes, do mesmo modo, faz parte dos escritores elencados nesta classificação, pois tem na música e no elemento musical um recurso poético dos mais



atuantes, estando presentes nos diferentes gêneros a que se dedicou. Sobre o texto viniciano, Eduardo Portella (1986, p.19.) escreve em seu artigo *Do verso solitário ao canto coletivo* “rima e métrica não são para ele [Vinícius de Moraes] exercícios formais, porém dados essencialmente musicais”.

Desde seus primeiros poemas, podemos observar a importância que atribui a esse procedimento, quando seleciona sonoramente imagens e dá a elas a função de conduzir o poema, integrando o som ao signo verbal, a tal ponto que é criada uma perspectiva para-musical, sendo ela responsável, muitas vezes, pelo significado poético, como no poema de Moraes (1998, p. 161):

Místico

O ar está cheio de murmúrios misteriosos
E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização..
Tudo está cheio de ruídos sonolentos
Que vêm do céu, que vêm do chão
E que esmagam o infinito do meu desespero
[.....]

A sensação do murmúrio, que a palavra induz, expressando o som baixo, potencializa o sentimento reflexivo do eu-lírico, assim como “ruídos sonolentos” ficam imersos na penumbra que compõe a imagem de um misterioso ar, de um “vago sentido de espiritualização”²¹. São imagens sonoras, provocadas pelo signo verbal, que corroboram com as imagens poéticas em um acordo subjetivo, forçando o poema ao universo sonoro.

²¹ Idem,ibid.,loc.,cit.



Em outros momentos a apropriação dos recursos sonoros e musicais no texto literário viniciano, procede com nuances diversas, como no poema “Variações sobre o Tema da Essência (três movimentos em busca da música pertencente ao seu segundo livro *Forma e exegese*. Neste caso, o recurso musical é usado explicitamente e para reforçar essa intenção, o poema vem anunciado por uma mensagem de Rimbaud: “*Ç est aussi simple qu’une phrase musicale*” (Moraes, 1998, p. 161).

O poeta se apropria da forma de composição musical denominada *variação*. Esse poema é composto de três momentos e tal qual a estrutura da forma musical que lhe dá título, o poeta apresenta inicialmente o tema e no segundo e terceiro momento/movimento desenvolve as *variações* sobre esse tema.

No primeiro momento/movimento do poema, correspondente à apresentação do tema, é apresentada a ideia principal que se expressa no instante em que o poema nasce e se torna realidade, o instante original, o primeiro impulso.

Na primeira *variação* dessa ideia, segundo momento/movimento, o eu-lírico experimenta com alegria e entusiasmo o tema proposto e, simultaneamente, reconhece a outra fase desse impulso, expressando também o sofrimento humano e a morte.

Na segunda *variação*, terceiro momento/movimento, as fontes poéticas de criação se confundem com as palavras que constituem o poema, num jogo que, simultaneamente,



compara e nutre a obra (“do amor *como* do fruto”, grifo nosso):

[PRIMEIRO MOMENTO-APRESENTAÇÃO DO TEMA]

Foi no instante em que o luar desceu da face de Cristo como um velário
E a madrugada atenta ouviu-se um choro convulso de criança despertando
Sem que nada se movesse na treva entrou violentamente pela janela um grande seio branco

[.....]

O grande seio veio do espaço, veio do espaço e ficou batendo no ar como um corpo de pombo

Veio com o terror que me apertou a garganta para que o mundo não pudesse ouvir meu grito (o mundo! o mundo! o mundo!...) Tudo era o instante original, mas nada sabia senão do meu horror

[.....]

Eu me levantei-nos meus dedos os sentidos vivendo, na minha mão um objeto como uma lâmina

E às cegas eu feri o papel como o seio, enquanto o meu olhar hauria o seio como o lírio.

O poema desencantado nascia das sombras de Deus.

[.....]



[SEGUNDO MOMENTO–PRIMEIRA
VARIACÃO DO TEMA]

O poeta é como a criança que viu a estrela.
– Ah, balbucios, palavras entrecortadas e ritmos de berço. E súbito a dor.

[TERCEIRO MOMENTO: SEGUNDA
VARIACÃO]

Do amor como do fruto. (Sonhos dolorosos das ermas madrugadas acordando)

[.....]

Do amor como da serenidade nas planícies infinitas o espírito das asas do vento.

[.....]

Do amor como da morte. (Ilhas de gelo ao sabor das correntes...) (Moraes, 1998, p.221)

Em *Valsa à mulher do povo*, o recurso musical é usado de outra forma. Ele deixa de ser um ingrediente temático para envolver-se intrinsecamente no ritmo poético. No caso, o ritmo utilizado é ternário (formado por três tempos), dando uma ideia de movimento circular, de caráter valseado, como o título sugere, sendo o primeiro tempo forte e os outros dois menos acentuados, tempos fracos, como no formato típico de uma valsa de salão:²²



22 O negrito, colocado por nós, acentua o tempo forte, o primeiro tempo, do compasso ternário, característico da valsa. Os números colocados acima do verso, indicam os tempos rítmicos do compasso ternário (1,2,3). O poema inicia no terceiro tempo do compasso e termina no segundo tempo, completando musicalmente a composição e indicando um início suspenso.

3 1 2 3 1 2 3
Te encontrarei na barca **Cubango**, nas amplas
salas de

1 2
Cubango

3 1 2
Vestida de tangolom**mango**

3 1 2
Te encontrarei!

3 1 2 3 1 2 3
Te encontrarei nas brancas **praias**, pelas pudendas
brancas

1 2
praia

3 1 2
Itinerante de gandaias

3 1 2 3 1 2 3 1
Te encontrarei. Te encontrarei nas feiras-**livres**

3 1 2 3 1 2
Entre moringas e **vassouras**, emolduradas de **cenouras**

3 1 2 3 1 2 3 1 2
Te encontrarei. Te encontrarei tarde na **rua**

3 1 2 3 1 2
De rosto triste como a **lua**, passando longe como a **lua**

3 1 2 3 1 2 3 1 2
Te encontrarei. Te encontrarei, te encontrarei

[.....]



Ritmicamente, assim é grafado:

Te_en-con-tra - rei na bar-ca cu - ban-go nas am-plas sa-las de cu - ban-go ves-ti-da de tan-go-lo-

man-go te_en-con-tra - rei te_en-con-tra - rei nas bran-cas prai-as pe-las pul-den-das bran-cas

prai-as i-ti-ne-ran-te de gan - dai-as te_en-con-tra - rei te_en-con-tra - rei nas fei-ras

li-vres en-tre mo-rin-gas e vas - sou-ras e-mol-du-ra-das de ce - nou-ras te_en-con-tra - rei te_en-con-tra-

rei tar-de na rua de ros-to tris-te co-mo_a lua pas-san-do lon-ge co-mo_a lua te_en-con-tra-

rei te_en - con - tra - rei te_en - con - tra - rei



Esse poema valseado começa em anacruse, recurso musical que significa uma nota ou grupo de notas que no início da frase musical estão suspensas, na expectativa de uma resolução, o que vem corresponder ao tempo verbal, futuro do presente, empregado pelo poeta—“te encontrarei”—pois a ação está em suspense, tal qual o ritmo que inicia o poema, o ritmo anacrústico.

Nesse poema, ritmo poético e semântico estão em correspondência, conforme a acepção definida por Souriau (1983, p.136) quando descreve as analogias entre o ritmo e o significado nas relações entre literatura e música,

afirmando que essas correspondências existem “não por um copiar o outro, mas como se fizessem eco a um universo que ambos representam.”

No poema *Trecho*, outra proposta de utilização de recursos musicais é observada; o Autor cria, neste caso, anaforicamente, um clima de música de câmara e reproduz um *duo* quase musical, com toda a cumplicidade de instrumentos que se encontram para executar um trecho de música. O título remete-nos a essa execução da peça musical. No poema, os instrumentos são personagens envolvidos em clima amoroso, em processo anímico significativo e a música volta a ser tema, ingredientes que conduzem uma atmosfera lírica de sedução e encanto, tal qual a ambiência na música de câmara em que o diálogo intimista entre os instrumentos é condição *sine qua non* para a sua realização. No *duo*, dois instrumentos dividem a mesma composição, tecendo uma relação dinâmica e permanente; no poema, essa função configura-se polifonicamente com versos que ora representam uma voz (a do violoncelo), ora representam a segunda voz (a da flauta), respectivamente:

Quem foi, perguntou o Celo
Que me desobedeceu?
Quem foi que entrou no meu reino
E em meu ouro remexeu?
Quem foi que pulou meu muro
E minhas rosas colheu?
Quem foi, perguntou o Celo
E a Flauta falou: Fui eu.



Mas quem foi, a Flauta disse
Que no meu quarto surgiu?
Quem foi que me deu um beijo
E em minha cama dormiu?
Quem foi que me fez perdida
E que me desiludiu?
Quem foi, perguntou a Flauta
E o velho Celo sorriu. (Moraes, 1998, p. 305)

Até mesmo o texto viniciano em prosa traz essa preocupação de se tornar poeticamente audível. A crônica de Vinícius de Moraes divide espaços com seus poemas e canções em discos, livros e *shows* e aproveita esses recursos musicais como em um exercício de experimentações das possibilidades da própria língua com procedimentos poéticos inventivos como, por exemplo, quando trabalha com rimas, métricas, compassos, ritmos, figuras de efeito sonoro como aliterações, assonâncias, onomatopeias, criando textos poeticamente audíveis e orais, quase musicalmente cantados como na crônica “Oração a Nossa Senhora de Paris” :

NOTRE DAME de Paris, Notre Dame de Partout, rogai por mim, rogai por nós, os malferidos de amor, os feridos do doce langor, os que uivam à lua nas praias desertas do mundo, os que buscam um vagabundo num bar para falar da bem-amada, para não dizer nada só que ela é bonita, os que saem andando em campos de estrelas e de repente é uma rua deserta com um apartamento aceso que fica olhando o deambulante, o amante perdido, sem rumo e sem prumo, barco sozinho



no meio do oceano lunar, é só olhar, lá está ela, dormindo no céu com os braços para cima, linda axila, macio feno, suave veneno de paixão, ó não, Nossa Senhora de Paris, Nossa Senhorazinha de Paris, rogai por mim, porque a coisa está ruim, ela está longe e choro ao ver esse rio que corre, uma estrela que morre, um mendigo que dorme, um cão que faz amor. (Moraes, 1998, p. 866).

Essa crônica poética é um exemplo da intervenção lírica e musical vinicianiana na narrativa. O grande período, interrompido somente por pequenas e constantes pausas (vírgulas), funciona como uma longa frase musical em que estão presentes assonâncias como “sem rumo e sem prumo” e/ou “bem-amada” e “pra não dizer nada”, rimas internas como “malferidos de amor, os feridos do doce langor”, recursos anafóricos, através da repetição do pronome relativo “que”, causando um efeito sonoro comparável a um refrão. Tal crônica se complementa com sua leitura em voz alta, como se fosse possível cantá-la.

O segundo campo investigativo da proposta de Brown constitui o item-literatura na música. Entende-se essa perspectiva como a assimilação pela música de comportamentos literários, criando novas formas musicais com intenções puramente verbais, como o Poema Sinfônico ou o Drama Lírico.²³ Mario de Andrade (1980, p.144-145)

²³Poema Sinfônico: obra orquestral em grande escala, usualmente com um só movimento, que se distingue da sinfonia, por basear-se em assunto não musical. Os poemas sinfônicos baseiam-se em grande variedade de fontes literárias, pictóricas e teatrais.



afirma que todas essas novas formas “são mais propriamente literárias que musicais. E por isso mesmo, o que as caracteriza não é mais a arquitetura sonora, mas a intenção descritiva (...) a concatenação de movimentos, de temas, de tonalidades, mesmo, deriva de intenções intelectuais, especialmente, literárias.”

Historicamente, sabemos que o romantismo e o modernismo são períodos em que essas relações se estreitaram. O interesse dos românticos pelas relações entre as artes buscava dissolver as fronteiras entre pintura, poesia e, especialmente, entre música, potencializando-a. Isso era feito por meio da aproximação de procedimentos estéticos, como as qualidades acústicas das palavras e frases, as propriedades sonoras das locuções verbais, e os temas e motivos relacionados.

Entre os românticos, era comum o uso de conceitos como música verbal, pintura tonal, orquestração de cores e planos sonoros, que se tornaram características marcantes desse movimento. Do ponto de vista do entrecruzamento das tendências estéticas, aspectos do movimento romântico permaneceram e se renovaram numa ótica modernista, reconciliando tendências distintas e, por vezes, contrárias, fornecendo assim um vasto terreno de criação para a concepção musical, norteadas por possibilidades literárias e vice-versa.

Drama Lírico ou drama musical: desenvolvimento da ópera atribuída a Wagner em que a música e o teatro se combinam com ininterrupta continuidade do começo ao fim de cada ato. Wagner expressou suas convicções teóricas a respeito do drama musical, a que chamou de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total).



Compositores como Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, entre outros, transitam pelas duas áreas estéticas revelando um movimento de aproximação entre as duas artes. Essas características estão presentes na chamada música de programa ou música programática²⁴—obra inspirada ou motivada por ideia não musical, como, por exemplo, a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz ou *La Mer*, de Debussy e, entre nós, *O Trenzinho Caipira*, de Villa-Lobos, concebido inicialmente sobre a ideia do percurso de um trem por terras brasileiras e recebendo posteriormente letra do poeta Ferreira Gullar.

Neste terreno, o da música programática, Vinícius de Moraes também se arrisca e realiza em 1960, com Tom Jobim, por encomenda do então Presidente Juscelino Kubitschek e a pedido do arquiteto Oscar Niemeyer, a concepção sonora de Brasília, compondo *Brasília, Sinfonia da Alvorada* (Moraes, 1998, p. 668). Musicalmente, essa obra é considerada uma suíte em cinco partes (capítulos):

1. O Planalto deserto
2. O Homem e Citação de Oscar Niemeyer
3. A Chegada dos Cadangos e Dois Locutores Alternados
4. O Trabalho e a Construção e Cantochão
5. O Coral.

24 Termo introduzido por Liszt.



Neste campo investigativo–literatura na música –, Vinícius de Moraes, naturalmente, se coloca à vontade, pois ao ingressar na música popular brasileira, a partir de meados da década de 50, o autor já ocupava “um lugar entre os grandes poetas do Brasil contemporâneo”, no dizer de Andrade (1972a, p.21), em 1939; e frente às atividades artísticas, o seu posicionamento era de abrir fronteiras e cultivar a interferência de um elemento no outro, com a proposta de que o diálogo entre as linguagens artísticas se faz ativo e sem hierarquias. Esse diálogo se trava em Vinícius de Moraes no plano da poesia, como podemos atestar em suas palavras: “se a literatura é arte literária, o estatuto da poesia deve ser estendido aos demais gêneros” (Moraes, 1986, p.19). Vinicius é considerado um artista da transição entre literatura e música e, neste sentido, Afonso Romano Sant’ Anna (1978) responsabiliza-o pela dignidade estética que concedeu à música popular brasileira, devido ao livre trânsito entre os múltiplos caminhos que percorreu como artista brasileiro, em um processo de amadurecimento, rigor e domínio sobre nossa língua portuguesa.

No cancionário viniciano, estão presentes muitas obras que nasceram originalmente como poemas e que só tardiamente receberam texto musical, o que ocorreu muito tempo após serem publicadas em livros, quando se tornaram canções; como canções, então, passam, como objeto de estudo, ao terceiro campo investigativo proposto por Brown – literatura e música.



Estão contemplados neste setor a ópera, o *Lied*,²⁵ as missas cantadas, os oratórios, a canção, os estudos de peças musicais compostas para literatura dramática como trilha sonora, a música no poema e suas implicações teóricas e os estudos histórico e estético das diferenças e identidades entre literatura e música.

Brown realiza um importante levantamento histórico de textos que tratam desse tema, desde o século XVII até o início do século XX, permeados pela noção de *correspondências entre as artes* de Souriau²⁶. A essas reflexões acrescentamos os estudos de Langer, Bandeira e Andrade, por encontrarmos neles um complemento às proposições

25 *Lied*: (canção) originalmente canção melódica alemã de origem folclórica, frequentemente estrófica, surgida em meados do século XIII como forma monódica. No final do século XVIII, o *Lied* foi revitalizado quando a poesia lírica de Goethe foi musicada por Schubert com acompanhamento de piano. O *Lied* transformou-se de canção vernácula e festiva em canção com acompanhamento e a voz solista passa a desempenhar papéis mutuamente interdependentes na comunicação do conteúdo emocional da poesia. A tradição estabelecida por Schubert teve continuação por numerosos compositores românticos.

26 Entre esses estudos consta desde “O Tratado de Thomas Campion”, de 1602 que analisa as proporções métricas e as pausas na música e na literatura através da poesia inglesa até os ensaios que, em 1884, Jules Combarieu publica *les rapports de la musique et de la poésie, considérées au point de vue de l’expression*, considerado por Brown o primeiro dos tratados modernos importantes. Os textos estudados por Brown compreende: a “A Música Poética” de *Jochim Burmeister de 1606* que efetua a análise técnica e retórica de uma composição de Orlando Di Lasso; os textos de Diderot, Charles Avison, Ramil Web, John Brown, Joshua Steele do século XVIII que apontam para a comparação das artes e, no mesmo período, o ensaio de François Jean Chastellux “Sobre a união da poesia e da música”; em 1765, Lessing lança “Laokoon”, que analisa a relação música e artes plásticas e no século XIX com o Romantismo e a idéia da síntese entre as artes (*Gesamtkunstwerk*) Brown apresenta uma gama fecunda de textos de Schlegel, Hoffmann, Wagner, Lamier.



de Brown no campo investigativo de literatura e música, formando assim, uma trilha teórica que servirá de plataforma para lançarmos nossas contribuições em relação ao cancionero viniciano.

Neste contexto histórico, não podemos deixar de mencionar a proposta simbolista, expressa no verso de Verlaine ‘de la musique avant toute chose’, que busca ‘a aliança da música com a poesia, à semelhança do que haviam feito na Idade Média os trovadores’ (Moisés, 1973, p.22). Nessa proposta, as qualidades acústicas das palavras, frases e sílabas, as propriedades sonoras das locuções verbais, os recursos fônicos da linguagem e as imagens acústicas passam a integrar a nova pauta poética, principalmente por meio da exploração das estruturas fonêmicas e tonais.²⁷

Em Stéphane Mallarmé, essas tendências foram levadas às últimas consequências: a palavra se liberta de sua carga lógica, entrando em relevo a massa sonora e a musicalização do poema; a poesia pretende, tal qual a música, sugerir emoções, poesia sem palavras, a *poésie pure* que Mallarmé²⁸ conceituou como “o momento culminante em que a frase esquece, de modo harmônico, seu conteúdo (Moisés, 1973, p.22). É o verso que nada mais quer dizer mas, só cantar.”²⁹ Tal processo simbolista mallarmeneano busca



27 A “*Chanson grise*”, de Verlaine, é um exemplo desses novos paradigmas poéticos, inspirando poemas com efeitos de instrumentação musical.

28 *Apud* FRIEDRICH, 1991, p.136.

29 À guisa de exemplo, citamos “*Prélude à l’après-midi d’un faune*”, de Mallarmé. Mais tarde, Debussy cria um prelúdio, inspirado neste poema.

uma correlação imediata entre o som musical/instrumental e combinações sonoras na poesia.

No século XX, inúmeros autores, desde literatos a músicos, se interessam por esse diálogo e o debate acadêmico prolifera com obras artísticas e teóricas como as assinadas por Igor Stravinsky, *Poética musical*³⁰, até obras de compositores como Pierre Boulez, do próprio Stravinsky, de John Cage e de Iannis Xenakis, que fundem diversos aspectos como efeitos sonoros, plásticos, visuais, textuais para a realização de suas peças musicais, numa intenção clara de dialogar com diversas linguagens simultaneamente e instalar uma nova paisagem sonora-poética, quebrando fronteiras da expressão estética. Críticos brasileiros, como Carmem Lúcia Zambom Firmino³¹ e Ana Maria Fottardi Leal³² debruçaram-se sobre essas questões em ensaios sobre os aspectos da organização rítmica nos sonetos de Camilo Pessanha e o ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Sena respectivamente, trazendo-nos contribuições que iluminam nossa visão sobre o tema.

Diante desse percurso histórico, guardando as devidas diferenças conceituais, é legítimo considerar que o texto poético é impregnado de sonoridades – e nosso interesse, no caso viniciano, está em debruçar-nos sobre essa massa sonora como elemento transformador e potencializador

30 Cf. STRAVINSKY, 1996.

31 Cf. FIRMINO, Carmem Lúcia Zambon. A organização do ritmo no soneto de Camilo Pessanha. In: DAUGHLIAN, Carlos. *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

32 Cf. LEAL, Ana Maria Gottardi. O ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Sena. In DAUGHLIAN, op.cit.,1985.



da expressão literária que, ao guardar em si a *musicalidade imanente* oferece-nos as oportunidades de análise das relações entre poema e música.

A aventura poética vinicianiana, através da canção, chega ao lírico em sua concepção moderna de conciliação entre a expressão individual e o vigor social nela inserido. Sua tradução do mundo necessitava de instrumentos múltiplos e amplos, e o uso de várias formas poéticas e musicais amplia em Vinícius de Moraes, essas possibilidades de exercitar o lirismo, não somente o lirismo que aponta para uma expressão individual, mas o olhar lírico social, cuja visão mais ampla e híbrida focaliza a prodigiosa realidade do mundo, um ver o mundo atrelado a pensar e a sentir o mundo.

Essa percepção conduz a uma reestruturação do conceito contemporâneo da lírica acrescida do elemento social. A soma da expressão individual se mistura com um estado que ultrapassa a mera individuação. Essa visão é mais que um olhar racional, pois o pensamento não está localizado na situação social ou na inserção social, mas, segundo Adorno (1983, p.194), se estabelece com “o TODO de uma sociedade, tomada como uma unidade em si contraditória, que aparece na obra de arte, mostrando em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa.”

É inevitável que este seja o caminho percorrido por Vinícius de Moraes, dos poemas às canções. Poeta e cidadão encontram-se, entendem-se, falam quase a mesma língua. Exercitam a ideia de que o fazer artístico necessita de empenho intelectual e ético, pois a arte veicula, também, uma visão de mundo. As sementes de seu lirismo quando de-



sembocam na canção, já estão materializadas na ideia de um autor antenado com a realidade que o instiga, que o renova e que, através da palavra, expressa o sentimento humano. Para Vinícius de Moraes, no poema “O poeta”, este tem:

Olhos que recolhem
Só tristeza e adeus
Para que outros olhem
Com amor os seus.

[o poeta é instigador, pois tem]

Mãos que só despejam
Silêncios e dúvidas
Para que outras sejam
Das suas, viúvas.

[o poeta é renovador, pois tem]

Lábios que desdenham
Coisas imortais
Para que outros tenham
Seu beijo demais

[e a palavra do poeta é sempre vital]

Palavras que dizem
Sempre um juramento
Para que precisem
Dele, eternamente. (Moraes, 1998, p.435).

Saravá, Vinicius de Moraes!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Lírica e Sociedade**. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**. Tradução Torres Filho. São Paulo: Abril, 1983.



ANDRADE, Mário. **Pequena história da música** . Ed Martins , SP, 1980.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977

BROWN, Calvin S. **Music and literature**. London; Hanover, University Press of New England, 1987.

FIRMINO, Carmem Lúcia Zambon. A organização do ritmo no soneto de Camilo Pessanha. In: DAUGHLIAN, Carlos. **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.


LEAL, Ana Maria Gottardi. **O ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Sena**. In: DAUGHLIAN, ,1985.

MORAES , Vinícius, Vinícius de Moraes: **poesia completa e prosa**, Ed Aguilar, Rio de Janeiro, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.44.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. Tradução Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983, p.136.





CAPÍTULO 4

O QUE HÁ E O QUE NÃO HÁ: POESIA EM JOGO NA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR

Marcelo Ferreira Marques

<https://orcid.org/0000-0003-2267-8448>

Okayama, Okynawa e Aquidauana; o que pode haver em comum entre as duas províncias japonesas e uma cidade do interior do Mato Grosso do Sul? As diferenças, de saída, são mais visíveis: entre Japão e Brasil, há a distância do Oceano Pacífico, dois sistemas de escrita significativamente diferentes, particularidades culturais, sociais e geográficas bastante distintas. Ainda assim, essas três localidades se veem reunidas no refrão da décima canção de *Mama Mundi*, álbum lançado pelo compositor e cantor Chico César em 2000:

o que há e o que não há
em okayama e okinawa
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar

Vendo e ouvindo as palavras desse modo, encadeadas no ritmo dos versos, fica mais perceptível o princípio que guiou a aproximação. Mesmo em uma leitura moderada, alguns sons chamam a atenção do ouvido: em primeiro



lugar, tanto pela alta recorrência com que aparece quanto pelo fato de as rimas se apoiarem nessa vogal, os “as” predominam; em segundo lugar, nos três topônimos, a primeira sílaba é uma vogal e a segunda se inicia com o som [k], que corta e marca o ritmo. O princípio de aproximação é, então, o do parentesco sonoro: O **q**ue há/O-**k**ayama/ O-**k**inawa/ A-**q**uidauana.

Esse princípio de organização e seleção de palavras prevalece sobre as possíveis afinidades geográficas, históricas ou culturais que haveria entre esses lugares e ativa aquilo que Décio Pignatari (2005, p.18) chamou de analógica da poesia:

Em poesia, você observa a projeção de uma analógica sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário.

O gesto aproximativo que reúne as três localidades é parte de uma rede maior de procedimentos “analógicos” presentes em *Aquidauana*, a canção aqui estudada. A faixa se desenvolve sobre um eixo rítmico que faz dialogar células do coco (especialmente a partir do pandeiro) e do maracatu (tocado, ao que parece, por um *tama*, tambor falante africano), recebendo intervenções variadas de outros instrumentos percussivos e eletrônicos ao longo de sua duração. Seu arranjo pode ser visto, como veremos, como um agenciamento de territórios e tempos musicais distin-



tos. O refrão é uma espécie de atualização das adivinhas tão comuns na tradição oral, introduzido pela fórmula “o que há e o que não há”, que opera num campo afim ao mais conhecido “o que é o que é”. Nos versos entre os refrões, uma outra modalidade de brincadeira verbal é recuperada: os trava-línguas. Essa conjunção de fatores enseja, entre leituras possíveis, a de que o cantar e o perguntar são também brincar. Se um trava-língua como “Quem a paca cara compra/ A paca cara pagará” serviu a Cego Aderaldo para vencer Zé Pretinho³³, como cartada final da peleja entre os dois cantadores é porque pode também servir ao riso desinteressado, ao desafio da curiosidade, à diversão da tentativa e do erro. No presente texto, guiado pela escuta de *Aquidauana* e da contribuição teórica de Huizinga (2008), buscamos reiterar a concepção de que a poesia, entre tantas definições possíveis, é jogo.

Mais inusitada do que a pergunta de abertura de *Aquidauana* é o fato de o povo desta cidade, ao que parece, poder respondê-la. *O que há e o que não há em Okayama e Okynawa?*

Não é raro esquecermos que a elaboração de perguntas é uma atividade tão instigante quanto tantas outras que envolvam a linguagem e o pensamento, como a criação de piadas e a conceituação filosófica. É a pergunta que pode pôr em curso a dúvida, o tatear da busca, o mover-se da curiosidade e da pesquisa. Seja no âmbito da prosa mais cotidiana, seja especialmente no campo da ciência, o impulso

33 A história se desenvolve no cordel *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*.



gerado pela pergunta não respondida pode nos induzir a ângulos diferentes de visão, a apostas de leituras novas para velhas questões e pode, ainda, nos aproximar da inquietude e do maravilhamento.

Como a água sobe até as folhas mais altas de uma árvore? Como baleias conseguem se reconhecer pelo “nome”? Qual o animal que já não vale nada? A resposta, embora complemento necessário do jogo, talvez seja duas vezes menos interessante que a pergunta: a) *é o javali*, resposta existente unicamente em função da pergunta e b) *é o javali*, resposta que, de modo sucinto, encerra a questão e estraga o prazer da dúvida. Ao longo da letra de *Aquidauana*, os trechos entre um refrão e outro apresentam uma série de questões, como hipóteses a serem confirmadas, tendo a condicional *se* como propulsora. De que questões se trata? Uma miscelânea de coisas, em sua maioria assuntos banais, perguntas simples sobre objetos e seres do cotidiano: bode, galinha, sonho, grana, uniforme, beiju, vela. Em alguns momentos, formulações curiosas: “se beijar é proibido/ou se é dejá-vu beijar”, “se um real vale um *yen*”, “adeus eros e thanatos”. Ao fim de cada sequência de perguntas, temos a frase recorrente “pro povo de Aquidauana eu vou ter de perguntar”.

o que há e o que não há
em okayama e okinawa
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se tem pé de juazeiro
pra poder nascer juá



se tem bode pai-de-chiqueiro
que é pra cabra bodejar
se a galinha no poleiro
à tardinha vai deitar
pouco ou muito pé de cana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se é em pé que se dorme
como é se levantar
se a forma do sonho é disforme
como um porre de aluá
se é nu ou de uniforme
o civil e o militar
se vale mais fé ou grana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se beijar é proibido
ou se é dejá-vu beijar
se o beiju é comprimido
como pó de guaraná
se a besteira do sabido
tem poder de governar
se eu não passo na aduana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
amor livre livramento
livro feito pra estudar
jura de amor juramento
noivado antes de casar
será que tem cabimento
quem puder responda já
se a sorte não me engana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se é quase tudo acre-doce
pro gosto se equilibrar
pro que é parecer fosse



como a praia e o mar
cristal que espatifou-se
na correnteza do ar
se a japonesa é bacana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se tem gente boa e ruim
se tenente usa quipá
se um equipamento de som
e um amigo de confiar
e um carro do ano bom
posso ter sem trabalhar
sete dias por semana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se tudo é certo e perfeito
beleza de admirar
peixe que já vem no jeito
nem precisa temperar
penso até em ser prefeito
para os pobres visitar
feito a lady diana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se os rios de lá têm
o cheiro de sanhauá
se um real vale um yen
vela se a luz faltar
se posso levar meu bem
um pandeiro e um ganzá
maracatu de goiana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se existe vaquejada
mode eu poder aboiar
pruma vaca enlatada
me ouvir ressuscitar



tridimensionalizada
 catolé taperoá
 adeus ô paraibana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar
 adeus adeus
 adeus catolé e patos
 adeus eros e tanathos
 eu preciso viajar
 adeus adeus
 adeus ô paraibana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de pergunta

Mas o povo de Aquidauana, ainda que constantemente referido, em nenhum momento responde. Esse estado de coisa a ser completada, essa fala que se prolongaria em perguntas sem resposta indefinidamente tem parentesco íntimo com o estrato musical que lhe dá suporte.

A estrutura harmônica de *Aquidauana* é estática, isto é, não sofre movimentação, não prevê mudanças de acordes. Isso significa que não se orienta pelo jogo funcional de harmonia que cria tensões ou conclusões claras com as quais estamos muito acostumados e acostumadas na música popular; uma ambiência invariável funciona como um chão permanente ou centro contínuo, semelhante ao que se passa nos repentes, que são acompanhados, em geral, pelo mesmo acorde do início ao fim. Sobre essa base, a melodia da voz se desenvolve, perfazendo intervalos que delineiam uma sonoridade comum à música nordestina. O uso de certas escalas de notas — junto a elementos como a acentu-



ação e os motivos melódicos, as articulações e as dinâmicas de execução — pode nos ajudar a localizar uma melodia ou canção em determinados gêneros, ou *territórios*, como nos informa José Miguel Wisnik(1989, p. 71–72):

As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e de centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra.



No caso de *Aquidauana*, a escala em questão baseia-se no modo dórico, uma escala menor com 6ª maior. Podemos ouvi-la em diversas melodias conhecidas: em “Lamento Sertanejo”, composição de Gilberto Gil e Dominguinhos, a melodia com que os versos “eu quase que **não** consigo” e “sou como rês **desgarrada**” são cantados exemplifica bem a sonoridade da 6ª maior na escala menor (os negritos marcam o momento melódico em que a 6ª maior é atingida). “Vem Morena”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, apresenta a mesma escala. Observamos que no momento em que a 6ª nota da escala é atingida, ouvimos/ sentimos aquele sabor característico que, convencionalmente, nos transporta

para o território musical nordestino. Sensação semelhante experimentamos ao ouvir solos de *blues* na guitarra, *ragas* indianos tocadas na cítara ou melodias japonesas executadas no *koto*.

Na imagem abaixo, a transcrição de um trecho da melodia de *Aquidauana*, os primeiros seis versos são cantados com o mesmo desenho melódico e os três últimos efetuam um desenho melódico diferente, dilatando-se um pouco mais para o agudo, a partir do sétimo compasso. As três notas destacadas em vermelho representam, na tonalidade na qual a canção é cantada, a 6ª maior. Essa disposição melódica e estrófica estabelece um diálogo direto com a tradição dos repentes, dos cantores de cocos e emboladas.

Figura 1: transcrição de trecho da melodia de “Aquidauana”

se tem pé de ju a zeiro pra po der nas cer ju á se tem bo de pai de chi queiro queé pra ca bra bo de

5 jar sea ga lin ha no po leiro á tar din ha vai dei tar pou cooumui to pé de ca na pro po vo deA qui dau

9 a na eu vou ter de per gun tar

Conseqüentemente, estabelece também a ligação com o mundo da música modal, normalmente encontrada em sociedades, cujos exemplos mais próximos seriam



os povos indígenas, mas igualmente presente em períodos anteriores da música das sociedades ocidental e oriental; o canto gregoriano, por exemplo, está inscrito nesse âmbito. Há razões históricas para que o canto dos repentistas fuja um pouco à lógica da música tonal; os recantos do sertão e do interior do nordeste, em certa medida e até certo momento, foram espaços no qual o tempo da aceleração industrial e tecnológica pouco visitou.

No tonalismo, o movimento harmônico (a troca de funções harmônicas e/ou de acordes) cria uma sensação de tempo e direção, pois a sucessão dos acordes conduz a passagens de dilatação do discurso musical, de clímax e tensão e, por fim, de resolução, quando se atinge a tônica, por exemplo. A música modal, por sua vez, à medida que não se baseia nessa dinâmica e hierarquia harmônica, oferece muitas vezes uma sensação de tempo mais suspenso e cíclico, sem um ponto claro de “chegada” ou resolução. Essa característica permite que a música modal se preste bem ao uso em práticas meditativas e ritualísticas. Para Wisnik (1989, p. 78), nesse tipo de música:

[...] as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música



parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se estamos na sua sintonia. [...] A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal — percebê-la é a pedra de toque que introduz a outra experiência do tempo musical.

Há muito o que se refletir acerca do modo como, em *Aquidauana*, é sugerida e reelaborada essa temporalidade “comunal”. Por um lado, a letra propõe um diálogo dinâmico com a tradição poética a que se filia, trazendo à roda o inusitado de algumas formulações e o reforço da presença de seres, objetos e práticas que, em conjunto, não temos dificuldade de associar ao nordeste. Por outro lado, o arranjo se organiza enquanto uma paisagem sonora modal que mantém estreita relação com a melodia e a letra. Nesse sentido, mesclam-se instrumentos tradicionais a aspectos ligados ao ambiente da pós-produção, da elaboração e edição em estúdio.

Se a letra corrobora o aspecto modal do arranjo, não somente pela ligação com o repente ou o coco, mas também porque se estrutura de maneira diferente de um princípio-meio-fim, realizando, antes, uma espécie de diagramação verbal daquela circularidade musical, a experiência sonora extraverbal – mais contundente quando ouvimos a canção com fones de ouvido — é outro texto, extremamente sugestivo de associações. Uma vez estabelecido um eixo de interesse, a repetição melódica e a fixidez harmônica,



o arranjo permite muitas ambiências e climas diversos. A cada estrofe adiciona-se um dado, uma informação sonora diferente, como camadas que se sucedem mais e/ou menos densas que as anteriores.

A música começa com um lamento, vozes e risos. Ouvimos soar um *tama*, tambor falante africano, aparentado dos tambores com que, por exemplo, o povo Ashante conversava entre si, em pontos diferentes da floresta. Seguem-se outros sons e ruídos. Pífanos e guizos. Uma variedade de sons percussivos que aparece e desaparece. Baques soltos. Interferências de sintetizadores. Um coro feminino, ao estilo pergunta-resposta, que canta vez ou outra com Chico, cuja voz, a partir de “beleza de admirar...”, alterna-se em termos de equalização, mudando do estado normal e inicial para o uso de um efeito que lembra a famosa “voz de rádio”; som *hi-fi* e *lo-fi* dizendo as mesmas palavras.

Mais guizos, chocalhos e cliques. Uma voz grave vocaliza algo que parece o mergulho de um objeto numa jarra d’água. Antes de “se é quase tudo agre-doce”, a percussão se suspende e outra voz produz um som semelhante a um chamado (?), um canto de cigarra (?). Sinos, flautins e novamente pífanos. Se ouvirmos algo parecido com um som de guitarra distorcida, que bem pode ser um som produzido por sintetizador, ele parecerá antes hesitar, como quando se está dando golpes soltos, sem pretensão de produzir frases inteligíveis.

Assim compreendida, a diagramação do arranjo não difere muito, em procedimento e montagem, da paisagem sonora de uma feira, lugar de diversidade de sons e inte-



rações. Cantadas desde sempre (Scarborough, Guernica, Caruaru, Mangaio...), as feiras, no nordeste do Brasil, especialmente, sempre desempenharam importantes papéis no que tange ao encontro, ao exercício da coletividade, à manutenção e transformação de tradições sociais, culturais e artísticas.

Há povoados e cidades que começaram ao redor de feiras. Nesses espaços, o vender e o comprar podem estar entrelaçados com a partilha de histórias e saberes; ao lado de um cordelista cantando seus folhetos (hoje cada vez mais raros) pode haver um mágico trambiqueiro ou a barraca das frutas e dos tubérculos; itens em série e peças exclusivas, a farmacopeia popular e os eletrônicos genéricos de marcas famosas, artesanato e troca de usados.

Todo esse ir e vir produz amplas séries polifônicas. Da montagem das barracas, ainda ao fim da madrugada, até o fim da feira, os sons variam muito; gritos de oferta e pregões, a melodia particular da voz do vendedor de frutas ou peixe, as conversas atravessadas, os ruídos de máquinas, carros de mão, vozes de animais, caixas de som. As pessoas atualizam assuntos, pagam e contraem dívidas, reúnem-se, enfim.

Essas considerações não pretendem ver em *Aquidauana* a sonoplastia exata e fiel de uma feira; pretendem, antes, indicar o parentesco dos procedimentos musicais de montagem de seu arranjo com as paisagens sonoras derivadas desse encontro de pessoas, existentes e conhecidas desde a Antiguidade, em todos os quadrantes do mundo.



Essa ideia de reunião, plasmada no arranjo de *Aquidauana*, perpassa todo o disco em que esta canção está inserida. *Mama Mundi* — título que acena para a “Mama África” tanto quanto indica a *mãe do mundo* —, ainda que possuindo rítmica variada e rica em nuances, parece realizar investimento mais intenso por meio do colorido timbrístico. A canção homônima ao disco nos diz:

mama mundi índio oriundi
desse mundão sem porteira
tem a flecha certa
mas tudo move e muda
mudar me ajuda
mas me confunde
mama mundi
chamo e responde
mas ainda esconde seu leite
mama eu peço que aceite
flores na minha cantiga
e mais me diga
e mais me aponte
o mapa que traço agora
é amor de menino
mama mundi me ensina
pra onde seguir
mãe de gagarin
mãe de mestre vitalino
menina, mãe mundi

Ao longo das faixas, ouvimos as percussões híbridas de Naná de Vasconcelos, em “A força que nunca seca”; a gaita de fole escocesa de Amadeu Magalhães, em “4h15 ou 10 pras 3”; o violino algo cigano de Ricardo Amado, na faixa homônima ao disco; a voz do muezim, o arauto das horas



de oração islâmico, e tambores de latitudes diferentes do mundo em *Aquidauana*. Essa conjunção de instrumentos, cada um com sua série de articulações, vozes e dicções, mostra-se uma espécie de inventário instrumental do mundo, conectando mapas, mares, desertos e montanhas. O procedimento de coloração timbrística e rítmica desse disco é semelhante à feitura das colchas de retalho, íntegras e unas, mas sempre a partir da aproximação de texturas, cores e formas diferentes. Num outro foco de leitura, em que “mama” se põe como verbo, poderíamos ainda considerar a ideia de nutrição; considerando-se que é o primeiro alimento para o recém-nascido, o leite se torna símbolo aqui, dada a teta de quem provém, de um líquido de constituição múltipla, polissêmica e polifônica. Em texto para *Mama Mundi*, José Miguel Wisnik³⁴ (2000) escreve:

A mãe do mundo que gerou Gagárin gerou também Mestre Vitalino, o primeiro homem a sair como um feto para fora da atmosfera e o artesão que extrai formas vivas do barro da terra. Essa imagem, sugerida na música que dá nome ao novo disco de Chico César, *Mama Mundi*, diz muito da experiência das últimas gerações que viveram a passagem fulminante dos nichos regionais ao sentimento planetário. Ela é bem marcada nesse paraibano de Catoté do Rocha cujo pai, seu Francisco (que entreouvimos cantando na “Dança do Papangu”), praticou os reisados nordestinos desde sempre, por tradição familiar, enquanto o menino, levado pela onda dos tempos, se desgarrou

34 WISNIK, José Miguel. *Mama Mundi*. Disponível em <<https://chicocesar.com.br/mama-mundi/>> Acessado em 01/11/2024.



e se cosmopolitizou, ganhando trânsito pelo Brasil e fora dele. Como outros músicos brasileiros que passaram do sertão ao mundo, Chico César é um étnico literalmente descolado, nativo de um espaço sem porteira, dançando de propósito uma dança que “ímbalança” entre Okinawa e Aquidauana.

“Nativo de um espaço sem porteira” é uma definição que conversa de perto com a ideia de que a feira evocada na canção e especialmente no álbum não é específica ou particular: é a feira do mundo. Esse é o cenário propício à aparente dispersão e atmosfera polifônica de *Aquidauana*, cuja poética costura paisagens, sonoridades e referências díspares, ecoando a abertura das perguntas não respondidas. *O que há e o que não há?*

O suporte sonoro das canções que ouvimos não vem exclusivamente dos timbres diversos dos instrumentos, vozes e *samples*; vem também das palavras, da aspereza ou maciez de suas texturas, de como seus sons internos e externos se comunicam com os sons de outras palavras na cadeia dos versos. Um traço estrutural da poesia de Chico César é justamente a orquestração de assonâncias, aliterações, paronomásias e outros recursos sonoros:

(...)
 se é **nu ou de uniforme**
 (...)
 se **beijar** é proibido
 ou se é **dejá-vu beijar**
 se o **beiju** é comprimido
 como pó de guaraná



(...)
 amor **livre** **livramento**
livro feito pra estudar
 (...)
 pro que é **parecer** **fosse**
 (...)
 se tem gente boa e ruim
 se tenente usa **quipá**
 se um **equipamento** de som

Aqui, o som se organiza num jogo de similaridades e contrastes, criando, por vezes, objetos sonoros inusitados, como **nuoudeuni**, nascidos da interação entre os fonemas das palavras; os versos se dirigem ao entendimento e aos sentidos, inseparavelmente. Desse modo, a poesia não se apresenta exclusivamente como proposição de significados ou experiência sensorial, e sim como espaço onde som e sentido entrelaçam-se e se enriquecem mutuamente. Essa inseparatividade talvez seja o que nos permita ver nesses procedimentos sonoros mais que um dado ornamental e decorativo vazio.

A poesia é um dos fenômenos de linguagem que mais se prestam à multiplicidade de definições. Na conhecida passagem de Octavio Paz (1982, p.15), em *O Arco e a Lira*:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal.



Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva.

Nessa enumeração, sublinha-se a impossibilidade de definições rígidas e fixas; a função da poesia, seu papel e sua presença compreendem o paradoxal e o múltiplo como elementos estruturantes. A poesia, assim concebida, é afim ao nascimento e à morte, ao prosaico e ao extraordinário, ao raciocínio e à desrazão, ao ritual xamânico e ao discurso pornográfico. Ecoa, pois, a complexidade da experiência humana e, por isso, é tão alheia ao confinamento de sentidos.

Susana Souto (2004), em *O corpo do poema*, propõe-se à encruzilhada de refletir sobre a intraduzibilidade do discurso poético e a materialidade intransferível do poema. Souto inicia seu texto reunindo definições de poesia apresentadas pelos próprios poetas, expressas abertamente ou derivadas da leitura que podemos fazer de seus poemas.

A poesia foi, muitas vezes, pensada como o nosso exercício mais radical com a língua, como a busca das suas máximas potencia-



lidades, como um modo de demorar-se na observação das palavras, olhando-as de vários lugares, movendo-as, virando-as, brincando com elas, jogando com elas; uma forma, ao mesmo tempo, lúdica e lúcida de pensar a linguagem. Diz Augusto de Campos que ‘poesia é risco’. Para Fernando Pessoa, o “Poeta é um fingidor”; no verso de Bandeira, ‘o Poema é como a nódoa no brim’; diz Drummond que é um “claro enigma”; para Maiakovski, é “uma viagem ao desconhecido”; para Quintana, são ‘pássaros que chegam, não se sabe de onde, e pousam no livro que lêem’; segundo João Cabral de Melo Neto, o poema é “feito de antilira, escrito em antiverso”. Há muitas formas, principalmente poéticas, de definir a poesia.

As particularidades e peculiaridades dessas definições, pontualmente ou em conjunto, compõem um leque múltiplo de ideias e de propostas de pensamento, numa complementaridade que nunca chega à síntese definitiva. Desse leque, podemos perguntar: a que definição de poesia *Aquidauana* responde?

Johan Huizinga (para quem o jogo era não só um elemento da cultura, mas também um dos fundamentos da cultura) indicou como traços definidores da atividade lúdica, entre outros, a liberdade, a ordem, o distanciamento da realidade mais cotidiana, o caráter não utilitário. Em suas palavras (2004, p.145), o jogo:



É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo conforme a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão.

Essa passagem se encontra no capítulo “O jogo e a poesia”; logo em seguida, o autor escreve:

Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade. (Idem)

Em *Aquidauana*, de sua ordenação métrica de versos, sem a qual o jogo das redondilhas maiores se perde; de sua referenciação peculiar a objetos cotidianos; de suas



formulações que oscilam entre o enigmático e o engraçado, as qualidades apontadas por Huizinga podem ser lidas. A definição de poesia a que *Aquidauana* responde, pois, alinha-se com uma formulação muito direta e simples: poesia é jogo.

Para Chico César, nesta canção, a poesia parece ser a permanência de um “se”, a alegria da arte de armar charadas, a pergunta que vive, porque não tem resposta, e o espaço aberto e circular do encontro de temporalidades em diálogo. *Amara dzaia*.

REFERÊNCIAS

CÉSAR, Chico. **Mama Mundi**. São Paulo: MZA: 2000.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. 5. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

AMARAL, Firmino Teixeira. **Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho**. Juazeiro do Norte-CE-Brasil: Silva, José Bernardo da (Prop.), 16p. Disponível em <<https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/300>> Acesso em 28/10/2024.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

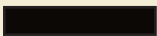
SILVA, Susana Souto. **O corpo do poema**. Humanitates (UCB/DF), v. 2, p. 06-08, 2004. Disponível em <<https://www.passeidireto.com/arquivo/1790595/notas-sobre-a-materialidade-da-poesia>>



WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** - 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **Mama Mundi.** Disponível em <<https://chicoesar.com.br/mama-mundi/>> Acessado em 01/11/2024.





CAPÍTULO 5

UM GÊNERO SOB DIVERSOS OLHARES: UMA ANÁLISE LINGUÍSTICO-LITERÁRIA DA CANÇÃO CÁLICE

Ahiranie Sales Manzoni

<https://orcid.org/0000-0002-0813-3700>

Maria Francisca Oliveira Santos

<https://orcid.org/0000-0002-0455-6431>

Renildo Ribeiro-de-Siqueira

<https://orcid.org/0000-0001-5455-8403>



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A canção, por ser um gênero híbrido, propicia uma proximidade com diversas áreas de conhecimento que têm interesse em investigar esse objeto artístico e suas contribuições sociais. Compreendendo, desse modo, que a função social da canção vai além dos aspectos sensoriais ligados ao sujeito — tais como sensibilização, escuta e expressividade — se estendendo às reflexões sobre as diferentes práticas socioculturais, propõe-se, neste texto, um estudo analítico sobre esse gênero a partir de três óticas distintas, a saber: a Literatura, a Retórica e a Análise do Discurso.

A poesia, a métrica, o ritmo, a persuasão e os sentidos são elementos da canção com pretensões de abordagem e análise neste estudo. Entrelaçando diferentes saberes, poderá ser observada como a mesma canção mobiliza a subjetividade e a interpretação distintamente para aqueles que a escutam e a executam.

Para a realização desse estudo interdisciplinar, foi selecionada uma canção da música popular brasileira considerada um clássico nacional: *Cálice*. Essa canção, composta por Chico Buarque, na década de 1970, teve uma importante representatividade política e social durante o regime militar no Brasil. Ela foi selecionada por ser considerada um clássico na história da música brasileira, bem como pela sua enriquecedora contribuição textual e melódica que permite análises mais expressivas e reflexivas.

Assim, esse trabalho será dividido em três partes. Na primeira parte, sob a luz da Literatura, serão apresentados aspectos sociais, culturais e transformacionais advindos do eu-lírico em relação ao texto poético. Na segunda parte, sob a luz da Retórica, serão considerados o *ethos*, o *páthos* e o *logos* para compreensão do poder persuasivo da canção e sua função reflexiva. Na terceira parte, sob a luz da Análise do Discurso pechetiana, serão apresentados os efeitos de sentidos e silenciamentos produzidos no discurso musical que demonstram a resistência à dominação política durante o período da ditadura.

Com base nos estudos de Soares (2007), Candido (1996), Bosi (1997), Goldstein (2006), Aristóteles (2011), Reboul (2000) Pêcheux (2009) e Orlandi (2007), pretende-se



promover uma ampla discussão e diferentes olhares sobre o mesmo objeto de estudo, demonstrando, assim, que a canção é um gênero que mobiliza diferentes saberes no intuito de refletir sobre as diferentes modalidades de interpretação e sobre as possibilidades de transformações socioculturais.

Cálice³⁵

Pai! Afasta de mim esse cálice (3x) De vinho tinto de sangue...(2x)

1. Como beber dessa bebida amarga?

Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca resta o peito.
Silêncio na cidade não se escuta.
De que me vale ser filho da santa?
Melhor seria ser filho da outra.
Outra realidade menos morta,
Tanta mentira, tanta força bruta...

2. Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano.
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado.
Esse silêncio todo me atordoia,
Atorreado eu permaneço atento
Na arquibancada prá a qualquer momento
ver emergir o monstro da lagoa...

3. De muito gorda a porca já não anda (Cálice!)

De muito usada a faca já não corta.
Como é difícil, pai, abrir a porta (Cálice!)
Essa palavra presa na garganta.
Esse pileque Homérico no mundo



35 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45121/>

1. A CANÇÃO CÁLICE PELA ÓTICA DA LITERATURA

A canção faz parte do gênero lírico e é uma forma de expressão que combina os elementos líricos com a música. Caracterizada por letras que expressam sentimentos subjetivos, a canção pode contemplar temas diversos, desde amorosos e telúricos a temas políticos e sociais. Na história literária luso-brasileira, distinguem-se três tipos de canção: a trovadoresca, a clássica e a romântica ou moderna, marcada por grandes liberdades formais e temáticas, como ocorre na canção “Cálice” composta por Chico Buarque e Gilberto Gil. (Cf. Soares, 2007, p.31)

Uma das canções mais famosas do cancioneiro da literatura brasileira é a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, um canto de exaltação ao Brasil, que foi parafraseada e parodiada ao longo da historiografia literária, a exemplo do que fez Oswald de Andrade com o poema “Canto de regresso à pátria” e Carlos Drummond de Andrade com “Nova Canção do Exílio” para citar somente duas referências importantes. Trazer a “Canção do Exílio” e os prolongamentos de seu impacto, nesta análise, permitem atestar o poder de comunicação e expressão que esse tipo de composição poética pode conquistar no imaginário popular e simbólico. Desse modo, analisar a canção “Cálice” pela ótica da literatura, dos estudos retóricos e da análise do discurso mostra o potencial expressivo e significativo da linguagem artística que explora ao máximo as potencialidades da língua.

Concebe-se a Canção como manifestação poética da linguagem, forma suprema de atividade criadora, que



permite mergulhar, através de sua materialidade verbal, no oceano de possibilidades da palavra, que, conforme Candido, é:

a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema. (Candido, 1996, p.59)

Precisa-se esclarecer aos leitores que o poema é um artefato artístico marcado por sua unidade, isto é, não se pode fragmentar ou compreender um texto poético a partir de suas partes isoladamente. Contudo, por questões metodológicas, isolam-se alguns de seus aspectos, de maneira didática, artificial e provisória, sem perder de vista o caráter uno do poema.

Outro aspecto importante na análise de um poema, segundo Norma Goldstein (2006, p.11), é considerar outros fatores como as condições de produção: “quem escreveu? Quando? Com qual finalidade? Dirigido a qual interlocutor? A leitura que se faz hoje é a mesma ou se alterou?”

A canção “Cálice” de Chico Buarque e Gilberto Gil é uma obra-prima da música brasileira, carregada de simbolismo e crítica social. A letra é uma metáfora poderosa sobre



a opressão e a censura, com reflexões sobre o contexto ideológico da ditadura militar no Brasil, marcado por uma ideologia que não admite contradições.

O poema, com as súplicas iniciais, apresenta um eu-lírico ou sujeito poético que implora para ser afastado do cálice assim, como faz Jesus Cristo quando ora a Deus Pai no Jardim de Getsêmani.

Esse pedido é repetido por três vezes, referência bíblica, pois Pedro nega Cristo por três vezes e três também são as pessoas da Trindade Santa. As anáforas construídas pela repetição da palavra “Pai”, além de recorrer intertextualmente ao discurso bíblico, conectam-se ao substantivo cálice como um eco e reforçam a súplica do eu-lírico, intensificando o clamor e a angústia, pois o cálice é “de vinho tinto e de sangue”, ou seja, é um sacrifício.

Na sequência, a estrofe apresenta um tempo de incertezas e amarguras por meio de construções como “bebida amarga”, “tragar a dor” e “engolir a labuta”, presentes nos versos interrogativos: “Como beber dessa bebida amarga? / Tragar a dor, engolir a labuta?”, além de uma realidade marcada por “tanta mentira, tanta força bruta”. O poder da imposição e da violência, representado pela “força bruta”, é tão grande que interfere na construção poética, a ponto de a rima — o parentesco sonoro entre duas palavras — ser quebrada, como que para mimetizar a solidão e o desamparo do eu-lírico: “Silêncio na cidade não se **escuta**/De que me vale ser filho da santa?/Melhor seria ser filho da **outra**/Outra realidade menos morta”, ESCUTA rimaria perfeitamente com PUTA, visto “filho da puta” ser locução interjectiva de cará-



ter pejorativo muito usada no Brasil e adequada ao contexto enunciativo, mas o poeta representou a violência institucional com a quebra da rima e apresenta o vocábulo OUTRA como opção para mostrar que há controle do discurso, censura ao estado da arte. Contudo, aproveita a oportunidade e repete o vocábulo OUTRA no verso seguinte, mediante uma anadiplose, para reforçar o potencial utópico e revolucionário da literatura que não se curva diante de regimes totalitários e cristaliza o caráter de resistência da poesia ao qual almeja “**Outra** realidade menos morta”

Sobre o caráter de resistência, próprio da poesia, cabem aqui as palavras de Bosi (1997):

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (Bosi. 1997, p. 146)

O silêncio era a imposição da ideologia dominante imposta pelo regime militar, cristalizava as divisões sociais e as fazia passar por naturais por meio de discurso publicitário, propagandas institucionais e mesmo pela escola, veiculando um discurso em defesa da ordem, do desenvolvimento e do progresso da Pátria, sem admitir contradições. Desse modo, o substantivo cálice, ligado intertextualmente



ao discurso bíblico, é trabalhado e explorado seu potencial sonoro e semântico a ponto de, ao longo do poema, sofrer um processo de metamorfose e trazer, por associação fônica, não somente a mensagem de angústia e sofrimento vivida por Jesus Cristo para uma nova realidade, como também a imposição do silêncio, visto que o eco do vocábulo “cálice” transforma-se, graças ao ritmo e a seu caráter cíclico, milagrosamente em “cale-se” do verbo calar, expressão injuntiva própria de contextos autoritários. Trata-se do processo de alteração das essências, assim como no mistério eucarístico, no qual o vinho se transforma em sangue. Para ilustrar isso, pode-se recorrer ao verso “De vinho tinto de sangue”. A palavra — essência do existir, pois Deus cria o mundo através da palavra — tem sua “natureza” alterada pela opressão e pela violência, sofrendo uma mudança radical no processo de construção poética da canção.

Assim como ocorre a metamorfose do vinho em sangue, agora a ‘transubstanciação da palavra’: do cálice ao ‘cale-se’. O cálice, artefato destinado a conter bebidas e oferecer para degustação, dá lugar ao verbo calar, que carrega a força semântica da negação — a proibição da expressão verbal e, portanto, da comemoração coletiva. No contexto sociopolítico da canção, não há o que ser comemorado. Tem-se uma realidade marcada pela estagnação e estrangulamento das realidades em um mundo embriagado e distópico no qual não basta ter boa vontade, visto que: “De muito gorda a porca já não anda (Cálice!)/De muito usada a faca já não corta./Como é difícil, pai, abrir a porta (Cálice!)/



Essa palavra presa na garganta./Esse pileque homérico no mundo/De que adianta ter boa vontade”

A repetição da palavra “cálice”, no poema em análise, é uma jogada genial que, associada ao ritmo, alternância entre sílabas fortes e fracas, reforça a ideia de sufocamento, de opressão vivida pelo eu-lírico que se constitui como porta-voz de uma coletividade que se sente silenciada e rechaça ou mesmo renega uma realidade distópica. A canção não só mimetiza artisticamente o silêncio ideologicamente imposto ao eu-lírico que sente e explicita sua condição, mas também traz um grito de súplica visceral, apoiado na intertextualidade bíblica, no eco construído pela palavra “Pai” é responsável também pela conexão entre os três primeiros versos para construir refrão sonoro de caráter cíclico.

Uma das maneiras de consolidar a expressividade de um poema, sobretudo um poema canção é sua estrutura sonora. A sonoridade do poema/canção é um dos primeiros elementos significativos que o poeta usa para capturar a atenção do seu público leitor e, através do manejo dos sons, conduzir sua mensagem de maneira sistemática. Sobre o aspecto fônico do poema, Candido diz:

A sonoridade do poema, ou seu ‘substrato fônico’, como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa”. (Candido, 1996, p. 23)



A repetição anafórica de “Pai” imprime aspecto solene ao poema e reforça o sentido religioso trazido pelo discurso bíblico e funciona semelhante ao soar dos sinos das igrejas, convocando os cristãos à união; as palavras-chave que guardam a maior carga significativa da mensagem expressa pelo poema, tais como: cálice, bebida amarga, silêncio, mentira e, por último, o verbo querer imprime o caráter revolucionário e utópico da canção; a natureza das metáforas de caráter religioso como cálice para tratar de martírio; tudo constitui objeto de um saber literário artesanal que encontra nas retóricas o seu código normativo.

Por fim, no último verso, o eu-lírico, decide pôr abaixo o castelo de certezas do totalitarismo e quebra a áurea opressora com o advérbio “talvez” que introduz a ideia da vastidão do mundo e a possibilidade de outros espaços, **“Talvez o mundo não seja pequeno (cálice** mensagem reforçada pela conjunção “nem” apresentando a vida como um campo de possibilidades no devir **“/Nem seja a vida um fato consumado (cálice, cálice)”**. Na sequência, aparece a insistência do verbo querer no presente do indicativo, procedimento anafórico, para firmar através da repetição e do eco, o desejo do eu-lírico e reforçar seu papel como sujeito dono de seu destino, definidor de seu futuro.

2. OS CAMINHOS DA RETÓRICA NO GÊNERO CANÇÃO

Entender como se apresenta o *ethos* do eu-lírico com um olhar circunspecto a versos de uma música significa apreender o que foi traçado ou pensado por esse eu-lírico



em matizes da linguagem verbal com versos bem construídos e rimas opulentas. Além disso, o dedilhar da música com ressonâncias e simetrias de termos, que se imbricam ou se distanciam quando da sua produção, traduz toda a carga histórica e emocional vivida e evidenciada pelo produtor do texto num contexto com suas idiossincrasias temporais, espaciais e sociais. Desse modo, faz-se uma análise retórico-argumentativa do *ethos* do eu-lírico, no texto “Cálice”, para evidenciar quais as suas caracterizações, mobilidades temáticas e especificidades, as quais podem mobilizar e persuadir de maneira argumentativa seu auditório (ouvintes/leitores) para apreender os sentidos pretendidos na composição musical/ gênero discursivo canção.

Em um primeiro momento, o texto traz explicações sobre o caminhar dos estudos retórico-argumentativos, para mostrar como o orador, por meio do discurso poético, usa técnicas persuasivas, com o fim de obter a adesão do outro à tese proposta. Para Aristóteles, há três meios possíveis para essa adesão, quais sejam: *ethos*, *logos* e *pathos*. Cada um desses elementos tem uma função específica; no contexto discursivo, poderá haver a predominância de um, mas isso não exclui as presenças dos outros. Esta seção centra-se em considerações acerca do *ethos* do eu-lírico para a sua caracterização e identidade no mundo social. A seguir, aparecem sinalizações que indicam as categorias espaço-temporais e sociais, metodológicas e analíticas. Em função disso, fez-se o seguinte questionamento: Qual a relevância da análise para a caracterização do *ethos* do eu-lírico no texto canção? A resposta a essa pergunta é evidenciada no decorrer do trabalho.



2.1. Aspectos retórico-argumentativos na canção Cálice

Não é possível tratar de argumentação sem se referir à sua importância que já acontecia, desde Aristóteles até os dias atuais, com estudos percorridos nas ciências da linguagem e da filosofia. Na Antiguidade, os gregos puseram a argumentação como o centro do seu sistema retórico; depois a Retórica centrou-se nas figuras de estilo para depois sofrer um declínio. Era essa Retórica definida por Aristóteles como a arte de persuadir pelo discurso. O sistema retórico perdeu seu crédito entre os séculos XIX e XX, o que provocou uma instabilidade na argumentação; há definições de argumentação diferentes que recortam seu objeto de estudo.

A análise aqui proposta toma por base as considerações acerca da tríade argumentativa, composta por *ethos*, *logos* e *pathos*, com destaque para o *ethos* do eu-lírico do gênero discursivo canção, sem desconsiderar o *logos* e o *pathos*, pois é o *ethos* de um eu-lírico (compositor) que dá um grito de paixão em um cenário político caótico (ditadura), dirigido a um auditório virtual (ouvintes da mídia) e presencial (seguidores de shows, apresentadores) para despertar os sentimentos desses partícipes, acerca da temática de uma canção reveladora. Baseia-se na visão retórica persuasiva de Aristóteles, que considera três tipos específicos para persuadir: “O primeiro depende do caráter pessoal do orador; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito; e o terceiro, do próprio



discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar”. (Aristóteles, 2011, p. 45).

Para conseguir o teor argumentativo, na linha aristotélica, uma vez escolhido o gênero discursivo, no caso a canção Cálice, o orador deve debruçar-se sobre provas extrínsecas ou extra-artísticas e intrínsecas ou artísticas: as primeiras dizem respeito a tudo de que o orador dispõe para a organização do seu plano argumentativo (testemunhas, confissões, leis, contratos, etc.); as segundas referem-se ao talento do orador e à sua capacidade de impor-se perante o auditório. Essas provas artísticas são constituídas pelo *logos*, *pathos* e *ethos*, que “definem a argumentação orientada pelo raciocínio rigoroso (*logos*), dirigida às emoções humanas (*pathos*) e baseadas no caráter e probidade humanos (*logos*)”. (Mateus, 2018, p. 106).

O foco deste trabalho é analisar o *ethos* do eu-lírico, com remissões à linha retórico-argumentativa, que aponta para um *ethos* com um conceito baseado na manifestação do caráter do orador durante sua exposição argumentativa. Nesse sentido, para Aristóteles (2011), o orador desperta em si a imagem de credibilidade e de autoridade por meio de três qualidades específicas, quais sejam: a *phrónesis*, ou prudência, a *areté*, ou virtude, e a *eunóia*, ou benevolência; as três correspondem a um misto de qualidades morais e intelectuais, que possibilitam a todo orador a sua credibilidade, obtida pela enunciação do seu discurso. Desse modo, o *ethos* é fundamental para o público acreditar no orador, com saliência da *phrónesis* (sabedoria prática), o orador deve demonstrar competência e conhecimento sobre a te-



mática abordada, mostrando que tem domínio do assunto; *arete* (virtude moral), o orador deve demonstrar alguém com bom caráter e ética, de forma que o público acredite nas suas intenções; *eunóia* (boa vontade), enfim, o orador deve demonstrar toda boa vontade para seus ouvintes. A soma dessas qualidades, com certeza, ajuda na construção de uma imagem confiável e respeitável, o que torna o discurso mais persuasivo para o público (Ferreira, 2018).

Com base nessas considerações, as remissões ao *ethos* do eu-lírico, segundo pontos de vista retórico-argumentativos, vão apontar, presumidamente, para um *ethos* de orador que se constrói com confiança e benevolência, a fim de que persuada o outro com o seu discurso. Trata-se de um *ethos* do eu-lírico, com as qualidades *phrónesis*, *areté* e *eunóia*, que constrói a própria imagem para acontecer o assentimento ao ato verbal (discurso) com prontidão e eficácia.



2.2. O *ethos* do eu-lírico

Com as considerações feitas acerca dos meios de argumentar, este estudo centra-se no *ethos* do eu-lírico (representados por Francisco Buarque e Gilberto Gil) como já fora informado, para proceder à análise de como esse *ethos* constrói a própria imagem e prepara seu conteúdo formal com fins de persuadir o seu auditório. A escritura da canção em análise remete à época da ditadura militar, regime implantado no Brasil de 1/04/1964 a 15/03/1985, sob o comando de sucessivos governos militares. Esse regime impôs a censura à imprensa, perseguição aos opositores e

restrição aos direitos políticos. Foi então nesse contexto social e espaço-temporal no qual o eu-lírico lançou a canção “Cálice” como protesto aos meios opressivos da ditadura, representados pela agressão física e também pelo controle ferrenho do discurso. Assim, a natureza psicológica e efetiva do *ethos* do eu-lírico é necessariamente marcada por esse contexto repressor.

Para interpretar como o *ethos* constrói a sua imagem e prepara o auditório para receber a emissão da mensagem, a comunicação argumentativa, muitas vezes, se reveste de elementos linguísticos específicos como as metáforas, as alusões bíblicas, os eufemismos, as repetições, que acontecem no conjunto poético e encantam os ouvintes pela melodia. Isso possibilita que o auditório retenha a mensagem, que seja gravada em sua memória e reproduzida em ações posteriores. Desse modo, quando o caráter do orador (*ethos*) for bem projetado, moral e eficazmente, exhibirá valores ligados à credibilidade, confiança e idoneidade. O estudo analisa de maneira indutiva, por meio somente do estribilho, como o *ethos* se apresenta, com destaque nos artificios argumentativos que contribuíram para compreensão do informe revolucionário passado ao auditório.

A canção exibe uma composição disposta por um refrão repetido quatro vezes e, coincidentemente, igual número de estrofes, lançada durante o período da ditadura militar no Brasil. Faz uma crítica indireta à censura e à repressão política e social, as quais foram ditadas pelo regime militar. Esse clima opressivo propiciou uma produção que eclodiu e denunciou o silêncio de um povo que se mantinha



impedido, entre outros direitos, da sua liberdade de expressão. Assim, o orador (eu-lírico) mostra-se com um caráter moral disposto a denunciar esse estado com uma argumentação em que o eu-lírico se apresenta com um caráter moral, profundo e contundente, para despertar e envolver os sentimentos e as emoções (*pathos*) do auditório acerca do conteúdo formal da canção.

O estribilho — **cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice Pai/afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice De vinho tinto de sangue** mostra claramente como o eu-lírico é uma vítima de um sistema opressor; o título cálice é uma viva metáfora argumentativa que faz uma referência religiosa à figura de Jesus, com o fim de o sofrimento ser afastado de si e dos outros (povo brasileiro), traduzindo o desejo de livrar-se da dor e da injustiça. Há, no início do refrão, um verso repetido três vezes com referência a uma passagem bíblica, qual seja: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice” (Marcos, 14:36), que lembra Jesus antes do calvário.

O verso é usado com o sentido de o eu-lírico desejar que algo ou alguma coisa se mantenha afastado; sentido intensificado ainda mais pela semelhança de sonoridade entre “cálice” e “cale-se”, como se pedisse em forma de súplica: “Pai, afasta de mim esse cale-se”; o eu-lírico pede, pois, o fim da censura, terror que o silencia. Ainda na linha bíblica, tem-se o cálice como cheiro do sangue de Jesus; em canção, o vinho é o sangue que jorra das vítimas torturadas e mortas pela ditadura. Ainda nesses versos, o eu-lírico, ao mesmo tempo que se mostra como vítima, aparece resistente pela



enunciação das suas palavras, ratificada pela escolha da metáfora religiosa que subverte a ideia de submissão, para transformá-la em crítica ao poder.

Observa-se um ethos do eu-lírico dotado mesmo de credibilidade, confiança e idoneidade e, dessa maneira, pela *phrónesis*, é competente e polido; pela eunóia, benevolente e altruísta e pela *areté*, virtuoso e moderado. Surge ainda a ambiguidade entre “cálice” e “cale-se”, a qual significa, de um lado, um símbolo religioso; de outro; uma referência à censura; o *ethos* do eu-lírico destaca-se como alguém que, mesmo silenciado, expressa-se de maneira sutil e simbólica. Além de tudo, o *ethos* do eu-lírico expressa um desespero incalculável, de maneira contida, pois, apesar disso, deve manter uma postura de resistência de maneira silenciosa, o que constitui a sua caracterização e relevância.

3. SENTIDOS E SILÊNCIO NA CANÇÃO CÁLICE: A ARTE DA RESISTÊNCIA

Nesse terceiro momento, sob a ótica da Análise do Discurso francesa, pretende-se refletir sobre como os aspectos musicais e textuais, ao se unirem, produzem diferentes efeitos de sentidos. Ao mesmo tempo, em que a historicidade da canção permite ter acesso aos sentidos de censura, opressão, sofrimento e resistência, ela também permite uma atualização de (novos) sentidos quando se revisita a memória. Assim, para compor a análise, serão entrelaçadas as categorias de Condições de Produção do



Discurso, Ideologia e Silenciamento ao longo do texto para apreensão de sentidos outros.

Para Pêcheux (2009), ideologia e sujeito estão intimamente ligados, não há como dissociá-los. Sabendo, desse modo, que é ideologia que produz os efeitos de evidência na prática discursiva, pode-se então afirmar que os discursos que se tornam hegemônicos dentro da sociedade reproduzem, por consequência, as práticas ideológicas dominantes. Ao desvelar os sentidos do discurso musical de um momento de embates políticos e sociais em um país, precisa-se evidenciar que a canção escolhida escapa de um discurso hegemônico, se opõe a uma ideologia dominante (capitalista/ditatorial). Por isso, pode-se nesse momento denominá-la de discurso musical de resistência. Para a compreensão dos efeitos de sentidos que esse discurso produz, recorre-se às Condições de Produção que permitem compreender os sujeitos e a situação por remeter aos aspectos históricos e contextuais, como se vê a seguir.

O período dos anos 70 no Brasil compreende o momento mais duro do regime ditatorial que se iniciou em 1964 e terminou em 1985. Durante esse tempo, que já ficou bastante conhecido metaforicamente como *anos de chumbo*, diversos cerceamentos culturais foram desenvolvidos pelo governo militar, com o objetivo de evitar manifestações que pudessem fomentar ideias contra o regime. Dessa forma, a imprensa, a música, a literatura, as manifestações estudantis, tornaram-se vigiadas e censuradas pelos órgãos repressores.

No entanto, ao tentar impor um silenciamento às práticas culturais, fazendo com que elas só produzam os sen-



tidos que o regime permite serem produzidos, algo escapa. Ao silêncio imposto responde uma voz que insiste. De acordo com Orlandi (2007), quanto mais se tenta aprisionar os sentidos, mais eles escapam. “... à ‘retórica da opressão’ – que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos – responde a ‘retórica da resistência’, fazendo esse silêncio significar de outros modos.” (Orlandi 2007, p. 85). Quanto mais autoritária a relação com os sentidos, maior é a necessidade de escapar deles e produzir exatamente os sentidos proibidos.

Bastante conhecida a esse respeito é a música popular do período ditatorial, que utilizava metáforas (sobre o amor, sobre a oposição dia/noite etc.) para dar espaço justamente aos sentidos censurados (os sentidos políticos, da opressão, do pensamento e da ação). Ainda segundo Orlandi (2007), a música nessa época utilizava especialmente as metáforas amorosas ou do cotidiano para falar de política, “... canta o amor para cantar ‘outra’ coisa. Usa o discurso amoroso para falar do político” (Orlandi, 2007, p. 119).

O regime autoritário, em seu movimento de aprisionamento de palavras e sentidos lança também um movimento de limitação da identidade. Os sujeitos só podem assumir as posições permitidas. A identidade sofre um cerceamento. Nesse contexto, a função da autoria resgata o sentido da identidade, uma forma de se contrapor a uma homogeneização do pensamento através da resistência pela escrita. “É um modo de reação ao automatismo do cotidiano marcado pela censura. Com o distanciamento estabelecido pela escrita, os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelos sentidos.” (Orlandi, 2007, p. 83)



Na canção de protesto da época da ditadura militar no Brasil, segundo Orlandi (2007), percebe-se a constância da utilização de um “duplo sentido”. Para a teoria do discurso (AD), os sentidos são sempre construídos de acordo com as posições sustentadas pelos enunciadores, bem como em relação às Condições de Produção. No período da ditadura, algumas palavras ou expressões eram proibidas, caladas, censuradas. Nesse contexto, os artistas, especialmente da MPB, encontraram mecanismos para fazer passar suas produções, bem como para colocar uma resistência contra a obturação dos dizeres.

Os artistas, então, compunham suas canções falando de assuntos cotidianos, utilizando a metáfora para fazer passar os sentidos proibidos, por exemplo, a utilização de metáforas amorosas, como em “*apesar de você amanhã há de ser outro dia*”, falando da dor de um amor perdido. Isso foi feito para passar justamente os sentidos que a censura tenta calar, de que apesar das dificuldades que se enfrentava no momento, a ditadura acabaria e um novo tempo, um novo dia surgiria. Sinaliza-se que as condições de produção de um discurso são essenciais para a teoria do discurso durante a análise. A canção mencionada acima foi lançada em 1978, em um momento em que a situação política começava a se abrir.

Algumas metáforas, nesse sentido, se tornaram clássicas, como a representação da ditadura pelos termos que se referem à noite e à escuridão, enquanto o novo tempo que se deseja é representado pelo novo dia, amanhecer, sol raiando etc.



A canção “Cálice” joga com o duplo sentido em relação ao político e ao religioso. A canção se assemelha a uma prece e traz elementos bíblicos, como a frase “Pai, afasta de mim esse cálice”, para falar de todo um calvário político que os artistas querem que passe, que seja afastado. O artista se pergunta: “Como beber dessa bebida amarga, tragar a dor, engolir a labuta? Mesmo calada a boca resta o peito. Silêncio na cidade não se escuta.”

A canção fala da bebida amarga que Jesus Cristo toma ao aceitar sua crucificação antecipadamente. Cristo precisa tragar, aceitar essa dor e toda a labuta, o trabalho, o sofrimento que já está previsto. Pode também ser relacionado aos estudantes, jornalistas e artistas que, mesmo sabendo do perigo a que se expunham (de serem torturados e mortos) não deixavam de cumprir o que acreditavam ser sua missão, a de não deixar que a censura calasse a sua voz. Mesmo quando a voz é silenciada, mesmo aceitando a condição imposta (referindo-se à fala das pessoas em geral), persistem o peito, o sofrimento e o sentimento humano que atormentam Cristo e aqueles que sofrem calados. A canção ainda diz, do ponto de vista da prece, que Cristo sofre em silêncio, mas que esse silêncio é externo, a boca está calada, mas por dentro, na cidade da alma, o silêncio não se escuta, o barulho produz seus sentidos. Jogando com o sentido religioso, a canção produz e simboliza o sentimento de calvário e opressão da ditadura.

Passando agora aos sentidos políticos, que dialogam o tempo todo com o sentido religioso, fala do calvário político, da dificuldade que é para os espíritos contestadores



aceitar o “cale-se” imposto pelo regime autoritário. Como beber dessa bebida amarga que é a censura? Como tragar, engolir essa dor de ter amigos desaparecidos (*amigos presos, amigos sumindo assim, prá nunca mais*), a dor de ter esse “cale-se” sobre as composições, sobre a imprensa, sobre as atitudes cotidianas.

Ao mesmo tempo, os artistas realizam uma catarse dizendo “*mesmo calada a boca resta o peito, a cuca*”, “*silêncio na cidade não se escuta*”. Assim, estão dizendo que, apesar de toda a censura, apesar das imposições, o peito ainda grita, “*o pulso ainda pulsa*”. Se a boca está amordaçada, resta o peito a fazer barulho, o silêncio imposto à cidade não se escuta, pois o peito, a linguagem das emoções, a arte - bem como a cuca, o intelecto, que não se deixa enganar - se fazem escutar de alguma forma, ainda que como uma prece dirigida aos ouvidos de alguém ou algo que ainda não está ao alcance.

Tomando o enunciado “Cálice/Cale-se”, em sua homofonia, trabalha-se com a questão do deslizamento dos sentidos. O mesmo cálice que, no discurso religioso-cristão, serve de símbolo do sofrimento de Cristo ante a realidade da morte que se aproxima, é ressignificado, ganha uma nova possibilidade de produção de sentidos, a partir da canção. Nesse movimento dos sentidos, que se sobrepõem, não se trata de um novo sentido que é produzido como se não tivesse história. O que a canção mostra é que os sentidos são sempre históricos, que, ao utilizar a palavra cálice pela homofonia com cale-se, não se utiliza apenas a semelhança



de sons, mas também a carga de sentidos que a palavra carrega pela sua relação com a Formação Discursiva religiosa.

Enfático e impactante, como as metáforas presentes no discurso musical, o ritmo de marcha, embalados pelo soar da percussão, assim como a intensidade crescente na voz do(s) cantor(es), produzem efeitos de sentido de combate e de persistência. Os sentidos de luta e resistência cantados e clamados na canção durante o período do regime militar se atualizam em dias atuais quando se escuta essa mesma canção e é relacionada com os novos desafios políticos e sociais da realidade atual. Refletir sob essa ótica permite compreender os aspectos atemporais e universais da canção que reivindica um importante lugar de transformações sociais que ela exerce na memória da história.

Assim como as ondas do mar, os sentidos vão e voltam, mas, ao retornarem, estão transformados, pois novas condições os geram e os reconfiguram. As ondas do mar, a cada vez que chegam à praia, trazem conchas, algas, peixes e outros elementos do domínio marítimo, e, ao retornar, levam consigo a areia da praia. Nunca é a mesma onda que vai e volta. Mas sempre existem elementos que já estavam lá e elementos novos. Ao se apropriar de uma metáfora religiosa – o cálice – para falar das dificuldades políticas, a canção produz esse movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção “Cálice” por diversas vezes já foi objeto de análise de muitos estudos. Isso demonstra quão mobi-



lizadora e reflexiva pode se tornar uma obra artística. Seu caráter singular e universal ultrapassa as barreiras da história e das condições humanas e revela o quanto é capaz de rememorar e de produzir novos sentidos de acordo com as mudanças temporais e sociais.

As marcas da poesia, do ritmo, da rima que se apresentam na literatura são aspectos enriquecedores da canção e que foram apresentados como essencial na análise literária. Os sentimentos despertados pelo orador no leitor estabelecem a interlocução de sentidos entre quem canta e quem escuta ao longo do texto na análise retórica.

A ideologia e o silenciamento, que são constitutivos das palavras, foram fundamentais para o desvelar dos sentidos sob a ótica discursiva nesse capítulo. Esses foram alguns pontos apresentados ao longo do texto que buscou unir diferentes abordagens para estudar o mesmo objeto.

O propósito deste capítulo não foi esgotar as interpretações da canção Cálice, mas demonstrar, com leveza e cadência, as possibilidades de sentidos advindos da mesma canção numa perspectiva linguístico-literária; e, com isso, enfatizar o caráter universal e atemporal do gênero que tem a particularidade de ser gravado na história e atualizado na memória.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.



BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, 1977.

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

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. São Paulo: Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.





CAPÍTULO 6

CANÇÃO E MULHER: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA REIFICAÇÃO FEMININA

Lisiane Alcaria de Oliveira

<https://orcid.org/0000-0002-4585-6043>

Brenda Gomes da Silva

<https://orcid.org/0009-0002-0365-3333>

Maria Fernanda de Lima Santos

<https://orcid.org/0000-0002-5743-4024>



INTRODUÇÃO

A canção está ligada diretamente ao cotidiano dos indivíduos. Isso se dá pelo fato de ela ser gênero musical, que não somente entretém, mas também, provoca sentimentos e expressões diversas nos indivíduos que a escutam. Nesse texto, a nossa proposta de estudo é abordar e analisar a canção de uma forma discursiva – utilizando como pressuposto teórico-metodológico a Análise do Discurso francesa – selecionando canções que trazem a mulher como sua temática principal e que tenham sido compostas por homens.

Esse recorte que realizamos em nosso *corpus*, de selecionar canções que *cantam* sobre a mulher ou para a

mulher e tenham sido compostas por homens, nos permite analisar, no discurso musical, o pensamento e os valores masculinos que são produzidos e reproduzidos a partir de uma ideologia dominante. Partiremos de três blocos de canções: o primeiro referente a músicas mais clássicas (bossa e MPB, por exemplo) até a década de 80; o segundo com canções pop da década de 90 e, o terceiro, com músicas atuais, em especial do *funk* e do pagode (conhecido, também, como *swing*).

Sobre o primeiro bloco de canções — ainda que em sua composição se exalte a beleza feminina, idealizando uma mulher única e perfeita, moderna e independente em uma letra poética — verificamos que existem marcas de deslizamentos na construção do papel feminino, deixando escapar a determinação da ideologia machista. Todas as canções selecionadas neste bloco são bastante conhecidas e foram cantadas ao longo de várias décadas, como *Garota de Ipanema*, por exemplo.

Pensamos, com base em pesquisas atuais dentro do campo da Análise do Discurso (AD), que a ideologia funciona interpelando os indivíduos inconscientemente. A ideologia, como constituinte das práticas sociais, funciona a partir de um movimento de ocultação. Segundo Pêcheux (2009, p.139): “... o caráter comum das estruturas-funcionamento designadas, respectivamente, como *ideologia* e *inconsciente* é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento ...”. Sendo assim, a ideologia não funciona às claras, em plena “luz do dia”, mas oculta o seu funcionamento. Essa é a base de nossa análise



sobre as canções que exaltam as mulheres, mas deixam escapar questões ligadas à dominação e idealização da mulher na sociedade machista. Isso nos leva a questionar: como funciona esse “escape”?

No segundo bloco, analisamos canções em que é representada uma mulher mais real e cotidiana, mas ainda marcada pelo discurso machista, ou seja, um momento de transição entre o primeiro e o terceiro bloco (em que vemos a banalização da mulher e do sexo, com um humor escatológico e explícito).

No terceiro bloco, realizamos análises de canções que, em sua maioria, estiveram nas “paradas de sucesso” no ano de 2024. Muitas delas vulgarizam a imagem feminina, invertendo e subvertendo valores não apenas sociais e culturais, mas também os próprios valores da feminilidade da mulher contemporânea. Isso se deve à produção em massa de muitas dessas canções que só objetivam entrar no mercado e gerar lucro.

Partimos de uma concepção de arte em que esta tem uma função social de colocar em discussão aspectos humanos, de fazer refletir sobre questões humanas e, assim, deixamos a provocação: toda junção de sons e palavras, configurando uma canção, será arte?

Ao longo deste capítulo, intentamos responder essas questões, a fim de compreendermos como o discurso musical funciona dentro da nossa sociedade. A nossa perspectiva teórica da Análise do Discurso nos permite identificar o funcionamento da canção a partir de suas duas materializa-



dades (lítero-musical) e como desvelar os sentidos nelas. Para isso, utilizamos as noções de ideologia, pré-construído, condições de produção e silenciamento que nos darão suporte para realizarmos as análises.

A ideologia, em nossa perspectiva, é entendida como uma prática social e não somente como um conjunto de ideias. Para Pêcheux (2009, p. 146):

É a ideologia que, através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser, e isso, às vezes, por meio de “desvios” linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de “retomada de jogo”. É a ideologia que fornece evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc, evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a forma da “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados.

Pelo fato de todo discurso ser ideológico, não podemos deixar de pensar a canção como ideológica, pois ela resulta de uma prática social/artística. Todas as práticas e valores existentes na sociedade acerca da mulher são reproduzidos ao longo do tempo pela ideologia materializada nos discursos (muitos deles vistos em ditos populares): o dever da mulher é ser mãe e esposa; lugar de mulher é na cozinha; a mulher precisa ser submissa ao homem; entre



tantos outros discursos que até hoje se sustentam e são reproduzidos. Isso acarreta prevalência do machismo, apesar de todas as mudanças já ocorridas na sociedade.

Dessa forma, compreendemos por que a ideologia é indispensável para as análises. Além dessa categoria, usaremos o silenciamento que pode ser definido como o não dizer, ou ainda, conforme Orlandi (2007), dizer **x** para não deixar dizer **y**. A partir do silenciamento, veremos que no caso das canções, no momento da composição ou da execução, o cantor/compositor pode afirmar que não é machista, que não teve intenção de tornar a mulher um objeto, entre outros dizeres. Ainda que, explicitamente, no fio do discurso não haja essa intenção, no silenciamento das palavras, o machismo se faz presente. Isso ocorre porque, como já citamos acima, a ideologia — assim como o inconsciente — dissimula sua própria existência.

Para compreender o funcionamento do discurso sobre a mulher e como analisá-lo nas canções, apresentaremos, no próximo tópico, um breve histórico da posição da mulher na sociedade. A partir disso, definiremos duas outras categorias importantes para as análises: as Condições de Produção e o Pré-construído.

1. UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DA QUESTÃO DO GÊNERO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE

O conceito de Condições de Produção se refere tanto ao contexto mais imediato em que um determinado discurso é produzido (condições de produção estritas) quanto às



condições histórico-sociais que determinam esse mesmo discurso (condições de produção amplas). Entendemos que, para analisar as canções que falam sobre a mulher, precisamos compreender como se configura a imagem de mulher a partir uma perspectiva histórica.

Muitos estudos têm se dedicado à questão dos gêneros e do papel da mulher na sociedade atual, bem como às mudanças e reformulações por que vem passando a representação da figura feminina. Os movimentos feministas, as lutas por direitos iguais que as mulheres empreenderam no decorrer da história mudaram a face do feminino através dos tempos. A mulher já foi considerada objeto de uso e moeda de troca (e ainda é assim em algumas culturas), já foi relacionada a um ser angelical, puro, sem sexualidade, bem como o contrário, sendo tratada como encarnação direta do demônio, sedutora e tentadora dos homens.

Durante muito tempo, a mulher foi vista como um ser inferior, intelectual e moralmente, ao homem. Fraca e débil por natureza, deveria ser dominada para que não levasse a si mesma e ao homem para o “mau caminho”. É por esse mistério, esse medo e essa desconfiança que muitas culturas fundamentam-se em práticas de domínio da mulher.

Segundo Engels (2005), no passado, quanto mais se desenvolviam os meios de produção e a vida material do homem, maior se tornava a exploração da mulher. Na constituição da família burguesa, de caráter monogâmico e nuclear, a dominação da mulher era necessária para que se garantissem as questões de herança e hereditariedade. Essa é a expressão mais atual do patriarcado, sistema em que os



homens dominam o poder econômico e, por isso, detêm o poder sobre mulheres e crianças. Sabemos, ao trabalhar com a Análise do Discurso (AD), que ela tem como fundamentos a linguística, a psicanálise e o materialismo histórico, e que seu conceito primordial é a categoria da ideologia, segundo a qual nenhuma dominação é tão poderosa quanto aquela que age na inconsciência do sujeito.

Dessa forma, o papel da mulher na sociedade capitalista foi sendo moldado conforme as necessidades desse modelo econômico, enquanto aos homens coube a função de trabalhar e prover a família, às mulheres se destinaram as tarefas domésticas e o cuidado com os filhos. Esse papel foi constantemente fortalecido e inculcado ideologicamente, através do culto à feminilidade, à doçura feminina, às qualidades da dona-de-casa: rainha do lar, mãe cujo amor é universal e inigualável. Com o passar do tempo, e com a mudança do papel efetivo da mulher na sociedade, essa idealização passou por modificações sutis, mas ainda observamos, nos discursos do cotidiano, essas adjetivações se fazendo presentes.

Quando falamos da imagem da mulher na sociedade, estamos invocando outro conceito da Análise do Discurso que é o pré-construído. Esse conceito designa o que é construído anterior e exteriormente ao enunciado, e que participa da construção dos efeitos de sentidos, "... de modo que um elemento de um domínio irrompe num elemento do outro sob a forma do que chamamos 'pré-construído', isto é, como se esse elemento já se encontrasse aí." (Pêcheux, 2009, p.89). O pré-construído aparece no discurso como algo uni-



versal, como se já estivesse definido antes, em outro lugar, sob a forma do “mundo das coisas”, ou “as coisas do mundo”, é uma articulação do pensamento que tomamos como óbvia, evidente, natural. No entanto, não é natural, mas sim naturalizado pelo funcionamento da ideologia, construído historicamente.

2. DA IDEALIZAÇÃO À VULGARIZAÇÃO: ANÁLISE DE CANÇÕES SOBRE A MULHER

Nos três blocos abaixo, com canções cantadas, desde a década de 40 até os dias atuais, veremos que a figura feminina e suas representações são temas bastante presentes para os compositores. Não somente como a companheira (esposa e mãe), a alma gêmea, aquela que desperta o amor ou a paixão no homem, mas também ela é representada como sedutora, interesseira, objeto para saciar os desejos masculinos. Isso vai demonstrar — na materialidade, letra e música — que o discurso machista permeia muitas canções compostas por homens que cantam sobre/para a mulher.

2.1. *Mulher de verdade, cheia de graça, linda: a idealização da mulher na letra poética*

No quadro abaixo, estão selecionadas quatro canções que, ao longo de décadas, foram cantadas para ou sobre a mulher.



Canções sobre a mulher – bloco 1

<p>1. Ai, Que Saudades da Amélia Composição: Ataulfo Alves e Mário Lago</p> <p>Nunca vi fazer tanta exigência, nem fazer o que você me faz. Você não sabe o que é consciência, Nem vê que eu sou um pobre rapaz. (...) Amélia não tinha a menor vaidade. Amélia é que era mulher de verdade.</p>	<p>2. Garota De Ipanema Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes</p> <p>Olha que coisa mais linda mais cheia de graça é ela menina que vem e que passa no doce balanço, a caminho do mar. Moça do corpo dourado do sol de Ipanema o seu balançado é mais que um poema, é a coisa mais linda que eu já vi passar. (...)</p>
<p>3. A Raposa e as Uvas Composição: Reginaldo Rossi</p> <p>Lembro com muita saudade daquele bailinho, onde a gente dançava bem agarradinho, onde a gente ia mesmo É prá se abraçar. Você com laquê no cabelo e um vestido rodado e aquelas anáguas com tantos babados e você se sentava só prá me mostrar.</p> <p>E tudo que a gente transava eram três quatro cubas, eu era a raposa você era as uvas, eu sempre querendo teu beijo roubar. E por mais que você se esquivasse eu tinha certeza que no fim do baile na minha lambreta aquele broto bonito ia me abraçar..</p>	<p>4. Você é Linda Composição: Caetano Veloso</p> <p>Fonte de mel nos olhos de gueixa, Kabuki, máscara Choque entre o azul e o cacho de acácias, luz das acácias Você é mãe do sol. A sua coisa é toda tão certa, beleza esperta. Você me deixa a rua deserta quando atravessa e não olha pra trás.</p> <p>Linda e sabe viver, você me faz feliz esta canção é só pra dizer e diz: Você é linda mais que demais, você é linda sim. Onda do mar do amor que bateu em mim.</p>



Quem não se recorda da Amélia, que era mulher de verdade? Canção cantada ao longo de décadas, algumas vezes ironizada, para mostrar o papel da mulher na sociedade.

Ai que saudade da Amélia foi composta por Mário Lago e Ataulfo Alves em 1941. Dárcio Fragoso relata que Amélia era uma lavadeira, lutadora que sustentava os nove filhos e, a partir de uma brincadeira em que se falava de mulher, surgiu o verso que poderia dar samba “Amélia é que era mulher de verdade. Lavava, passava, cozinhava”. A mulher perfeita e idealizada na década de 40. O samba original não teve muita repercussão; nenhum cantor se interessou em gravá-lo, por isso o próprio Ataulfo o fez. A partir disso, iniciou-se o sucesso com o público, ganhou o concurso de carnaval em 1942, dividindo o primeiro lugar com “Praça onze” de Herivelto Martins. Desde então, Amélia passou a ser um nome feminino sempre associado à mulher amorosa, passiva e serviçal (definição de dicionário).

Mundialmente conhecida, *Garota de Ipanema*, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é uma das canções que talvez representem a mulher brasileira — a mulher carioca — para o mundo. Composta em 1962, teve uma versão anterior não aprovada por Tom e Vinícius, “Menina que passa”. É uma canção da Bossa Nova inspirada em uma garota (Helô Pinheiro) que na época passava em frente ao Bar do Veloso, frequentado pelos compositores.

A raposa e as uvas, cantada e composta por Reginaldo Rossi em 1982, cantor nacionalmente conhecido pelas suas canções de estilo brega, relembra os bailes de décadas anteriores, onde a mocinha e o rapaz se divertiam e viviam suas aventuras. A garota, nesta canção, reconhecida na letra através da metáfora “uvas”, representa uma geração que ansiava por mais liberdade. O próprio título nos remete a uma fábula



conhecida na qual a raposa se utiliza de todos os seus dotes para alcançar as uvas que estão em um ramo alto de uma videira para poder saciar sua fome. A letra poética e com metáforas inconfundíveis nos remete ao compositor que tem uma forma bastante peculiar de cantar sobre a mulher.

Nas marcas da palavra, da melodia de Caetano Veloso, vemos e ouvimos uma canção bastante conhecida: *Você é linda*, composta, também, na década de 80, mas diferentemente da canção anterior, a mulher é posta e vista como algo sublime, quase inalcançável. Temos aqui, novamente, os retornos aos valores românticos, em que há a idealização da mulher perfeita.

Para a análise deste primeiro bloco, precisamos estar cientes de que essas composições foram feitas em um dado momento histórico da nossa sociedade. Como já apresentadas, as Condições de Produção nos dão suporte para compreender o funcionamento discursivo dessas canções que abordam a mulher como tema principal. De 1940 a 1980, o mundo passou por muitas transformações, e uma delas foi a mudança no papel da mulher. Ao longo desse período, as mulheres desempenharam um papel ativo na sociedade, ocupando espaços antes exclusivos dos homens. Elas passaram a realizar tarefas e a vivenciar novas experiências que antes eram negadas a elas, como na política, na economia, na ciência e no mercado de trabalho. Além disso, lutaram por direitos que anteriormente lhes eram negados, como a liberdade de escolher sua profissão ou seu domicílio sem a autorização do marido.



Quando paramos para pensar um pouco na história da mulher ao longo dos séculos, verificamos que quase nada sabemos. A dominação masculina não nos permitia ver, conhecer ou admirar outras atribuições e características femininas que não fossem as de mãe e esposa. De acordo com Michelle Perrot (2005, p.12):

Pouca coisa nos arquivos públicos, destinados aos atos da administração e do poder, onde as mulheres aparecem apenas quando perturbam a ordem, o que justamente elas fazem menos do que os homens, não em virtude de uma natureza rara, mas devido à sua fraca presença, à sua hesitação também em dar queixa quando elas são as vítimas. Consequentemente, os arquivos de polícia e de justiça, infinitamente preciosos para o conhecimento do povo, homens e mulheres, devem ser analisados até na forma sexuada de seu abastecimento.

É como se houvesse um grande silêncio durante todos esses séculos, mas o silêncio foi rompido com a participação ativa da mulher na sociedade nas últimas décadas. A mulher do século XX conquistou novos espaços e funções, na maioria graças às lutas promovidas pelo movimento feminista. Essas conquistas fortaleceram as mulheres e possibilitaram diversas mudanças na sociedade. No entanto, apesar dessas transformações ao longo de quase cem anos, ainda podemos perceber as marcas ideológicas do machismo presentes em diversos discursos, incluindo nas canções, mesmo que muitas vezes essas influências sejam



negadas. As canções, como materialidades discursivas, carregam as marcas tanto das conquistas femininas quanto da perpetuação do machismo.

A canção, como forma artística, é carregada de sentimentos e experiências humanas. Ela não traz somente belas letras, melodias ou reflexões sobre determinadas questões, mas também carrega em sua materialidade a ideologia. Através de sua oralidade, a música reflete valores, crenças e estruturas sociais, muitas vezes moldando e sendo moldada pelas ideologias predominantes de sua época.

A mulher em todas as canções é sonhada, idealizada como aquela para estar ao lado do homem. Em todas as canções acima, vemos que a mulher, que é desejada, não está ao alcance dele. A perfeição é inatingível, assim como as mulheres idealizadas. Enquanto elas “vêm e passam”, ou são as “uvas que despertam os desejos da raposa”, “a mulher das estrelas”, “sem a menor vaidade” provocam o olhar masculino, suas fantasias, anseios.

A metáfora da raposa e das uvas é útil para entender a relação retratada na canção, pois a fábula original ilustra uma situação de frustração diante de um desejo não realizado. Na história, a raposa, ao não conseguir alcançar as uvas, desdenha delas, dizendo que não as quer mais. Esse comportamento reflete a reação a um desejo frustrado, algo que se queria, mas não se pode obter. É esse desejo frustrado e, por isso mesmo, idealizado, que se presentifica nas canções, valorizando a mulher que se faz esperar pelo homem, se faz desejar, que passa com a graça aparentemente inocente dos olhares e desejos que desperta.



A mulher ideal é aquela de beleza incomparável, cheia de graça, que supera até mesmo as areias e as estrelas em sua magnificência. Ela é retratada como a perfeição personificada, algo além do alcance comum, uma visão sublime e única de beleza. As metáforas nos ajudam a conectar com o discurso religioso, que afirma que o homem foi tentado pela mulher e, assim, caiu em pecado. Essa visão reflete a ideia de que a mulher desempenhou um papel na transgressão original, segundo a tradição religiosa.

Aqui as canções não falam em pecado, mas a partir de uma memória sobre a mulher sedutora, aquela que chama a atenção do homem e diz o que quer a ele, nos permite compreender essa mulher que leva à perdição, bem como uma mulher inatingível — aquela que passa, e não vê que está sendo observada. As melodias em tonalidade maior produzem um ar romântico e, juntamente com os arranjos (assovio em *Você é Linda*), demonstram uma tentativa de conquista e sedução da mulher desejada.

Em todos esses trechos das canções, vemos que a ideologia machista (em que predominantemente os homens exercem autoridade e dominam as mulheres) está presente, algumas vezes sutilmente, outras, nem tanto. As mulheres, em sua posição de submissão, na concepção masculina, não escolhem (são escolhidas), não observam (são observadas), se mantêm passivas. Quando tentam fazer alguma exigência, são avaliadas como alguém que não tem consciência. Em *Amélia*, a mulher que exige algo do homem é retratada como “sem consciência”, alguém que busca luxo e riqueza, demandando coisas que o homem



não pode oferecer. Em contraste, Amélia é apresentada como alguém com “consciência”, que considera belo sofrer de fome e não reclamar de nada.

Vemos que nessas canções é silenciada uma falsa autonomia feminina — já que as mulheres estão sempre à espera ou em busca, prioritariamente, de um marido — bem como o enaltecimento daquelas que estão em classes sociais mais favorecidas. É a “garota de Ipanema”, a mais bela, aquela que frequenta os bailes e consegue um bom companheiro. Ou ainda, a mulher “de verdade” é aquela que aceita a pobreza sem reclamar, que, mesmo passando fome, vê beleza no homem ao seu lado. Essas distinções de classe, profundamente enraizadas na sociedade, são refletidas nas canções de forma silenciada, pois já estão internalizadas nos indivíduos, que são moldados pela ideologia dominante.

2.2. A mulher livre-desinibida, uma mulher ou várias mulheres...

Neste segundo bloco de canções, podemos marcar certa heterogeneidade nas imagens de mulheres descritas nas letras. Essa heterogeneidade é a materialização do papel da mulher nas últimas décadas do século XX. Se, por um lado, a mulher idealizada se manteve, o espaço se abriu para outra possibilidade: a mulher livre em seus sentimentos e desejos. Essa nova mulher é valorizada nos discursos cotidianos e não é diferente no que se refere às canções.

Vejamos o quadro abaixo sobre algumas dessas canções:



Canções sobre a mulher – bloco 2

<p style="text-align: center;">1.Dona Composição: Sá & Guarabyra</p> <p>Dona desses traçoeiros sonhos sempre verdadeiros. Oh! Dona desses animais, dona dos seus ideais. Pelas ruas onde andas, onde mandas todos nós. Somos sempre mensageiros esperando tua voz. Teus desejos, uma ordem nada é nunca, nunca é não porque tens essa certeza dentro do teu coração.Tan, tan, tan, batem na porta não precisa ver quem é pra sentir a impaciência do teu pulso de mulher.Um olhar me atira à cama, um beijo me faz amar. Não levanto, não me escondo porque sei que és minha Dona!!! [...]</p> <p>É a moça da Cantiga, a mulher da Criação, umas vezes nossa amiga, outras nossa perdição. O poder que nos levanta, a força, que nos faz cair. Qual de nós ainda não sabe que isso tudo te faz Dona!</p>	<p style="text-align: center;">2.Garota Nacional Composição: Samuel Rosa / Chico Amaral</p> <p>Aqui! Nesse mundinho fechado ela é incrível, com seu vestidinho preto indefectível. Eu detesto o jeito dela Mas pensando bem, ela fecha com meus sonhos Como ninguém... [...]</p> <p>Conhece-te a ti mesmo e eu me conheço bem, sou um qualquer vulgar. Bem, às vezes me esqueço e finjo que não finjo, ao ignorar eu sei que ela me domina no primeiro olhar...</p> <p>Eu quero te provar sem medo e sem amor. Oh! Oh! Quero te provar.</p>
<p style="text-align: center;">3.Mulheres Composição: Toninho Geraes</p> <p>Já tive mulheres de todas as cores, De várias idades, de muitos amores. Com umas até certo tempo fiquei. Prá outras apenas um pouco me dei. Já tive mulheres do tipo atrevida, do tipo acanhada, do tipo vivida. Casada carente, solteira feliz. Já tive donzela e até meretriz. [...]</p> <p>Procurei em todas as mulheres a felicidade, mas eu não encontrei e fiquei na saudade. Foi começando bem, mas tudo teve um fim. Você é o sol da minha vida, a minha vontade. Você não é mentira, você é verdade. É tudo o que um dia eu sonhei prá mim.</p>	<p style="text-align: center;">4.Me Usa Composição: Jotinha , Gino Liver</p> <p>Momentos de amor, quero com você Momentos eternos prá nunca esquecer Se você me ama, me leva prá cama Acende essa chama de amor e querer Só nós dois em nosso ninho testemu- nhas para que? Nossos corpos coladinhos, suadinhos de prazer.</p> <p>Amor, me leva faz de mim o que quiser. Me usa, me abusa pois o meu maior prazer é ser tua mulher.</p>



A canção *Dona*, do Roupas Nova, ficou conhecida nacionalmente como trilha sonora da novela *Roque Santeiro* (1985), veiculada pela Rede Globo de Televisão. Sendo tema da personagem Porcina, uma falsa-viúva cuja definição era “aquela que era sem nunca ter sido”, os efeitos de sentido da canção ficaram bastante enlaçados à personagem. Porcina era uma mulher dominadora, que fazia seu parceiro de “cachorrinho”, ou seja, que fazia o que queria com ele, era sua Dona. A canção remete a uma mulher extremamente ativa, que se impacienta e não aceita passivamente as aspirações dos homens.

O que é silenciado na canção, e que podemos perceber através da personagem, é que a mulher descrita como dominadora é vista como interessante e poderosa na cama, mas não é considerada adequada para o casamento. Isso se evidencia pelo fato de que Porcina passa toda a trama tentando fazer com que seu amante a assuma como noiva. A canção, acompanhando as conquistas da mulher, nos mostra a validação da existência de outro tipo de mulher, mas que continua desvalorizada socialmente. Há um mascaramento nesse discurso sobre a mulher-livre, pois, ao mesmo tempo, em que o discurso feminista a elege, as práticas sociais a mantêm em um lugar-outro.

A referência à moça da Cantiga — que às vezes é a “nossa amiga” — dialoga com a mulher da criação (Eva) — que, outras vezes, é “a nossa perdição”. Essa referência à Eva, personagem bíblica responsável não somente pela ruína do homem, mas pela da humanidade inteira, exhibe a histórica marca da culpa imputada à mulher e que, no caso



dessa canção, faz ratificar o sentido de que, se o homem se perde, a culpa é da mulher. É mediante pressupostos como esse que podemos perceber que “as mulheres são treinadas para sentir culpa. Ainda que não haja razões aparentes para se culpabilizarem, culpabilizam-se, pois vivem numa civilização da culpa, para usar a linguagem de Ruth Benedict (1988).” (Saffioti, 2011, p. 23). Além disso, percebemos também que as expressões modalizadoras “às vezes/outras vezes”, na canção em análise, nos remetem para os sentidos de desconfiança que frequentemente são atribuídos à figura feminina na sociedade. A mulher, que é sedutora, pode ser amiga, mas nesse processo de sedução, pode levar o homem à ruína.

A *Garota Nacional*, do Skank, de 1997, já mostra a mulher bastante desinibida e livre, sem bloqueios para satisfazer suas vontades. É aquela que pode mostrar sua libido, seus desejos. Mas mesmo assim, na letra da canção, ela é objeto do desejo libidinoso do eu-lírico. Ao mesmo tempo que esse homem a deseja, quer provar, ele a detesta, sem medo e sem amor. Há a formação de uma relação sem compromisso – quero te provar! Continua a ser uma descrição de mulher livre que não serve para ser amada! O homem reconhece a existência dessa nova mulher, mas lhe dá um lugar determinado socialmente, um lugar marcado ideologicamente. A assertiva “Nesse mundinho fechado, ela é incrível” nos remete ao tipo de classe social que essa mulher, cobiçada pelo eu-lírico, pertence. Os efeitos de sentido que daí emergem nos autorizam a interpretar que



a garota nacional, nessa música, é de uma “burguesinha”, admirada pelos seus pares da sua classe social.

Entretanto, quando o eu-lírico refere-se ao mundinho ao qual ela está e, quando afirma que detesta o jeito dela, ele está marcando o seu lugar no mundo ao qual pertence, isto é, ele não pertence a esse “mundinho”. Esse diminutivo é carregado de sentidos que nos apontam para um espaço restrito, de difícil acesso. E aí temos os silenciamentos sendo desvelados nesse discurso, silenciamentos esses que remetem para a luta de classes, cujo funcionamento se deve ao modo de produção vigente. Contudo, apesar de pertencer à classe social mais abastada, a mulher continua sendo precognizada como objeto descartável, desejada para ser *provada* “sem medo” — visto que vivemos em uma sociedade patriarcal (cujo estamento é necessário para o bom andamento do modo de produção capitalista) em que o homem é visto como o que detém o poder sobre a mulher — e “sem amor” — o que ratifica os sentidos que já comentamos mais acima, isto é, que a figura feminina é reificada nesse discurso.

A letra de *Mulheres*, de Martinho da Vila, é a história de vida de um homem que conheceu várias mulheres de vários tipos. A canção mostra que a mulher já não é mais vista como o elemento dual que era no passado, ou a santa, ou a prostituta, mas que pode ser várias. O que nos chama a atenção nessa canção é a possibilidade, ou impossibilidade do seu contrário. Enquanto um homem pode cantar a beleza e poesia de ter “tido” várias mulheres e ter “até se dado um pouco” para algumas delas, o contrário não seria tão apazível. Uma mulher cantando que já teve homens de



todas as idades, cores e sabores não seria exaltada de forma alguma. Há uma manutenção disfarçada, mascarada, das antigas relações de gênero, marcada pela ideologia como práxis social.

Já a última canção do bloco, apesar de ser cantada por uma mulher, e do eu-lírico ser uma mulher que está falando de seus desejos, o que a letra retrata não são desejos femininos, mas como o homem interpreta os desejos femininos. A posição social machista acredita que a grande realização da mulher continua sendo o homem, e seu prazer é dar prazer ao homem — me usa! — e a mulher continua sendo objeto sexual. Vemos essa canção como um passo na direção do terceiro bloco, onde o discurso apresenta a mulher como aquela que gosta de ser usada, chamada de “cachorra”, cujo prazer é se submeter ao homem. Se antes a mulher se submetia por ser passiva, agora podemos dizer que ela é ativamente submissa.

A seguir, no último bloco, apresentamos algumas canções que estiveram entre as mais tocadas no *streaming* de música Spotify entre 2023 e 2024.

2.3 A objetificação e vulgarização da mulher contemporânea

Neste terceiro bloco, apresentamos algumas canções que fizeram sucesso em plataformas de *streamings* e *charts* musicais. Essas canções ocuparam as “paradas de sucesso” entre o período de 2023 a 2024, as quais aparecem a seguir:



Canções sobre a mulher – bloco 3

<p style="text-align: center;">Lapada dela Grupo Menos é Mais Composição: Jimmy Luzzo, Matheus Fernandes e Ricardus</p> <p>Me apaixonei por uma menina Que tem 1 metro e 60 e uma tatuagem do seu ex</p> <p style="text-align: center;">Ela é do tipo que acaba uma família</p> <p>Basta encostar nela uma vez Eu caí no corpo dela e me vici Agora eu tô apaixonado, olha onde eu entrei</p> <p style="text-align: center;">Todo dia eu quero pegar ela Não consegui dormir pensando na lapada dela</p> <p>Tô aqui pensando em cada movi- mento dela</p> <p style="text-align: center;">Tu não pega ela. Ela é quem te pega</p>	<p style="text-align: center;">Morena Serena Iguinho e Lulinha Composição: Lucas Macenna, Cláudio Chaves e Saymon Marques (...)</p> <p>Morena serena da cor do pecado Me deixa no chão sem cair do cavalo Eu senti amor, sem fazer amor Oh, oh, ohh</p> <p>Deixa eu ser sua prisão, sua fuga Na calma ou loucura Quero amar você</p> <p>Deixa eu ser a lenha da sua chama Mostrar que o vaqueiro ama Não é só prazer</p>
<p style="text-align: center;">Qual é seu desejo? Composição: Nagalli, Honaiser, Galdino, Tz da Coronel, Ryu e The Runner</p> <p>Vadia, traz essa grana que veio do fecho (ahan, do fecho) Vadia, qual é a magia que tem no seu beijo? (Ah) Fala comigo, vadia, qual é seu desejo? (Yeah, yeah) Já vi essa cena na vida e nem foi déjà vu (...)</p> <p>Ela goza e quer mimir. O desejo dela é esse</p>	<p>Eu só comi ela uma vez Composição: MC G DS</p> <p>Eu comi ela uma vez, só uma vez Ela se apaixonou por mim (ai, ai, ai) Em cima da cama é sessão de cacete</p> <p>Na xereca o bambu geme Então geme baixin (ai)</p>



Para a introdução acerca da análise das músicas do bloco 3, trazemos a citação de Freud, que explana sobre chiste e obscenidade:

A obscenidade visa na origem à mulher e equivale a uma tentativa de sedução. Quando, em uma reunião masculina, um homem se compraz em contar ou em ouvir obscenidades, ele se situa pela imaginação **em uma situação primitiva que as instituições sociais não lhe permitem mais realizar**. Aquele que ri de uma obscenidade ri como se fosse testemunha de uma agressão sexual (Freud, apud Maingueneau, 2010, p.26, grifo nosso).

A “situação primitiva que as instituições sociais não lhe permitem mais realizar” era uma verdade à época de Freud, em que o pudico era moda nas relações sociais. Contudo, com o evento das mídias sociais, a sociedade, que se sagrou espetáculo através das telas e áudios, fundiu o público com o privado, e a obscenidade, outrora pertencente à esfera privada, tornou-se pública. Entretanto, a audiência, daquele tempo, alvo da obscenidade que ri “como se fosse testemunha de uma agressão sexual” permanece a mesma, isso é, o público masculino. A diferença é que as mulheres, que antes eram interditas na conversa, hoje ouvem sem interdito e, muitas vezes, cantam juntamente com os homens.

Dito de outro modo, o prazer da reificação sexual feminina e da sua agressão, via obscenidade, tornou-se pública. A palavra nas canções é dirigida a seus pares — os



homens — que se comprazem “em ouvir obscenidades” e que riem ao cantar junto, sob as imagens mentais e das coreografias que acompanham a letra ao ritmo da melodia. Entretanto, as contradições aqui se desvelam, pois as músicas referidas também são ouvidas e cantadas por mulheres, as quais chancelam a sua própria reificação, muitas vezes, sob os auspícios de uma suposta liberdade feminina que os novos tempos apregoam.

Daí que entendemos o quão os discursos são porosos, e como a heterogeneidade discursiva se impõe: o discurso machista ganha um corpo feminista, em um simulacro discursivo, e os pré-construídos sobre as mulheres se mantêm inalterados. Seus corpos continuam sendo utilizados para serem reificados (também) através da palavra, mas, dessa vez, publicamente. Toda a obscenidade que outrora se dizia, no privado, agora é publicizada, cantada e com o consentimento de um grupo significativo de mulheres. Esse grupo, uma vez interpelado pelo machismo, torna-se seu porta-voz ao ouvir, cantar e dançar as músicas que banalizam a vileza da objetificação feminina e que trabalha em sentido contrário às lutas feministas.

As canções que compõem este bloco emergem de um contexto social que, apesar de partir de conquistas femininas, ainda encapsula e objetifica a mulher. De algum modo, isso reflete as dinâmicas comportamentais consequentes da queda da censura³⁶ e da inserção do mercado midiático,

36 Esclarecemos que isso não é, de forma alguma, uma crítica à queda da censura. Estamos somente descrevendo os desdobramentos naturais que surgiram com a abertura democrática: muito do que já se dizia e



visto que propiciaram a livre expressão e a dissimulação de estereótipos de mercadoria e fetichização ao feminino. Para Bakhtin (2010, p. 42), “[...] a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais”, assim, ao comparar as canções do primeiro bloco com as analisadas neste último, é possível notar que a linguagem funciona como signo que, embora reflita a realidade e interprete a mudança pela qual a mulher passou ao longo da história, refrata com distorção ao ser perpassada pela ideologia machista, que encerra o feminino a mero objeto sexual.

A canção *Morena Serena*, cantada pela dupla Iguinho e Lulinha, lançada em 2023, se destaca por usar elementos tradicionais do forró com batidas do pop e eletrônicas. *Lapada dela*, do grupo de pagode Menos é Mais, foi lançada em 2022 e incorpora batidas do samba tradicional junto a elementos eletrônicos. *Qual é seu desejo?* de Tz da Coronel, Ryu e The Runner, lançada em 2024, é do gênero trap — subgênero do rap — e mescla batidas lentas e pesadas. “Eu só comi ela uma vez”, de DJ VN Maestro e MC G Ds, lançada em 2024, do gênero funk, mistura batidas aceleradas e marcantes, em ritmo intenso e livre. No entanto, apesar de essas canções reinventarem gêneros consolidados no mercado brasileiro, não se desvinculam de uma formação que associa o feminino ao objeto do prazer, ao suscetível e ao *consumível*.

A canção *Morena Serena*, à primeira vista, associa a mulher ao “pecado”, vendo-a como uma tentação e perdi-

se fazia no privado, com a queda da censura e, com as mídias sociais, tornou-se público.



ção masculina. Tal transgressão está diretamente ligada à fetichização racionalizada, assim como à visão da mulher como objeto de desejo. Essa perspectiva androcêntrica na qual a mulher é posicionada pode ser reafirmada por meio de algumas figuras retratadas na literatura nacional, como a personagem Rita Baiana de *O cortiço* (Azevedo, 2018). Rita é descrita de forma hipersexualizada, chamada de “demônio”, em uma conotação sensual, por meio de um insulto em forma de desejo. A continuidade de uma representação fetichista na canção, bem como na literatura, demonstra uma permanência histórica na maneira como as mulheres negras são vistas e posicionadas no discurso machista.

Os fios discursivos as enquadram na categoria de “outro” em relação aos homens, estes considerados o padrão da humanidade. Portanto, quando a mulher sai da alegoria da pureza e virgindade, ela é retratada como antinatural, como “diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem” (Beauvoir, 2016, p. 116). Desse modo, a figura feminina permanente na canção é incorporada a um lugar de subordinação e deleite individualista masculino.

A dinâmica também pode ser observada de maneira interdependente no sistema capitalista, com sequências discursivas na canção como “Deixa eu ser sua prisão”, “Deixa eu ser a lenha da sua chama” que exploram as relações de poder nos relacionamentos afetivos no contexto ideológico machista. O uso do verbo no imperativo “deixa” junto a metáforas como “prisão”, “lenha” e “chama” reverberam não ditos no discurso sobre controle e consumo.



Foucault (1979) analisa como as tecnologias disciplinares têm o corpo como foco central de poder, tendo como principal objetivo moldar os indivíduos, tornando-os dóceis e aptos para atender os interesses do capital. Na mesma linha, Althusser (1970) afirma que a reprodução das condições de produção é fundamental para a manutenção de uma formação social. Ou seja, para o sistema capitalista sobreviver, é preciso manter a reprodução das relações sociais que sustentam essa produção.

De forma similar, a canção *Lapada* dela remete à imagem da mulher sedutora, capaz de atrair o homem ao pecado do adultério. A expressão “ela é do tipo que acaba uma família”, no fio discursivo, representa um estereótipo do feminino que traz à tona, pelo interdiscurso, a associação da mulher como instrumento do mal, responsável por levar o homem a um estado de perda de controle sobre a moral e a vida.

Esses valores existentes na sociedade acerca do feminino, e expressos nesta materialidade linguística, ganharam sustentação ao longo da história no discurso religioso por meio de Eva (Bíblia, 1966a) e Dalila (Bíblia, 1966b); no qual as mulheres são responsáveis pela perdição do homem e, no primeiro caso, da própria humanidade. Para Orlandi (1999, p.36) “(...) em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória”, nesse sentido, esses dizeres legitimados socialmente se associam ao intradiscurso e corroboram para imputar à mulher a responsabilidade pela infidelidade conjugal e pelos desvios de conduta do homem.



Essa construção social que vilaniza o feminino e coloca o homem como ser passivo, pode ser diretamente relacionada à concepção de incapacidade do controle dos impulsos sexuais masculinos diante um suposto poder da mulher. Acerca disso, Saffioti (2015, p.28) observa que “os condicionamentos sociais induzem muitos a acreditar na incontrolabilidade da sexualidade masculina”. Nessa perspectiva, o homem é visto como vítima de sua própria natureza, e o desejo pelo corpo feminino torna-se incontrolável.

No entanto, esse render-se aos desejos corpóreos explorados na assertiva “cai no corpo dela”, na canção, não atribui um papel importante à mulher, pelo contrário, a reduz a mero objeto de consumo e manutenção do prazer masculino; aspecto que aponta para o prazer passageiro e o ideal da satisfação instantânea na pós-modernidade. Para Bauman (2004), nesse modelo de sociedade, as pessoas buscam se relacionar de forma descompromissada por temer uma responsabilidade capaz de limitar a sua liberdade.

As canções *Qual é seu desejo* e *Eu comi ela uma vez* não têm como foco a expressão artística ou a apreciação estética, mas sim o aproveitamento de um mercado em potencial. Abarcadas a lógica do capital, essas canções produzidas sobre/para a mulher, acentuam a sexualidade do feminino, tratam os seus corpos como mercadoria e incentivam a prática sexual através do uso indiscriminado de expressões chulas como “cacete na xereca” e “vadia”, que acabam por banalizar os valores éticos e morais acerca desse gênero.

Haug (1971), ao fazer uma crítica à estética da mercadoria, aponta uma crescente necessidade do mercado de



explorar a sensualidade para vender um produto na sociedade do espetáculo. Entretanto, ao mesmo tempo que essa hipersexualização da mulher, propagada nessas duas canções, surge como uma espécie de necessidade do mercado para atender ao consumível por esta sociedade, também corrobora para naturalizar a vulgarização da imagem feminina, bem como para a manutenção da subalternidade desse gênero.

Dessa forma, as representações femininas presentes nas canções do terceiro bloco exprimem um sentido em comum: a condição da mulher em subalternidade, limitada a uma posição de imanência em uma suposta ordem natural. A mulher, apesar de ser evidenciada como protagonista e catalisadora da “ruína do homem”, é, de maneira silenciada, condicionada à dominação masculina. Nesse sentido, os não ditos se desprendem dos discursos dos sujeitos compositores e refletem a validação do desejo masculino por meio dos corpos femininos. Esses discursos, ao serem disseminados nas canções contemporâneas, ainda que de maneira inconsciente, demonstram a invisibilidade da mulher e a limitação do seu papel na sociedade a um mero “bem” de satisfação e luxúria masculina.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, iniciamos fazendo três questionamentos e vamos finalizá-lo respondendo a essas questões conforme as análises que realizamos: 1. Como funciona o escape nas canções que exaltam e idealizam a mulher na

sociedade machista? 2. Todo som e palavras juntos podem ser considerados arte? 3. Partindo das canções, podemos afirmar que a dominação masculina chegou ao fim?

1. Percebemos, no estudo da AD, que há sempre um jogo entre ditos, não-ditos e silenciamentos presentes em todo discurso. Uma canção, nesse sentido, pode transmitir uma mensagem em seu conteúdo explícito, mas também comunica diversas outras questões que permanecem implícitas na construção dos significados. Além disso, já dizia Pêcheux (2009) que há sempre uma relação de identificação presente no discurso, ou seja, há sempre uma tentativa ideológica de fazer os sujeitos reproduzirem os sentidos estabelecidos. Mas assim como há essa identificação — que se manifesta, entre outras formas, no discurso, através do funcionamento do pré-construído — há uma constante resistência que faz com que a transformação encontre seu lugar. Mas mesmo quando se tenta, enquanto prática social, mascarar o discurso machista, algo sempre desliza, denunciando o funcionamento que sustenta o que é da estrutura do capital, neste caso específico, do machismo.

2. Na nossa perspectiva, não são todos os sons e palavras juntos que configuram arte. De acordo com Luckács (1966), a arte envolve questões de âmbitos maiores. Uma obra, para ser considerada de valor artístico, para o autor, precisa atingir a particularidade artística, ou seja, precisa unir uma singularidade (sua forma única de composição) e uma universalidade (falar de questões humanas universais). Defendemos que as canções que perduraram ao longo de décadas, que fazem parte de um acervo estético e social,



que podem ser apreciadas pelo fato de mover a sociedade, provocar e invocar sentimentos e reflexões são consideradas formas artísticas. Já aquelas que estão para servir unicamente ao sistema capitalista, como mais uma mercadoria posta como objeto de troca, ou ainda que destrói, corrompe, desfigura a imagem humana ou da própria sociedade, depreciando valores culturais e femininos (neste caso) não são consideradas uma forma artística (ainda que possuam em sua estrutura aquilo que é considerado padrão na música: harmonia, melodia e ritmo). É importante lembrar que não pretendemos julgar nem atribuir valor às canções, mas, analisá-las verificando o funcionamento da ideologia machista. Isso, porém, não nos inibe de provocar uma reflexão em nossos leitores acerca da arte.

3. Por fim, após as análises dos três blocos, pudemos verificar que o machismo prevalece pujante em nossa sociedade. Algumas vezes mascarado, mas sempre fazendo funcionar a ideologia com seus valores, práticas e determinações. Em algumas das canções, observamos que a mulher é apresentada como aquela que configura uma companheira e mantenedora do lar. Aquela que espera ser observada, admirada, para então ser escolhida por um homem (e assim, assumir seu papel). Em outras canções, vimos que a mulher assume um papel reificado, de objeto, que lhe subtrai sua humanidade e a inferioriza através do chulo, do obsceno. Assim, enquanto é cantada, à figura feminina são atribuídos sentidos de desvalor, de vulgarização. Os efeitos de sentido que daí derivam levam à característica de uma disposição



da mulher para ser usada, subalternidade que é ainda mais consolidada quando as canções são cantadas por mulheres.

Essas reflexões nos permitem concluir nosso trabalho afirmando que o discurso das canções compostas por homens para/sobre mulheres está vinculado à ideologia machista dominante na sociedade, mesmo que encontre mecanismos variados para mascarar essa determinação.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. (Trad) C. A. Medeiros. 1. ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2004.

BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo**: Volume 1. 3 ed. Rio de Janeiro - RJ- Brasil: Nova Fronteira, 2016.

BÍBLIA. Antigo Testamento: Gênesis. In: **Bíblia**. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966a. p. 3-6.

BÍBLIA. Antigo Testamento: Juízes. In: **Bíblia**. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966b. p. 355-357.



FOUCAULT, M. **História da sexualidade** 1. A vontade de saber. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, v.1, 1990.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. Trad: Erlon José Paschoal; colaboração Jael Glauce da Fonseca. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

LUKÁCS, G. Estética 1: **la peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 26.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: Princípios e Procedimentos**. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. **Gênero, patriarcado, violência**. 2.ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2015. p. 28.





CAPÍTULO 7

GÊNERO EPIDÍTICO E ENCÔMIO PARADOXAL NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Luiz Antonio Ferreira

<https://orcid.org/0000-0001-7183-9047>

INTRODUÇÃO

Antes de tudo, a dor. Captada num instante particularmente sensível, surge eloquente e bela na obra de Giovanni Bellini³⁷: é sentimento em cores. Traduzida em arte, com tintas fortes, sombrias e realistas, cumpre sua função: comover. E não há meio de não gritar em nós a profundidade emotiva que inspirou o artista: uma mãe, desconsolada, embala o filho morto:



³⁷Giovanni Bellini, (Veneza, 1430-1516) , fundador da escola veneziana de pintura. Revaloriza o Humanismo e o Naturalismo.



Pietà, (1460), Brera, Milão, de Giovanni Bellini (aqui, por questões gráficas, reproduzido em branco em preto) disponível em Pietà Martinengo - Giovanni Bellini | Sinta-se (fta.art)



A mesma dor transformada em arte pictórica por Bellini, sensível pintor renascentista, foi transformada em escultura por Michelângelo entre os anos de 1498–99 e expõe o sofrimento expresso no rosto de uma mãe ainda jovem:



Essa dor, retratada de modo menos ou mais intenso nas obras de arte, já fora frequentemente repetida na Idade Média quando, captada e traduzida numa melodia pungente, o *Stabat Mater* ecoou no coração dos fiéis. Criado provavelmente pelo franciscano Jacopone de Todi³⁸, ao rememorar a cena lancinante de Nossa Senhora aos pés da cruz, legou para a história um hino que até hoje ecoa nas igrejas católicas do mundo. A força dessa lembrança, um poema musicado no estilo gregoriano, é ainda lembrado, em 15 de setembro, quando a Igreja católica rememora o sofrimento de Nossa Senhora das Dores.

Como é fácil perceber, a força aflitiva da cena dolorosa perpassa os séculos, pois o *Stabat Mater* foi também musicado por vários compositores famosos, como Haydn, Palestrina, Rossini, Verdi e Vivaldi. A versão mais famosa, porém, é a do músico renascentista Giovanni Battista Pergolesi³⁹ e pode ser ouvida em vários sites da Internet. Enquanto contemplamos a escultura de Michelângelo ou o quadro de Bellini, a canção de Pergolesi conduz o afeto. As notas, invisíveis, ecoam até a alma. E cumprem seu intento: agradar, comover e ensinar a compreender os contornos da dor. O efeito patético conseguido pelas três obras é atributo retórico da *actio*.

38 A autoria é também atribuída ao Papa Inocêncio III por alguns estudiosos.

39 Fragmento do texto original do hino, tomado do *Missale Romanum* de 1962 (p. 657): *Stabat Mater dolorosa/Iuxta Crucem lacrimosa,/Dum pendebat Filius.// Cuius animam gementem,/Contristatam et dolentem,/Pertransivit gladius.//O quam tristis et afflicta/Fuit illa benedicta/Mater Unigeniti!*



A canção, qualquer canção, em qualquer tempo, é fenômeno humano que descentra, concentra, enleva e move o espírito. Inexplicável, mas sensível por todos os poros, acompanha a história do homem e delinea melodicamente o tempo de cada um e de todos. Do quadro tristonho, da escultura clássica e da canção que inspira, colhe-se a poesia: outro fenômeno que brota da natureza, de qualquer movimento que toque a alma e que ela, generosa, deixa-se transformar em linguagem para justamente expor as emoções e o grito interior que apazigua ou efervesce o interior humano e, às vezes, vai morar no poema para mostrar quem é. A poesia é emoção fulminante. *Invade e fim.*⁴⁰

Neste texto, arte, canção e poesia serão tematizados na cena urbana, em suas imbricações sociais, quando, em si e por si, revolvem poeticamente as agruras do conviver para escancarar a dor. A vulnerabilidade é vista aqui como uma consequência inevitável, mas não determinista, do lugar institucional permitido pela retórica dos desvalidos. Escolhemos duas canções muito conhecidas no cancionário popular brasileiro (*Meu Guri* e *Pedaço de mim*, ambas de Chico Buarque de Holanda), para refletirmos sobre as características do gênero epidítico e, particularmente, sobre o funcionamento retórico do encômio paradoxal.

1. UM POETA, UM GÊNERO RETÓRICO E DUAS CANÇÕES

O poeta é Chico Buarque de Holanda, famoso escritor brasileiro que, com sensibilidade singular, capta a

⁴⁰ Djavan, *Pétala*, álbum Luz, Sony Music, 1982



poesia do existir e, com aguçada habilidade retórica, cria poemas musicados aparentemente singelos, mas sempre repletos de reflexões sobre complexidade do existir, sobre as armadilhas e encantos do amor ou do desamor e faz, com rara maestria, crítica social poeticamente elaborada. Chico é sempre persuasivo, pois reveste a palavra de uma eloquência capaz de mexer com os afetos do auditório e é autor de uma obra que dignifica a Música Popular Brasileira.

Como bom poeta e músico, recolhe a melodia das palavras e as transforma em versos que materializam o sentir. Realça um caso particular para discutir o viver e seus intrincados caminhos de prazer e de dor. Em geral, seus poemas musicados são alegorias que provocam representações mentais e aguçam o observar do cotidiano ao trazer para a mente do auditório um estado de suspensão continuada por meio de figuras retóricas que ampliam a polissemia: em Chico, a banda não é só a banda, o samba não é só o samba, o cálice não é o cálice. Os poemas, então, são sutis e, poderosamente retóricos, mostram/escondem o caráter argumentativo ao traduzir a problematicidade conflituosa em versos que suscitam reflexão.

Chico movimentava o sistema retórico com elegância e eficácia. Na *invenção* se esmera para revelar os tons emocionais lógicos e patéticos do contexto retórico ao levantar uma questão inicial e ampla que envolve fatores sociais, éticos e morais repletos de vieses interpretativos. Aos poucos, na *disposição* e na *elocução*, o poeta desvela as respostas que pretende dar para contemplar o tema escolhido. Os versos efervescem a *memória* para que, ao



ouvir a canção – momento supremo da ação retórica – o auditório se alegre, se entristeça e cante, menos ou mais refletidamente sobre escaninhos dos gêneros retóricos que foram previamente escolhidos pelo poeta no momento da invenção: o gênero epidítico, o gênero deliberativo, o gênero judiciário ou todos em movimentos hermenêutico-afetivos que se interpenetram.

Ao auditório, o poeta deixa sempre uma obrigação: captar no discurso as sutilezas do dizer, detectar as nuances da questão fundamental, que se delineiam meticulosamente na disposição. A canção de Chico é eficaz porque consegue mostrar e movimentar a sensibilidade necessária para compreender, de modo explícito ou figurativamente implícito, o contexto retórico: conjunto de fatores temporais, históricos, culturais e sociais que exercem influência no ato de produção e de recepção dos discursos.

Essa captação acurada do contexto retórico cotidiano conforma as composições de Chico Buarque e o revelam como um poeta que exprime muito bem as idiossincrasias do feminino ao criar uma construção simbólica da realidade muito verossímil que se soma, depois, à interpretação do auditório em suas particularidades afetivas. Versátil, o poeta desvenda o *ethos* feminino por meio de recursos retóricos apreciáveis. Às vezes, como orador, “fala das” mulheres e exalta o aspecto lírico sob o olhar masculino: “Dentro da fêmea Deus pôs/Lagos e grutas, canais/ Dentro da fêmea Deus pôs Lagos e grutas, canais/carnes e curva e cós/ seduções e pecados infernais/ Em nome dela, depois/



criou perfumes, cristais/ O campo de girassóis/ e as noites de paz⁴¹”.

Em outros momentos, empresta a voz à própria mulher e a apresenta de modo contundentemente feminino. As figuras femininas de Chico Buarque exploram, de muitos modos e tonalidades críticas, os estereótipos e os papéis forjados para as mulheres na sociedade brasileira. Em sua poesia, carregada de romantismo nada piegas, expõe com forte teor argumentativo o cotidiano em sua profundidade e em seus limites para, questionar a sensibilidade e a realidade feminina ao evidenciá-las nos afazeres aparentemente mecânicos do dia a dia: “Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto pra você parar em casa. Qual o quê!”⁴²

A música sobre mulheres em Chico comumente se pauta num quiasmo: subordinar o forte ao justo ou o justo ao forte? Essa inclinação poética causa uma tensividade retórica que enfatiza as discordâncias relativas aos conceitos, valores, hierarquias e diferentes visões de mundo. Vistas como ação retórica, as letras das canções musicadas atuam sobre o entendimento e a vontade para discutir, em plano mais profundo, teses e argumentos encapsulados em versos. O discurso de Chico — que também trata de malandros, operários, pivetes — dá voz aos que não a têm. Assim, encontra-se nele o tema das mulheres vinculado ao tema



41 Tororó, de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo, LP **Dança da meia-lua**, Som Livre, 1988,

42 Com açúcar com afeto, Chico Buarque de Holanda, vol. 2 , RGE/Som Livre, 1967.

da marginalidade social, e esse é o tópico fundamental que move este artigo.

2. UM GÊNERO RETÓRICO: O EPIDÍTICO:

A Retórica atua como instrumento revelador de nossas impressões sobre o mundo, de nossos sentimentos, convicções, dúvidas, paixões e aspirações. Uma canção popular é um exercício de ação retórica e se revela por meio do uso da língua, entendida em retórica como um lugar de interação e de comunicação entre interlocutores, encontro e confronto de subjetividades. Como oradores, os compositores e intérpretes são influenciadores e demonstram a realidade verossímil sob certos ângulos, justificam ou não sua posição em termos aceitáveis para conquistar a adesão do auditório, para expor uma nova visão de realidade, ajustar seus interesses à sensibilidade e às aspirações de quem ouve. A intencionalidade do ato retórico se revela sobremaneira nos gêneros retóricos escolhidos pelo orador.

É preciso, então, considerar que a Retórica, ao atuar no universo da *doxa*, sempre coloca o auditório em três posições decisórias, de acordo com os gêneros propostos por Aristóteles⁴³: 1. Judiciário, forense ou judicial (*dikani-kós*) - o auditório, colocado em função de juiz e responsável pela análise de uma causa passada, pondera sobre o justo, o legal ou sobre o injusto e o ilegal; 2. Político ou deliberativo (*demegorikós*), — o auditório, colocado como participante de uma assembleia, diante de uma causa que aponta para o

43 Aristóteles, livro I, capítulo III, 2005



futuro, reflete sobre o útil, o conveniente e sobre o prejudicial e o nocivo. 3. Epidítico ou demonstrativo (*epideiktikós*) — o auditório atua como espectador e analisa a capacidade do orador no ato de louvar ou censurar algo ou alguém ao versar sobre um tema da atualidade.

A resposta do auditório centra-se no gostar ou não, concordar ou não, e em manifestar uma impressão estética sobre achar belo ou feio o que foi dito, da forma como foi dito, sem que necessariamente precise tomar uma posição definitiva sobre o que foi exposto. Evidentemente, essas posições não são rígidas e têm uma distinção puramente prática: salientar a importância que o orador atribui ao auditório e o grau de exigência participativa em função da problematidade de um assunto tematizado.

Nosso interesse maior neste texto é ressaltar as características do discurso epidítico, contido na categoria dos gêneros aristotélicos, que promove o presente por meio de elogios ou depreciações às qualidades das ações passadas. Como os demais gêneros, o epidítico se ancora na exaltação de valores, virtudes e vícios. O orador possui um poder instituído e, quando atua retoricamente com o gênero epidítico, trilha, inevitavelmente, um duplo caminho que implica o racional e o passional. Como gênero, objetiva, de modo menos enfático, traduzir racionalidade (*logos*) e, de modo mais enfático, provocar a vibração das emoções no auditório (*pathos*), pois a prática do gênero epidítico é a demonstração de um discurso apaixonante e apaixonado que, como ato retórico bem-sucedido, pretende movimentar o gosto, exaltar valores e despertar paixões.



Aristóteles subdivide o gênero demonstrativo em duas partes: o **elogio** — que versa sobre o belo — e a **censura**, que versa sobre o vergonhoso. Para dignificar a virtude ou execrar o vício, o orador pode se valer da amplificação que é figura mais conveniente ao epidítico. No que se refere ao tempo do discurso, o estagirita afirma que o essencial para esse gênero é o presente, porque “para louvar e censurar apoiamo-nos sempre no estado presente das coisas”, mas, pondera: “contudo sucede que frequentemente utilizamos a lembrança do passado e presumimos o futuro.”.

Para Perelman & Tyteca ⁴⁴(1996), o gênero epidítico atua como “disposição” para aumentar a identidade de adesão, criar comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório que, nesse sentido, não é mero espectador passivo, mas atua e reage com emoção aos desejos do orador. Quando o gênero epidítico calunia, vilipêndia, diminui ou despreza provoca o auditório para viver as ambiguidades e contradições sempre presentes nos temas relativos à sexualidade, à política, às ideologias, à economia, aos direitos humanos e, assim, ao problematizar os sentidos o orador tende a evidenciar que o curso do viver é incerto e problemático.

O gênero epidítico, pois, ancora-se no lugar da qualidade e destaca virtudes ou defeitos do louvado, ou censurado no discurso: presença ou ausência de **phrónesis**, a sabedoria prática (racionalidade, razoabilidade, competência, credibilidade, discernimento, ponderação, praticidade,

44 Perelman, Chaïm; Olbrechts-tyteca, 1996.



prudência, sabedoria, sensatez), a **areté**, a excelência da virtude moral (confiabilidade, determinação, equanimidade, franqueza, honestidade, integridade, simplicidade, sinceridade, tolerância) e a **eunóia**, a benevolência (amabilidade, cortesia, delicadeza, indulgência, moralidade, obsequiosidade, solidariedade). Para Perelman e Tyteca,⁴⁵ na epidítica, o orador se faz um educador.

O encômio

Numa de suas subdivisões, o gênero epidítico explora discursivamente o encômio (do latim *encomium*), um recurso retórico em que o orador elogia algo (lugares, eventos, objetos) ou alguém de forma entusiástica e exaltada. Na música popular brasileira, os encômios a lugares são muito comuns: “Copacabana, princesinha do mar, pelas manhãs tu és a vida a cantar...”; “Brasil, meu Brasil Brasileiro... vou cantar-te nos meus versos...”; Passa uma tarde em Itapoã/ a sol que nasce em Itapoã; Moro num país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza⁴⁶. Há, entretanto, várias modalidades de encômios que vão do satírico ao religioso, do figurado ao paradoxal e todos permitem ao orador explorar diferentes abordagens e técnicas retóricas do elogio ou do vitupério na dependência de sua intencionalidade.

O **encômio paradoxal** é uma das modalidades do discurso epidítico e caracteriza-se por elogiar uma pessoa

45 Perelman e Tyteca, 1996,

46 Canções, respectivamente, de Tom Jobim, Ari Barroso, Vinícius de Moraes e Jorge Ben Jor.



ou ação de forma aparentemente contraditória, por meio de argumentos que desafiam as expectativas ou convenções estabelecidas no discurso dominante. A característica fundamental dessa modalidade, pois, é o ponto de vista do orador ao valer-se de argumentos que se ancoram em uma forma retórica de edificação de alguém ou algo a partir de uma perspectiva surpreendentemente paradoxal. Historicamente, de acordo com Dias⁴⁷, a terminologia de elogios paradoxais (*parádoxa enkômia*) somente é contemplada com um conceito teórico no primeiro tratado de Retórica epidítica atribuído a Menandro de Laodiceia, também conhecido como Menandro Rétor (século III ou IV. d.C.) que faz uma classificação que até hoje é utilizada.⁴⁸

Há encômios paradoxais clássicos como O Elogio da Loucura (*Encomium Moriae*), de Erasmo de Rotterdan⁴⁹, publicado em Paris em 1509, uma sátira aos potentados da época e sobretudo aos homens da Igreja que são impiedosamente ironizados. Muito conhecido também é Elogio a Helena (*Encomium Helenae*), de Górgias de Leontinos (485 a.C.), que isenta a mítica personagem Helena de Tróia da acusação de ter abandonado o marido e apresenta sua célebre doutrina acerca do poder do discurso poético sobre a alma humana para mostrar que as palavras têm o poder de amedrontar, apaixonar, enganar e conduzir os seres hu-

47 Dias, Fabrícia Nicoli, 2021.

48 Classificação quaternária, de Menandro Rétor: que confina, além do conceito de encômios paradoxais (*parádoxa enkômia*), as distinções dos encômios de boa reputação (*éndoxa*), os de nenhuma (*ádoxa*) e os ambivalentes (*amphídoxa*) (Men. Rhet. Tratado 1. 2.346).21 S. Apud Dias, 2021)

49 Rotterdan, Erasmo. Elogio da Loucura, 2002



manos. Dias⁵⁰ analisa as cartas epidíticas de Marco Aurélio Frontão e cita obras em que o encômio paradoxal ganha relevo por sua aparente ludicidade: Os elogios da fumaça e da poeira (*Laudes fumi et pulveris*), da negligência (*Laudes negligentiae*) e Dos feriados em Álsio 3, (*De feriis Alsiensibus*), que tratam do sono e, de modo mais geral, do ócio. Na canção popular brasileira, um encômio paradoxal famoso exalta as ações de um bandido: *Faroeste Caboclo* (Renato Russo)⁵¹, uma narrativa em versos musicados que conta o trajeto de vida de João de Santo Cristo, desde o momento que parte da fazenda, no Nordeste, até sua morte num duelo em Brasília. O caráter paradoxal, se visto numa perspectiva simples de referência à bandidagem e ao tráfico de drogas seria evidente, mas a canção, em um plano de leitura mais polissêmico, incide sobre uma biografia de fracasso para revelar crítica profunda à sociedade e aos sistemas de poder que perpetuam a violência e a opressão.

Nas canções sobre as quais refletiremos a seguir, destacaremos duas subdivisões do encômio: O figurado e o paradoxal. Por encômio figurado entenderemos uma forma poetizada de discurso que se vale de figuras para

50 Dias, Fabrícia Nicole, 2021

51 *Faroeste Caboclo* é uma canção composta por Renato Russo em 1979 e lançada por seu grupo, Legião Urbana, no álbum *Que País É Este*, de 1987. Fragmento: *Não tinha medo de tal João de Santo Cristo/ Era o que todos diziam quando ele se perdeu/ Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda/ Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu / (...) Quando criança só pensava em ser bandido/ Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu/ Era o terror da cercania onde morava/ E na escola até o professor com ele aprendeu/ Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro/ Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar/*.



enaltecer um ser e suas atitudes. Por encômio paradoxal, uma forma epidítica de elogio para enaltecer algo que num determinado momento histórico não seria considerado digno de louvor, e o encômio pretende provocar reflexão ao inverter os valores tradicionalmente aceitos pelo discurso dominante.

1. Duas canções

Os exemplos mostrados acima (a pintura, a escultura, o hino e a canção de Renato Russo) têm, em si, uma característica comum: revelam formas de homenagem a indivíduos que, em seu tempo, foram considerados fora da lei. Se os encômios objetivam revelar as virtudes humanas, seria paradoxal louvar os que se afastam da mediania, da considerada boa conduta avaliada num determinado momento histórico. O que vale ressaltar aqui, então, é que o encômio paradoxal só pode ser assim considerado em função de um contexto político-social que divide os homens, naquele momento, em bons e maus, em fortes e fracos, em honestos e bandidos.

O encômio paradoxal, pois, se situa nos limites da *doxa* e, assim, pode apresentar visões que se contrapõem ao tempo, ao espaço e à ideologia dominante. Por isso, qualquer ataque contra a crença oficialmente reconhecida como certa e legal é visto como um ato revolucionário e, a partir dessa convicção arraigada, os poderosos impõem a censura e o controle sobre os meios de comunicar ideias. Onde há violência, a retórica precisa lutar por seu espaço



de persuasão. Os poderosos criam inimigos e tornam difícil para os “adversários” a realização de condições prévias da argumentação. O clima é de luta, o debate é proibido, não há acordos possíveis e o uso da força é considerado inevitável: vencem os que têm mais poder, os mais fortes, os mais violentos e o extermínio dos rebeldes é a solução mais comum na mente dos convictos de que são detentores da “verdade.”

Nesse sentido, qualquer encômio à coragem dos rebeldes é, naquele contexto, paradoxal e merece censura e condenação ao silêncio. Pressionados pelo contexto perverso, os oradores se valem do encômio figurado e driblam a interdição por meio da metáfora, da poesia, do não dito, mas sensivelmente retórico. Os encômios e vilipêndios se vestem de um sentido metafórico e impregnam o auditório de lembranças e aspirações que contribuem para a consolidação de outros valores nos discursos sociais.

Sob essa perspectiva, Perelman e Tyteca⁵² (1996) consideram que o discurso epidítico tem um caráter argumentativo, uma vez que a argumentação é uma ação que tende a modificar um estado de coisas preexistentes. Ainda que de modo figurado, os atos retóricos agem numa região reflexiva que ressalta a problematicidade de uma situação contextual. Os elogios e vilipêndios, pois, não se desenvolvem no vazio, mas moldam uma nova *doxa*.

52, Perelman e Tyteca, 1996



Pedaço de Mim

Oh, pedaço de mim /Oh, metade afastada de mim /Leva o teu olhar /Que a saudade é o pior tormento/ É pior do que o esquecimento/ É pior do que se entrevar// Oh, pedaço de mim/Oh, metade exilada de mim/ Leva os teus sinais/ Que a saudade dói como um barco/ Que aos poucos descreve um arco / E evita atracar no cais//Oh, pedaço de mim/ Oh, metade arrancada de mim/ Leva o vulto teu/ Que a saudade é o revés de um parto/ A saudade é arrumar o quarto/ Do filho que já morreu/Oh, pedaço de mim/ Oh, metade amputada de mim / Leva o que há de ti /Que a saudade dói latejada/ É assim como uma figgada /No membro que já perdi/Oh, pedaço de mim/ Oh, metade adorada de mim/ Lava os olhos meus/ Que a saudade é o pior castigo/ E eu não quero levar comigo/ A mortalha do amor /Adeus⁵³



À primeira vista, a canção de Chico explora a dor da perda, os alcances mortificantes da saudade e o vazio da incompletude deixada pela ausência de alguém muito querido. O alguém é metonimicamente representado como “pedaço de mim”, “metade afastada, exilada, arrancada e amputada de mim”. A saudade é representada metaforicamente e “é o pior tormento, pior do que esquecimento, pior do que se entrevar, uma figgada, o revés do parto” e dói como um barco que evita atracar no cais, dói latejada, dói como arrumar o quarto do filho que já morreu. Não há, no

⁵³Chico Buarque, álbum Chico Buarque, Universal Music, 1978

poema, uma só vez a palavra “mãe”, mas Chico é hábil em infiltrar críticas sutis aos poderosos que vitimizam os cidadãos comuns e contrários à ideologia dominante. Por isso, uma leitura superficial do explícito normalmente não atinge os sentidos possíveis que se escondem nos escaninhos dos poemas musicados quando se leva em conta o contexto de criação. Prantear a dor e a saudade é prática aceita pelo auditório universal. Mas os encômios são criados em um contexto que oscila entre fatos e presunções, e se apoiam em lugares retóricos ligados ao valor da pessoa na perspectiva do orador.

A canção de Chico é criada a partir de um contexto conturbado, que se encontra na *inventio* e não é, pois, explícito nos versos que escondem também o problema filosófico contido entre fatos, verdades, interpretações e decisões políticas. A canção, criada em homenagem a Zuzu Angel,⁵⁴ relembra a dor deixada pela morte de seu filho, Stuart Angel Jones, assassinado pelos militares durante a ditadura militar na década de 70.

De certo modo, a composição homenageia todas as mães que perderam seus filhos, vítimas da violência, e que, considerados bandidos, fora da lei, foram mortos durante

⁵⁴Zuleika de Souza Netto (1921-1876), conhecida como Zuzu Angel, estilista de moda, reconhecida pela incansável procura de seu filho, Stuart Angel, morto durante a ditadura militar.



os anos de chumbo brasileiro⁵⁵. ⁵⁶Stuart, como muitos considerados rebeldes durante a ditadura foram exterminados ou desapareceram e, numa perspectiva retórica, são a prova de que “a verdade” pode ser construída hierarquicamente, em função dos valores dos poderosos em um determinado momento histórico.

Assim, as instituições realçam as presunções e esforçam-se por mostrar ao auditório que o presumido é um fato. Quando vistas apenas sob a perspectiva da concepção de certo e errado na ditadura militar, “Pedaço de mim” poderia ser classificada como um encômio paradoxal. O silêncio imposto, porém, não resistiu à força do discurso instituinte e a resistência oratória criou condições para que o exercício intelectual da coerência reconsiderasse a noção de rebeldia. O depoimento de Hildegard Angel, também filha da Zu Angel e irmã do Stuart, é muito esclarecedora:

No julgamento de meu irmão, Stuart Angel Jones, à revelia, já morto, no Tribunal Militar, houve um momento em que ele foi descrito como de cor parda e medindo um

55 Os Anos de Chumbo no Brasil referem-se ao período mais repressivo da Ditadura Militar, que durou de 1968 a 1974. Essa fase foi marcada pela intensa repressão do regime militar. contra opositores políticos, bem como pelo aumento da censura, da tortura e da violência de Estado. A expressão “Anos de Chumbo” foi popularizada pelo filme *Die Bleierne Zeit* (Os Anos de Chumbo), de Margarethe von Trotta, lançado em 1981. O título do filme faz referência à pesada repressão política vivida em vários países durante os anos 1970, especialmente em regimes autoritários. No Brasil, a expressão passou a ser utilizada para descrever os anos mais duros do regime militar.

56 Stuart, considerado rebelde por seu envolvimento em atividades de resistência contra a ditadura militar no Brasil, tornou-se um militante político e, durante os anos 1970, foi associado a grupos de oposição ao regime militar.



metro e sessenta e poucos. Minha mãe, Zuzu Angel, vestida de luto, com um anjo pendurado no pescoço, aflita, passou um torpedo para o então jovem advogado de defesa, Nilo Batista, assistente do professor Heleno Fragoso, que ali ele representava. O bilhete dizia: “Meu filho era louro, olhos verdes, e tinha mais de um metro e 80 de altura”. Nilo o leu em voz alta, dizendo antes disso: “Vejam, senhores juízes, esta mãe aflita quebra a incomunicabilidade deste júri e me envia estas palavras”. (...) Eu era muito jovem e mais crédula e romântica do que ainda sou, mas juro que acredito ter visto o juiz militar da Marinha se comover. Não havia provas. Meu irmão foi absolvido. Era uma ditadura sanguinária. (<https://www.hildegardangel.com.br/> Hildegard Angel)

Pedaço de mim, então, o compositor, ao tematizar lírica e poeticamente fatos presumidos, supostas verdades e decisões violentas, deixa para o auditório uma função: optar criticamente pelo que considera como valor, hierarquia discursivo-predatória e lugares do preferível. A canção de Chico, sem um termo explícito nos versos, redime o então considerado bandido para expor a violência desmedida de homens que, sem qualquer retórica, exterminaram prematuramente os considerados “rebeldes”. O encômio paradoxal conduz o auditório para um repensar da hierarquia de valores criados e vinculados pela vontade dos poderosos.

Há outra canção de Chico que tematiza o discurso dos excluídos e, paradoxalmente, subverte, pela aparente ingenuidade de uma mãe que sofre, pela mudança de ponto



de vista do orador, os tradicionalmente conhecidos como lugares da qualidade:

O Meu Guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento/
 Não era o momento dele rebentar/Já foi nascendo com cara de fome/E eu não tinha nem nome pra lhe dar/Como fui levando, não sei lhe explicar/Fui assim levando ele a me levar/E na sua meninice/Ele um dia me disse que chegava lá/Olha aí, olha aí/Olha aí, ai o meu guri, olha aí/Olha aí, é o meu guri/E ele chega//Chega suado e veloz do batente/E traz sempre um presente pra me encabular/Tanta corrente de ouro, seu moço/Que haja pescoço pra enfiar//Me trouxe uma bolsa já com tudo dentroChave, caderneta, terço e patuá/Um lenço e uma penca de documentos/Pra finalmente eu me identificar, olha aí//Olha aí, ai o meu guri, olha aí/Olha aí, é o meu guri/E ele chega//Chega no morro com o carregamento/Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador/Rezo até ele chegar cá no alto/Essa onda de assaltos tá um horror//Eu consolo ele, e ele me consola/Boto ele no colo pra ele me ninar/De repente acordo, olho pro lado/E o danado já foi trabalhar, olha aí//Olha aí, ai o meu guri, olha aí (ah, olha aí meu guri)/Olha aí, é o meu guri (olha aí meu guri)/E ele chega//Chega estampado, manchete, retrato/Com venda nos olhos, legenda e as iniciais/Eu não entendo essa gente, seu moço/Fazendo alvoroço demais//O guri no mato, acho que tá rindo/Acho que tá lindo de papo pro ar/Desde o começo, eu não disse, seu moçoEle disse que chegava lá/Olha aí,



olha aí/Olha aí, ai o meu guri, olha aí (olha aí meu guri)/Olha aí, é o meu guri (olha aí meu guri)/Olha aí, ai o meu guri, olha aí (olha aí meu guri)/Olha aí, é o meu guri (olha aí meu guri)/Olha aí, ai o meu guri olha aí (olha aí meu guri)//Olha aí, é o meu guri (olha aí meu guri)⁵⁷

A narrativa incide sobre a subversão do lugar da qualidade e as ações suspeitas do filho são tomadas como virtudes. A perspectiva poética, repleta de hipérboles, valoriza o lugar romântico dos que são marcantes na história e abandona, liricamente, os lugares clássicos da veracidade e da justiça. Própria do gênero epidítico, a amplificação funciona como artimanha retórica para enviesar a personalidade subversiva do encomiado e destacar o caráter carinhoso e amoroso para com a progenitora (Chega suado e veloz do batente/E traz sempre um presente pra me enca-bular/Tanta corrente de ouro, seu moço/Que haja pescoço pra enfiar/Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro/Chave, caderneta, terço e patuá/Um lenço e uma penca de documentos/Pra finalmente eu me identificar).O orador empresta ternura e redime os malfeitos: *ele disse que chegava lá*. A ideia de sucesso é vista com orgulho e a morte prematura, estampada em foto no jornal, é vista como um “alvorço” demasiado “(Chega estampado, manchete, retrato/Com venda nos olhos, legenda e as iniciais/Eu não entendo essa gente, seu moço/Fazendo alvorço demais)”.

57 Chico Buarque, álbum Almanaque, Universal Music, 1981



Assim, o que é considerado sucesso pelo orador é indissociavelmente ligado à morte prematura do filho. O ponto de vista do orador, então, na perspectiva ingênua do existir, mostra-esconde o que se vilipendia na perspectiva do verdadeiro orador, Chico Buarque, que com sua habilidade lírica e sensibilidade social, utiliza o encômio paradoxal para destacar as complexidades e contradições da sociedade brasileira num tom altamente crítico e irônico.

Em “Meu Guri”, enquanto elogia o filho através da perspectiva da mãe, mostra a tensão provocada no paradoxo existente entre a realidade e a interpretação dessa mesma realidade para mostrar a perspectiva possível de hierarquização dos valores na retórica dos desvalidos. Como bem reflete Sartorelli ⁵⁸, o encômio paradoxal cria sua própria verossimilhança e permite ao autor se libertar das normas tradicionalmente ligadas ao bom senso para criar um mundo próprio, com sua lógica intrínseca e colocar em evidência, em muitos casos, a hipocrisia da sociedade de que o leitor faz parte. Nesse sentido, o encômio paradoxal é moralizante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a pintura de Belini, a escultura de Michelangelo e o hino de Todi, o encômio poderia parecer paradoxal no contexto em que viveram Jesus e Stuart Angel. Ambos eram fora da lei e, por sua atuação político-discursi-

58 SARTORELLI, Elaine , 2023, p. 289C. O elogio da Loucura como encômio paradoxal.



va, desafiavam as normas sociais e religiosas da época. Jesus questionou a autoridade dos líderes religiosos, criticou as práticas do Templo e promovia uma mensagem de inclusão e compaixão, que muitas vezes ia contra as convenções da sociedade judaica. Sua crucificação foi, em parte, uma resposta a essa percepção de ameaça, tanto religiosa quanto política. Em um plano bem mais terreno, Stuart Angel foi considerado rebelde e, por isso, morto prematuramente por forças externas que não levaram em conta a qualidade das pessoas, mas, sim, a atuação que alarmava as normas vigentes. O encômio ao “meu guri”, por sua vez, tem uma faceta lírico-poética que, por meio de um poema narrativo, mostra que a morte prematura é precipuamente ligada aos valores de que a retórica se vale para, paradoxalmente, colocar a realidade sob um prisma crítico que conclama à comunhão e reflexão sobre a dura realidade social.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda., 1998.

DIAS, Fabrizia Nicoli. **O encômio paradoxal nas cartas laudatórias de Frontão**, dissertação de mestrado, UF, Universidade Federal do Espírito Santo, VITÓRIA, 2021.

ERASMO DE ROTTERDAM. **Elogio da loucura**. Tradução de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.

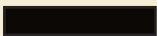
GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução de Aldo Dinucci. In: DINUCCI, Aldo. Apresentação e Tradução do Elogio de Helena

de Górgias de Leontinos. *Ethica*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 201-212, 2009.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARTORELLI, Elaine C. **O elogio da Loucura como encômio paradoxal**. In LIMA Helcira Maria Rodrigues de; COELHO, Maria Cecília de Miranda (org). *Percursos Retóricos – entre antigos e contemporâneos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.





CAPÍTULO 8

O ESTUDO DA CANÇÃO EM UMA LINHA TEXTUAL- ARGUMENTATIVA

Maria Francisca Oliveira Santos
<https://orcid.org/0000-0002-0455-6431>

Daniel Barbosa Ferreira
<https://orcid.org/0009-0002-6343-8344>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho centra-se nos estudos textuais com uma perspectiva voltada para a linha da referencialidade, não àquela que somente identifica e classifica as expressões referenciais, como uma atividade de pôr etiquetas em palavras, mas àquela que observa, analisa e interpreta os processos que aparecem na construção dos sentidos e pontos de vista analisados no conjunto das suas relações (Cavalcante *et al*, 2022). A referenciação refere-se a todo um trabalho altamente dinâmico do processo de construção referencial de um texto (Cavalcante; Custódio Filho; Brito, 2014).

Para a realização da análise referencial, segue-se uma concepção de língua não como expressão do pensamento, nem como instrumento de comunicação, mas como uma



forma de interação que permite, assim, não somente a construção do pensamento, mas também a convivência entre os seres vivos (Silveira, 1999). Essa concepção envolve, em seu bojo, o entendimento de texto, discurso, enunciação e contexto, os quais se fazem conjunta e interativamente no construir sentido para que os interlocutores se inter-relacionem e conjuntamente façam que os sentidos sejam partilhados no processo comunicativo.

O texto escolhido para a análise foi a canção de Chico Buarque de Holanda *Apesar de você*, de 1970, com foco na referencialidade poética como contribuição para a construção dos sentidos. Essa canção tem a aparência, em um primeiro momento, de ser uma revelação de um relacionamento amoroso, no entanto, subjaz em seu conteúdo uma crítica ao regime militar brasileiro⁵⁹ (1964-1988) que dominava na época da sua composição. Desse modo, o processo argumentativo que vem, desde o fazer poesia crítica até os estudos dos elementos referenciais, oferece pistas para o entendimento dos sentidos pretendidos pelo autor.

O estudo foi realizado em uma linha qualitativa, em que todas as informações, todos os dados e todas as

59 O Regime Militar no Brasil teve início em mil novecentos e sessenta e quatro, após um golpe de estado que depôs o presidente João Goulart, e se estendeu até mil novecentos e oitenta e cinco. Foi marcado por forte repressão política, censura à imprensa e aos meios de comunicação, além de perseguição a opositores do governo. Durante esse período, as liberdades civis foram restringidas, e muitos artistas, jornalistas e intelectuais tiveram suas obras censuradas ou foram exilados. O Ato Institucional número cinco (AI-5), de mil novecentos e sessenta e oito, foi um dos momentos mais duros do regime, suspendendo garantias constitucionais e ampliando o poder dos militares.



conquistas e descobertas realizaram-se em processo. Os investigadores não dispunham de linhas *a priori*. Assim, tem-se como pergunta norteadora: O gênero discursivo canção, pela sua dimensão argumentativa e referencial, é revelador de sentidos sociais e contextuais? Percorre-se no sentido de responder a esse questionamento. Para a análise da canção, organizaram-se as seguintes partes: 1ª. Os aspectos argumentativo-textuais e a referenciação; 2ª. Os elementos referenciais - os dêiticos; 3ª. Os elementos referenciais anafóricos; 4ª. Aspectos metodológicos e análise. A seguir, aparecem a conclusão e as referências bibliográficas.

OS ASPECTOS ARGUMENTATIVO-REFERENCIAIS

Trabalhar a canção *Apesar de você* com a língua, como uma forma de interação, implica admitir o texto como resultado de um processo complexo de linguagem e também de uma ação social interativa, resultante na construção de sujeitos e de diversos conhecimentos. Assim, a linguagem é entendida como “o princípio interacional que rege o uso da linguagem, oralmente ou por escrito” (Koch; Elias, 2016, p. 18). No caso em estudo, o texto apresenta-se de forma escrita e responde às exigências de construção do eu-lírico do/s leitor-es/ouvinte/s, acerca de uma problemática social, manifestada em forma poética. Esse texto é agregado a sentidos, uma vez que são construídos nas relações entre o próprio texto, o autor e o leitor.

O texto em análise insere-se em uma temática social, caracterizado como um discurso poético por ser envolvente



e reportar-se poeticamente à época da ditadura militar no Brasil, com o canto das ações imaginadas na memória discursiva do/s leitor-es/ouvinte/s virtuais e daquelas que poderão acontecer se o período ditatorial terminar. É o discurso tomado como “prática linguística codificada, associada a uma prática social (sócio-institucional) historicamente situada” (Cavalcante, 2005, p. 3). O discurso poético (Apesar de você) exhibe um contexto, conforme já mencionado, que aponta para o estado ditatorial em que vivia o Brasil, pois é esse contexto “essencial para o reconhecimento da estrutura do texto e, conseqüentemente, de sua coerência” (Cavalcante, Custódio Filho, Brito, 2014, p. 20).

A referenciação, ponto central deste artigo, é considerada um estudo teórico que enfatiza a dinamicidade do processo construtivo dos referentes textuais. É uma atividade discursiva em que o sujeito em interação verbal realiza escolhas significativas com seu material linguístico, para representar estados de coisas voltados à proposta de sentido (Koch, 2009). Essa referenciação se apoia, em primeiro lugar, em constatar que a função principal da linguagem é prover um jeito de se chegar a uma dada realidade; é a re(e)laboração da realidade). A seguir, a referenciação garante um caráter dinâmico nos estudos processuais da linguagem, por meio de operações cognitivas, reguladoras de tal processo; é o processo sociocognitivo da referenciação. Enfim, tem-se a referenciação como resultante de uma negociação, processo amplamente dinâmico, porque os sentidos podem ser negociados no percurso da interação verbal.



Em *Apesar de você*, entram as caracterizações acerca dos processos referenciais de um gênero textual. No caso em questão, o texto já sinaliza, logo no seu início, com *Apesar de você*, no plano meramente argumentativo (operador argumentativo — conjunção concessiva) para o leitor/ouvinte perceber a ligação desse operador com as assertivas que virão a seguir. É um título de canção que faz a introdução referencial, no caso específico, o canto da opressão, que acontece “quando as entidades aparecem no texto pela primeira vez, indiciadas por elementos verbais e não-verbais, integrados a conhecimentos individuais e coletivos” (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 290).

Assim, *Apesar de você* introduziu o canto com seu clamor opressivo com sutileza e objetividade, para o entendimento da letra e melodia da canção, para que tudo que a esse título se referir seja entendido nas entrelinhas do seu dizer. Assim feito, num conjunto referencial, as ligações a esse título podem acontecer por meio da anáfora e da dêixis: a primeira remete a um mesmo referente que já apareceu no texto; a segunda, por sua vez, (dêixis) se efetiva “pela sua capacidade de criar um vínculo entre o cotexto e a situação enunciativa em que se encontram os participantes da comunicação” (Cavalcante; Custódio Filho; Brito, 2014, p.85). A seguir, aparecem todas as considerações acerca dos processos referenciais em sintonia com o texto analisado.



OS ELEMENTOS REFERENCIAIS – OS DÊITICOS

Ao longo de um texto, faz-se necessário, em algum momento, retomar alguns de seus elementos, ou seja, apresentar aspectos referenciais. Essa retomada de referentes proporciona na memória discursiva do leitor/ouvinte os estímulos necessários para situá-lo na atividade comunicativa, pois quando se interage acontece uma troca de conhecimentos, o que ocasiona no aparecimento, reaparecimento e até mesmo a desconstrução de um referente (Cavalcante *et al*, 2022). Os versos construídos na canção de Buarque são realizações concretas, caracterizando a própria enunciação dela.

Os processos de interação referencial acontecem não somente por meio de aparições inéditas no texto, mas também de outras articulações discursivas para ocorrer a retomada de elementos considerados essenciais na progressão e referencialidade discursiva (Koch e Elias, 2016). Assim, evocar referentes de um texto só é possível por meio de estratégias de elementos linguísticos, a saber, os elementos dêiticos (dêixis).

A partir disso, observa-se o caráter referencial que os elementos dêiticos possuem, ou seja, sua dimensão discursiva de apontar, direcionar e orientar para um dado movimento textual-discursivo que acontece num processo interativo (Cavalcante, 2005). Tais elementos linguísticos, no presente trabalho, apresentam-se como relevantes direcionamentos, pois, ao estudar um determinado gênero e suas peculiaridades, neste caso a canção, é necessário



observar o percurso dos seus partícipes nas situações de tempo e espaço no percurso do discurso.

Dito isso, os processos de referencialidade textual podem acontecer por meio dos fenômenos da dêixis, os quais “apresentam como principal papel apontar para um conteúdo situacional” (Santos, 2018, p.19). Essa dinâmica de remissão textual possui alguns tipos, a saber: a **dêixis pessoal**, que possui o papel de gerar posicionamentos por meio de um locutor/enunciador ao assumir a situação comunicativa; a **dêixis espacial**, que codifica e remonta o espaço em relação à situação do evento comunicativo; e, por fim, a **dêixis temporal**, que situa no imaginário do alocutário o tempo em que ocorreu o evento enunciativo (Santos, 2018). Tais elementos dêiticos são de grande relevância para o estudo da canção *Apesar de você*, pois, para analisar/identificar as estratégias de referenciação do eu-lírico (Buarque), é necessário acompanhar seus comportamentos num contexto (espaço) em que se desenvolve a progressão referencial da canção.

Desse modo, para estabelecer uma atividade discursiva referencial, requer-se sintonia com as cenas enunciativas que apontam para o cenário da ação discursiva (pessoa, espaço e tempo). Nesse caso, na canção *Apesar de você*, esse evento comunicativo de projetar na memória do ouvinte/receptor uma informação referencial está presente em sua totalidade, uma vez que a canção poética emerge de um contexto de opressão, silenciamento e indignação acerca da situação em que se apresentava o Brasil na época do



golpe do AI-5, no qual o eu-lírico se apresenta como crítico e reflexivo sobre esses acontecimentos.

OS ELEMENTOS REFERENCIAIS ANAFÓRICOS

Existem múltiplas formas de introduzir uma informação inédita em textos, ou seja, trazer para as vistas do destinatário uma **introdução referencial**. Esse fenômeno discursivo-textual está presente no uso da língua(gem) como forma de interação. Na canção a ser analisada, toma-se esse conceito por considerar as ações linguísticas dos interactantes da situação comunicativa, pois quando se fala em canção, é evocada toda uma informação inicial que situa seu leitor/ouvinte sobre determinado aspecto que aparecerá na enunciação. Tal fenômeno surge, nesse sentido, “quando as entidades aparecem no texto pela primeira vez” (Cavalcante, et al., 2022, p.290).

Desse modo, faz-se necessário citar algumas dessas estratégias que se apresentam no decorrer de um texto como essenciais para sua progressão. Em primeiro momento, situa-se a anáfora como um elemento linguístico primordial, cuja funcionalidade é dar continuidade discursiva a um referente (Koch e Elias, 2010). A anáfora pode se revelar de três formas: direta, indireta ou encapsulada.

Assim, para o estudo da canção buarqueana – *Apesar de você* – faz-se necessário situar como a anáfora direta e indireta se mostram textualmente no discurso poético. Nesse sentido, é importante destacar não apenas como a anáfora direta se expressa textualmente, mas também buscar um



melhor entendimento acerca de seu caráter correferencial enunciativo, ou seja, sua função remissiva que retoma um referente anteriormente citado, a exemplo da introdução referencial. Já **a anáfora indireta** (não correferencial) se constitui pela não retomada de um mesmo referente explícito no texto, mas pela introdução associada indiretamente a outras expressões textuais presentes na escritura discursiva. Logo, o principal distanciamento é que, na direta, há a retomada de um referente já situado no contexto situacional, e, na indireta, essa proposta discursiva acontece por meio de antecedentes não referenciados na proposta do texto (Cavalcante, et al., 2022).

Por fim, cabe fazer algumas pontuações acerca dos processos de encapsulamento anafórico, que “apresenta como principal característica resumir porções textuais, tendo nessa situação a soma de outros dados de conhecimentos partilhados” (Santos, 2018, p.20). E que, dessa maneira, apresenta contribuições para a reflexão da canção em análise, pois no ato de proclamar um enunciado, o eu-lírico pode resumir porções textuais com o intuito de prover um resumo sobre informações enunciativas provenientes do texto.

CONTEXTUALIZAÇÃO DE APESAR DE VOCÊ

Apesar de você, de Francisco Buarque de Holanda, é uma canção de 1971, marcada pelo período de maior repressão político-cultural no Brasil. A composição pretende expressar a indignação do sujeito lírico em relação a uma



pessoa, que, na verdade, representa uma metáfora para o governo ditatorial da época, liderado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici. Vale lembrar que o Ato Institucional n.º 5, o AI-5, foi decretado durante o governo de Artur da Costa e Silva, mas continuou a ser aplicado sob Médici. Foi realmente uma época marcada por momentos de perseguição, assassinatos, tortura, censura e sobretudo exílio. Face a isso, a música *Apesar de você* embebida nesse contexto social, mostra um sentimento de insatisfação pela forma sensível da escrita e melodia (Cezario, 2023).

ASPECTOS METODOLÓGICOS E PROCESSOS REFERENCIAIS EM APESAR DE VOCÊ

Adotou-se, neste trabalho, um caráter qualitativo com um olhar interpretativista dos dados, logo sem uso de dados numérico estatísticos, pois a pesquisa qualitativa “responde a questões referentes a um conjunto de fenômenos humanos [...], pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida” (Minayo, 2009, p. 21). Esse tipo de pesquisa busca, nesse sentido, interpretar dados mediante seu contexto de forma dinâmica e flexível.

As etapas do trabalho foram distribuídas, tomando como ponto inicial a escolha do *corpus* e da bibliografia que seria utilizada nas análises. Diante disso, após a escolha da canção (*Apesar de você*), houve a necessidade de ouvir/ler o texto poético, uma vez que o gênero canção pode ser definido como:



[...] um discurso específico que se constitui por propriedades literárias, orais, musicais e de conteúdo que são acionadas pelo compositor, intérprete e pelo público, de acordo com as ações que são por eles mobilizadas nas etapas de composição, de gravação e de divulgação (Rufino, 2012, p.23)

Acrescenta-se a essa afirmação o fato de que o gênero canção manifesta riqueza em seu valor cultural e social. Dependendo da sua projeção, pode desempenhar ainda funções de crítica e protesto em comunidade, o que favorece o estudo da progressão textual, pois o eu-lírico utiliza certas pistas linguísticas para situar seu público acerca das problemáticas narradas no texto poético.

Assim, este trabalho situa-se na área dos estudos da linguagem, por considerar o discurso poético uma fonte proveniente não somente de elementos estilísticos, mas também referenciais, por consagrar a canção como um lugar de denúncia/protesto sobre um determinado tempo e espaço.

Diante disso, tomou-se por linha de estudo a linguística textual, com foco nos estudos da referenciação e suas peculiaridades. O trabalho situa-se nos postulados de Cavalcante *et al.* (2022), Koch e Elias (2016, 2010), Santos (2018), entre outros, no que diz respeito aos aspectos referenciais (anafóricos e dêiticos). A seguir aparecem todos os aspectos referenciais encontrados em análise no texto estudado.



ANÁLISE DA CANÇÃO

Para a análise do Gênero Poético Canção *Apesar de você*, foram pontuadas inicialmente as duas primeiras estrofes (1 e 2), seguidas de mais três (3, 4 e 5) e depois pelas últimas estrofes (6 e 7), com especial atenção para o refrão que mantém a referencialidade discursiva. A seguir, aparece a análise 1 do primeiro grupo proposto:

Análise 1

Fragmento 1: Trecho da canção “Apesar de Você”

Apesar de você

Amanhã vai ser outro dia/Amanhã vai ser outro dia/Amanhã vai ser outro dia

1. Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem/discussão, não/A minha gente hoje anda/Falando de lado/E olhando pro chão, viu

2. Você que inventou esse estado/ E inventou de inventar/Toda a escuridão/Você que inventou o pecado/Esqueceu-se de inventar/O perdão

Fonte: disponível em: <https://bit.ly/2IayEFv>

A letra começa em consonância com o que fora enunciado referencialmente no título *Apesar de* (elemento referencial), completando-se na memória discursiva do leitor/ouvinte por meio de um enunciado repetido três vezes e tem em cada enunciação um efeito processual importante



por intensificar a sua carga referencial. Em toda a canção se depreende uma interpretação referencial que se dá por meio do referente explícito “você”.

É com a repetição de “**Amanhã vai ser outro dia**” que aparece a denúncia por meio dos versos metafóricos, isto é, apesar de todas as torturas e mortes ocorridas na ditadura, o sujeito poético, o eu-lírico, sonha com dias melhores, com uma função dêitica de pessoa, o termo eu-lírico, que se volta ao governo da ditadura em um processo enunciativo, em uma escala Espaço-temporal. A dêixis é um fenômeno complexo, pois para Cavalcante (2022, p. 302) é “eminente-mente enunciativo, porque se relaciona à ação do locutor/enunciador, que, ao enunciar, se institui como sujeito, um *eu*, instaurando um *tu*, num dado tempo-espço, e se posiciona em relação a quaisquer referentes por ele evocados no texto”.

Na primeira estrofe, quando aparece “Hoje você é quem manda, falou, tá falado não tem discussão”, pensa-se realmente no poder dos militares, pois quando ordenam, tudo tem que ser cumprido. Intensifica-se essa ação pelas ações corporais do povo “a minha gente hoje anda falando de lado, e olhando pro chão”. Ressalta-se nessa estrofe um processo referencial categorizado pela cadeia dêitica representada por um eu-lírico que elege um “você”, em uma linha espaço-temporal representado pela época da ditadura.

Em seguida, o processo referencial anafórico representado pela reiteração de ideias e palavras “Você que inventou esse estado / E inventou de inventar / Toda a escuridão”/ “Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de



inventar /, O perdão” sinaliza a referenciação numa cadeia referencial construtiva em que elementos dêiticos e anafóricos aparecem para a construção do sentido do gênero canção. Após aparece a análise das estrofes 3, 4 e 5.

Análise 2

Fragmento 2: Trecho da canção “Apesar de Você”

Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia

3.Eu pergunto a você/Onde vai se esconder/Da enorme euforia/
Como vai proibir/Quando o galo insistir/Em cantar/Água nova
brotando/E a gente se amando/Sem parar

4.Quando chegar o momento/Esse meu sofrimento/Vou cobrar
com juro, juro/Todo esse amor reprimido/Esse grito contido/
Este samba no escuro

5.Você que inventou a tristeza/Ora, tenha a fineza/De desinventar/
Você vai pagar e é dobrado/Cada lágrima rolada/Nesse meu
penar.

Fonte: disponível em <https://bit.ly/2IayEFv>

Nas estrofes dispostas nesta análise, a argumentação prossegue no campo discursivo com um eu-lírico que lança suposições de liberdade a um destinatário visualizado na força do poder superior. Para isso, estabelece diversas perguntas indiretas, que funcionam retoricamente como ênfase ao que é enunciado, a exemplo de: “Eu pergunto a



você/Onde vai se esconder/Da enorme euforia” (3), “Como vai proibir/Quando o galo insistir/Em cantar” (3).

Todas essas ações mostram como o poder irá ficar diante da liberdade alcançada pelo povo submisso. A força argumentativa da liberdade ainda prossegue em trechos como “Quando o galo insistir/Em cantar/Água nova brotando/E a gente se amando/Sem parar” (3). O que se observa é uma série de enunciados paralelos: uns traduzem o repúdio à ditadura; outros visualizam metaforicamente uma vida de liberdade “Água nova brotando/E a gente se amando/Sem parar” (3).

Toda a força argumentativa anafórica é carregada no enunciado “Quando chegar o momento/Esse meu sofrimento/Vou cobrar com juros, juro/” em que todo o penar trazido pelo regime ditatorial é carregado em “esse meu sofrimento” que, de maneira metafórica, se refere à cobrança em juros pelos danos causados à população sofredora. Na estrofe (5), há uma interlocução direta entre o eu-lírico e o governo “você”, pelo caráter de ordem no conteúdo linguístico “tenha a fineza”, você vai pagar”; ordens que desencadeiam, respectivamente, a de desfazer o feito (desinventar) e a de, figurativamente, pagar pelo dano causado, “Cada lágrima rolada/Nesse meu penar” (5).



Análise 3

Fragmento 1: Trecho da canção “Apesar de Você”

Apesar de você/Amanhã há de ser/

6.Inda pago pra ver/O jardim florescer/Qual você não queria/
Você vai se amargar/Vendo o dia raiar/ Sem lhe pedir licença/E
eu vou morrer de rir/Que esse dia há de vir/Antes do que você
pensa

Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia

7.Você vai ter que ver/A manhã renascer/E esbanjar poesia/Como
vai se explicar/Vendo o céu clarear/ De repente, impunemente/
Como vai abafar/Nosso coro a cantar/Na sua frente Sentido de
plural nosso

Apesar de você/Amanhã há de ser/

Outro dia/Você vai se dar mal? Etecetera e tal/Lá lá lá lá laiá

Fonte: disponível em: <https://bit.ly/2IayEFv>

A última análise que envolve as estrofes 6, 7 e 8 traz o ápice das intenções de liberdade visualizadas pelo eu-lírico. O fio condutor verbal da referência encontra-se inicialmente em **“Apesar de você/Amanhã há de ser”** que se completa por construções paralelas que exprimem o sentimento de liberdade, como em “O jardim florescer” (6), “Vendo o dia raiar/ Sem lhe pedir licença” (6), em contraste com ações inaceitáveis por parte do governo como em: “Qual você não queria”, “Você vai se amargar”. Desse modo,



sempre se observa a construção de um eu enunciativo que se faz sujeito discursivo na construção com o outro em circunstâncias de espaço e tempo.

Na estrofe 7, todo o conteúdo referencial enunciado no início da canção é retomado **Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia** (7), intensificando-se o sentido coerente da liberdade sonhada pelo eu-lírico e exposta na canção. Isso é retomado nos versos, quando esse eu-lírico convoca para fazer parte dos rogos a multidão dos que sofrem, uma vez que os pedidos de vários valem mais do que aquele feito por um eu-lírico apenas, quando afirma: “Nosso coro a cantar/Na sua frente”. Na estrofe em foco, as assertivas do eu-lírico colocadas paralelamente revelam referencialmente um sentido irônico ao poder ditatorial: “Você vai ter que ver/A manhã renascer/E esbanjar poesia/Como vai se explicar/Vendo o céu clarear/ De repente, impunemente/ Como vai abafar”.

Enfim, mais uma vez a referenciação acontece em **Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia** (7) para sincronizar o conteúdo iniciado com o exposto finalmente. O eu-lírico, muito sabiamente, elabora uma pergunta retórica “Você vai se dar mal?”, para a qual não espera resposta, mas, que haja reflexões por parte do povo sofredor exposto às provações impostas pela ditadura militar. Com a perspectiva de ratificar esse posicionamento, o eu-lírico enuncia “Etecetera e tal/Lá lá lá lá laiá”, o que significa haver mais pistas de sonhos para a liberdade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho ocupou-se na análise da canção “Apesar de você” de Chico Buarque, na qual investigou os elementos referenciais que se revelaram de maneira espontânea e interativa no percurso da letra e da melodia do gênero em questão. Tal projeto referencial permitiu, desse modo, a concretização da coerência textual.

O estudo foi focado na área da linha textual-argumentativa, que, por meio das estratégias de progressão referencial, permitiu revelar não apenas os sentidos sociais, mas também os contextuais na escritura poética. Isso só foi propiciado pelo caráter desse gênero, isto é, sua função crítica projetada no momento (tempo e espaço) de sua composição temática.

Nesse sentido, no presente estudo atribuiu-se ênfase às categorias da progressão textual, com ênfase nos processos de introdução referencial e dêixis, tendo por foco a dêixis de pessoa, espaço e tempo, as quais operaram de maneira cooperativa e argumentativa com as categorias anafóricas referenciais (anáfora direta, indireta e encapsulada). É um discurso em que o eu-lírico se apresenta como articulado no seu próprio discurso, movido pelo regime do golpe do AI-5. Para isso, foram tomados como postulados teóricos Cavalcante et al., (2022), Cavalcante; Custódio Filho e Brito (2014), Koch e Elias (2016, 2010), Santos (2018), entre outros.

A meta alcançada por este trabalho mostrou como os elementos referenciais estão presentes na canção e podem



ser identificados no decorrer de sua leitura/escuta. Este trabalho referencial é dinâmico e se apresenta em variados contextos; no contexto da canção, pode ser caracterizado então pela presença do silenciamento e do roubo da liberdade do povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUARQUE, C. **Apesar de você**. São Paulo: Philips Records, 1978. Disponível em: <https://bit.ly/2IayEFv>. Acesso em Outubro de 2024.

CAVALCANTE, M. M. Anáfora e dêixis: quando as retas se encontram. In: KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (orgs.). **Referenciação e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 125–149.

CAVALCANTE, M.M.; CUSTÓDIO FILHO, V; BRITO, M. A. Coerência, referenciação e ensino. São Paulo: Cortez, 2014.

CAVALCANTE, M. M. et al. **Linguística Textual: conceitos e aplicações**. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2022.

CEZARIO, M. A; FERREIRA, K B. Crítica política e social na ditadura militar brasileira: uma análise da música “Apesar de Você” de Chico Buarque (1967–1979). **Revista Discente Ofícios de Clio**, v. 8, n. 14, p. 157–169, 2023.

KOCH, I. G. Introdução Linguística Textual. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. **Ler e escrever. Estratégias de produção textual**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.



KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. **Escrever e argumentar**. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MINAYO, M. C. O desafio da pesquisa social. In: Minayo, M. C. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2009.

RUFINO, J. A. **As notas da minha canção**: considerações sobre o gênero canção. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 9, n. 2, 2012.

SANTOS, M. F. O. O gênero stop à luz dos estudos da argumentação e da referenciação. In: SANTOS, F.O.; MAX, S. R. (orgs.). **Teceres diferentes em gêneros orais escritos**. Maceió: Eduneal, 2018.

SILVEIRA, M. I. M. **Línguas estrangeiras**: uma visão histórica das abordagens, métodos e técnicas de ensino. Maceió: Edições Catavento, 1999.





CAPÍTULO 9

MEMÓRIA E AFAGOS: A SAUDOSA MALOCA VIRA ENTULHOS

Zoroastro Neto

<https://orcid.org/0000-0002-5647-928X>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho centra-se nos estudos retórico-discursivos com uma perspectiva voltada para a linha da Análise Crítica do Discurso (ACD), não àquela que apenas identifica e classifica as expressões referenciais, como uma atividade de pôr etiquetas em palavras, mas àquela que observa, analisa e interpreta os processos que aparecem na construção dos sentidos e pontos de vista analisados no conjunto das suas relações (Cavalcante *et al.*, 2022) com a ideologia, com o poder, com o contexto social e com a história, entrelaçando-as com as práticas discursivas.

Adoniran Barbosa cantou *Saudosa maloca* para marcar na memória a expulsão de famílias que moravam em um prédio em São Paulo, em 1947. Registro que a mensagem dessa música, ainda hoje, em pleno século XXI, permanece atual. Mais atual ainda para os moradores de cinco bairros de Maceió-AL que foram “realocados” de suas moradias pela petroquímica Braskem, para que ela pudesse se apoderar não somente do minério sal-gema, presente no subsolo



daquela região, como também dos imóveis, da história, da memória, do imaterial.

O presente artigo espelha, principalmente, com a música *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa, e com outras canções que refletem sobre questões sociais, as ações “afetuosas” realizadas pela mineradora Braskem em Maceió–AL, a partir de 2020, acordadas com as autoridades públicas, após a Defesa Civil de Maceió e a Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (CPRM) associarem as rachaduras e crateras/subsidências nas casas e nas áreas públicas de cinco bairros da capital alagoana — Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e parte do Farol — ao processo de extração do sal-gema no subsolo da região, desde 1976.

Para criar novas memórias, a mineradora apresentou ações de cuidado e reparo, em treze Informes Publicitários, que são como feitiços que pretendem persuadir o auditório e levar ao esquecimento daquela realidade trágica, o maior crime socioambiental e a maior tragédia socioambiental ainda em curso causado pela atividade de mineração em Maceió–AL, que leva à expulsão de mais de cem mil famílias, negócios, serviços públicos, além do adoecimento coletivo e mortes, quando “[...] cada táuba que caía/ doía no coração” (Barbosa, 1947).

Destarte, a mineradora Braskem publicou em jornais impressos, entre agosto de 2020 e julho de 2021, treze informes publicitários, que se constituiu na Série *Entenda*, para que, de forma injuntiva, os leitores daqueles encartes acreditassem no que foi divulgado por ela: as ações acordadas com as autoridades públicas — Defesa Civil Municipal,



Ministério Público Estadual, Ministério Público Federal e Defensoria Pública da União, mesmo sendo a causadora do “fenômeno geológico”, para dar visibilidade institucional em detrimento ao caos social e urbano gerados *por si*, pois a empresa precisava, como cantou Caetano Veloso, “[...] mandar os malditos embora”.

O discurso apresentado no gênero Informes encapsula o real a partir da compreensão do que de fato aconteceu, em Maceió-AL, a partir de março 2018, com o tremor de terras após intensas chuvas que caíram na capital alagoana: um colapso no solo — conhecido como subsidência — em razão da exploração de sal-gema em área urbana realizada pela empresa petroquímica Braskem. Implica dizer que esses Informes da Série *Entenda* instaura uma relação de legitimação do poder da mineradora sobre as vítimas do maior crime socioambiental e da pior tragédia sociourbana do mundo em curso, quando impõe seu ponto de vista ao outro, a partir do *entenda*, ao querer sobrepor/construir outra realidade sobre aquela memória afetiva da “[...] saudosa maloca, maloca querida/ dim, dim, donde nós passemos dias feliz de nossa vida” (Barbosa, 1947).

Como em um urdume, a trama age sobre uma situação de incerteza quanto ao que ia acontecer com os moradores que, como cantou Agepê, moravam “[...] onde não mora ninguém/ onde não passa ninguém/ onde não vive ninguém”, sobretudo se teriam seus direitos garantidos, ou se estavam destinados a morrer sobre os escombros, caso houvesse, de fato, o afundamento dos solos. As dúvidas e as incertezas foram construídas no imaginário das pessoas, sobretudo



porque “[...] o dito se deixa destacar do dizer” (Meyer, 1994, p. 35), ora como memória, ora como esquecimento/adeus, como veremos a seguir.

MEMÓRIA: PROPRIEDADE DISCURSIVA DO DIZER

No sistema retórico aristotélico, há quatro partes indissociáveis, que tornam o discurso mais persuasivo: a invenção (*heurésis*, em grego), a disposição (*taxis*), a elocução (*lexis*), e a ação (*hypocrisis*), que devem estar interligadas e cumpridas pelo orador. Segundo Mosca (1997), uma quinta parte foi acrescentada pelos autores latinos, a memória (*memoria*). Na falta de uma dessas partes, o discurso fica desarticulado, desorganizado, pois, lembra a autora, “[...] inicialmente, é preciso achar o que dizer; em seguida, ordenar o que se encontrou e proceder a um investimento no plano da expressão, de modo a ter adequação nas escolhas” (Mosca, 1997, p.27).

De fato, é pela linguagem em movimento em que se situa a argumentação persuasiva, em um trabalho conjunto e interligado com as ideias. Logo, o desencadeamento das partes provoca ruídos na comunicação entre o locutor e o seu auditório. Se “é de laço e de nó”, como canta Renato Teixeira, que se funda o trem da vida, os fios, que se entrelaçam nos urdumes do discurso da Braskem sobre o problema causado *por si*, em Maceió-AL, desde 1976, se constituem por um processo cambiante entre a linguagem, os sujeitos em interação, o contexto, o poder, a ideologia e a memória, mobilizando sentidos, “[...] ao tornar visível e manifesto



aquilo que antes pode ter sido invisível e aparentemente natural” (Pedro, 1997, p.22) pelo engendramento ilusório.

Neste artigo, o foco é na *memória*, enquanto propriedade discursiva do dizer, a partir, principalmente, dos versos da música *Saudosa maloca*, “[...] dá licença de contá [...] foi aqui seu moço que eu, Mato Grosso e o Joca/ construímos nossa maloca/ mas um dia, eu nem quero me alembrá/ veio os homis c’oas ferramenta/ que o dono mandô derrubá” (Barbosa, 1947), e de outras canções que expressam o dia em que aqueles sujeitos/ex-moradores observaram a derrubada do edifício que se constituía em casa, em lar. No caso de Maceió-AL, os moradores afetados pela empresa Braskem têm nas lembranças o que se construiu com esforço, esmero e suor, além dos equipamentos públicos e privados que se constituíram para fixar aquelas famílias.

A memória é o invólucro dos argumentos da prática discursiva e se constitui de um inventário que intervém no contexto, como cantou o grupo 5 a Seco, “[...] por ser daqui, conheço as ruas e calçadas/ conheço o interior das casas/ e o interior de quem vive dentro das casas/ e o interior do interior” (2015). É ela – a memória – o suporte e que desperta os elementos retóricos em um discurso. As diferentes práticas memoriais fomentam a persuasão ao dizer algo (*logos*) com uma carga emocional que tende à aceitabilidade ou repulsa pelas emoções do auditório (*pathos*). Tem-se um jogo entre o verbal e o não verbal para acionar, para entrecruzar a história com os sentidos desejados, para reforçar os não-ditos ou para (re)(des)velá-los em uma situação concreta, visto que “[...] a memória não



restitui frases escutadas no passado, mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase” (Achard, 1999, p. 16).

Dito isso, apreende-se, assim, que na memória, reverberam os trajetos percorridos para traçar o percurso que se caminhou até aqui para perceber que, no discurso da Braskem, há distinções discursivas significativas, como assevera Ferreira (2021), para desviar o foco do problema causado *por si* a mais de cem mil moradores de cinco bairros de Maceió-AL: Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e parte do Farol, e quando os expulsa de suas casas movimenta sentidos para além das ações divulgadas nos Informes Publicitários — compensação financeira, realocação, auxílio na mudança, contratação de profissionais sociais, doação de equipamentos, cuidado dos animais, entre outras que são feitiços de uma ajuda que reforçam as relações de poder e despertam as paixões da injustiça, do medo, da indignação a partir do real, visto que “[...] o conhecimento da realidade, o modo e a possibilidade de conhecer a realidade dependem, afinal, de uma concepção da realidade, explícita ou implícita” (Kosik, 1976, p.35).

As estruturas sociais dominantes entrelaçam-se na linguagem para construir formas de controle sobre as pessoas sujeitas à relação de opressão, em vários contextos, ora reforçando práticas discursivas de discriminação que envolvem classe, sexo, etnia, entre outras, ora de desvalorização da cultura tradicional; ou ainda, de imposição de suas ideias no cotidiano, naturalizando a relação de subordinação, o controle social, o abuso de poder, as desigualdades



sociais e a marginalização da exclusão social, ao apagar histórias “[...] que há milênios são contadas”, (Grupo 5 a Seco, 2015).

Seguramente, “[...] não se deve persuadir o que é imoral”, como afirmou Aristóteles (2005, p.94), porém o discurso imoral da Braskem desconstruiu a verdade do fato do afundamento dos bairros em Maceió-AL a partir do que parece verdade para si, ao maquiagem a realidade com um discurso persuasivo pela publicidade. Sobre o ponto fundamental da Retórica, pelo viés da doutrina aristotélica, “[...] reside em considerá-la do domínio dos conhecimentos prováveis. Por essa razão, o seu campo é o da controvérsia” (Mosca, 1997, p.20).

Captura-se, assim, a paixão da indignação para reforçar o mal imerecido, nas palavras de Aristóteles (2005), e o encaminhamento dado pela Braskem junto aos Ministérios Públicos Estadual e Federal quanto ao fato do afundamento dos cinco bairros em Maceió-AL: Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e parte do Farol, este causado pela petroquímica, desde 1976, ao expulsar os moradores desses bairros sob os discursos suavizados/maquiados da “realocação”, e da “compensação financeira” para se apropriar das áreas públicas e dos imóveis que sofreram com as subsidências.

Assim, esse discurso coloca em funcionamento uma memória de sentidos entre os sujeitos envolvidos em práticas sociais e discursivas distintas que requerem o uso da linguagem para além dos fundamentos do falar bem, coerente, conciso, o uso de uma linguagem carregada das



marcas da memória social, concebida pelas vivências dos leitores, que faz um “recordar coletivo” (Robin, 2016) e provoca, também, o esquecimento, a partir de um dispêndio de trabalho de apagamento estrutural daquela realidade provocada pela atividade econômica da mineração.

Com efeito, essas marcas da memória social modelam a adesão do leitor, pela aquiescência dos sentidos da linguagem no discurso e pelos argumentos utilizados para persuadir, “[...] sempre com certa modéstia da parte de quem argumenta, o que ele diz não constitui uma ‘palavra do Evangelho’” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2005, p.18). Portanto, no entender desses autores, o sujeito que fala/discursa para um auditório deve evidenciar aquilo que é comum aos ouvintes, pela linguagem, com foco na adesão destes para modificar, quase sempre, “[...] um estado de coisas pre-existent” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2005, p.61).

As ações “afetuosas” da Braskem publicadas nos Informes, essa preocupação com a segurança das pessoas, tentam silenciar a comunidade, tentam encobrir a violência causada pela irresponsabilidade dos profissionais que autorizaram a extração do sal-gema, sendo a causa dos colapsos das paredes que separavam as minas, em nome de um capitalismo predatório e selvagem.

O apagamento da história das vítimas provoca uma indignação, por serem daqueles bairros. Halbwachs (1990) caracteriza a memória como sendo aquilo que ainda é vivo na consciência do grupo, para o indivíduo e para a comunidade, reencontrado nas lembranças do pensamento e aviltado pelos elementos do coletivo, pelas imagens



vividas e “guardadas na cabeça”, conservando as relações sociais. No caso dos problemas causados pela Braskem aos moradores dos bairros Pinheiro, Mutange, Bebedouro, Bom Parto e parte do Farol, há dores nas memórias, como cantou Barbosa (1947) ao relatar o que o Mato Grosso e o Joca viam quando derrubavam a sua casa, construída como maloca “[...], mas um dia nem quero me lembrar/ veio os homens com as ferramentas/ o dono mandô derrubar”, o que os levou à condição de desabrigado.

Assim, o discurso retórico, como lembra Mosca (1997), traz traços enraizados no modo de dizer, cuja eficácia está na persuasão, ao tocar/impelir o interlocutor dos Informes com as ações-feitiço somadas às imagens de benevolência da empresa Braskem, para iludir, ludibriar, mascarar o problema causado *por si* após a expulsão dos moradores, comércio, serviços públicos dos bairros atingidos pela mineração. No contorno da música *Saudosa maloca*, “[...] cada táuba que caía/ doía no coração” (Barbosa, 1947), que esculpiu, modelou e castigou os moradores dos bairros Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e parte do Farol, que ficaram no meio da rua para “[...] apreciar a demolição” (Barbosa, 1947).

Com isso, emerge a memória social, marcada pelas vivências das famílias afetadas pela mineração desenfreada. Nos informes publicitários, no entanto, são apresentados múltiplos argumentos que formam um discurso persuasivo, visando convencer o público de que a empresa responsável pelo problema não é culpada, mas está disposta a auxiliar os moradores na superação da tragédia, como o possível



afundamento dos bairros. As ações descritas incluem a realocação das famílias e dos negócios para bairros periféricos, apoio psicológico e social, compensação financeira pela desocupação do imóvel (auxílio mudança), auxílio aluguel social e indenizações aos indivíduos afetados pela desocupação, além do cuidado com os animais domésticos.

Essas ações, que parecem benevolentes, têm o real objetivo de ocultar a realidade criada pela própria Braskem, utilizando a publicidade para construir a imagem de uma empresa preocupada e solidária com os moradores. Nesse contexto, “[...] a sedução, tem plena possibilidade de exercício como instrumento de persuasão” (Mosca, 1997, p. 31), como veremos a seguir.

OS URDUMES DO ADEUS: AS SAUDOSAS MALOCAS VIRAM ENTULHOS

Na canção *Saudosa maloca* há três personagens: eu, Mato Grosso e Joca, que apreciaram a demolição da casa velha, do palacete abandonado, que eram a moradia deles, e em nome do desenvolvimento socioeconômico “[...] veio os homens com as ferramentas/ o dono mandô derrubar” (Barbosa, 1947). As malocas viraram entulhos, assim como os demais imóveis dos bairros de Maceió-AL que foram atingidos pelo afundamento do solo devido à mineração do sal-gema pela Braskem, a partir de 2018.

Assim sendo, a empresa criou simulacros discursivos que provocam tensividade nos leitores que reagem, ora convencidos de que a Braskem, mesmo causadora da tragédia



fez algo pelas vítimas, ora discordantes dos sentimentos de justiça e reconhecimento do engodo nos discursos dos Informes Publicitários blindados pelas autoridades públicas.

As ações que a Braskem publicizou ao longo de treze encartes publicitários construíram um imaginário fora do real, ao tornar a realidade cada vez mais desterritorializada que permitiu criar um mosaico fraturado da memória, com outra composição do cenário com destroços, estilhaços e artefatos sentimentais, que causaram estranheza entre os que foram expulsos pelo movimento da mineradora, assim como o eu, o Mato Grosso e o Joca, foram das suas malocas.

Neste artigo, toma-se, de forma aleatória, o encarte/Informe n.º. 1 como o *corpus* para reflexão sobre a memória e o adeus provocados pelas ações-feitiço da Braskem, como se observa abaixo.

Imagem 1 - Informe Publicitário n.º 1



O leitor, ao se deparar com situações durante o discurso verbal e não-verbal no Informe acima, necessitará de misturar outros argumentos que evidenciem a convicção da verdade no dizer, pelo verossímil, com as suas atitudes e intenções, através dos meios de persuasão. Isso é possível pelos elementos evidentes no *corpus* deste artigo, quando a empresa Braskem S.A., através do Informe Publicitário — Entenda o que a Braskem VEM FAZENDO POR MACEIÓ, camufla o real com ações, atitudes e intenções de embotar o que, de fato, aconteceu: a expulsão da comunidade local em prol da propriedade privada do bairro, para extrair o minério sal-gema. Reforça-se que, o *corpus* é linguístico, destacando-se como “[...] elemento essencial a qualquer investigação linguística” (Massman, 2009, p.126).

Os Informes Publicitários legitimam, de fato, o seu poder sobre os menos favorecidos, ao evocarem o medo do afundamento, da tragédia, além de apresentarem a empresa como a salvadora, desde que o morador, o comerciante ou o empresário se comprometa a desocupar o imóvel. Na sutileza da linguagem, a Braskem contratou inclusive uma equipe de técnicos sociais – psicólogos, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais, veterinários, entre outros, que “identificam o imóvel e pesquisam sobre as necessidades de cada família” (Braskem, 2020). Reforça-se, assim, o valor humanista da empresa, mas “[...] enchendo meu canto de raiva e de pena” (Caetano Veloso).

No caso do Informe Publicitário n.º 1, o título: “Entenda o que a Braskem **VEM FAZENDO EM MACEIÓ**” (grifo do autor do Informe), o que se tem não é um pedi-



do de um *ethos* jornalístico, mas uma ordem revelada pela expressão deôntica como “entenda”, que materializa com rispidez o apelo que se enuncia e modaliza a imagem *de si* nos anúncios publicitários que constituíram o corpus deste trabalho, para persuadir o seu leitor (auditório), situada no eixo conceptual da conduta da empresa causadora do problema, como se observa na primeira peça dos anúncios.

Assim, quando se enuncia a ordem forçosamente expressa em “Entenda”, vem a seguir uma ação da indústria petroquímica Braskem, uma vez que se diz “**VEM FAZENDO EM MACEIÓ**”, que indicaria a sua atuação em andamento, em benefício da população maceioense, sem fazer referência ao problema do afundamento do solo provocado pela mineração predatória. Além disso, essa ação tem uma ênfase para o Informe que aparece em destaque e em letras maiúsculas, para chamar a atenção do leitor para o fato social que o anúncio se dispõe a publicar: o dizer sobre o que a Braskem continuamente fez em Maceió-AL para maquiagem o problema, causado pela extração do minério sal-gema, desde 1976, e por estar sempre fazendo; o auditório precisa entender o que a Braskem fez, como se vê na imagem abaixo:



Imagem 2 – recorte do título do Informe Publicitário n.º 1

Entenda o que a Braskem **TEM FAZENDO EM MACEIÓ**

Outro aspecto, como se pode constatar no título do Informe apresentado, há a personificação da empresa em — a Braskem vem fazendo — como recurso retórico-discursivo para retirar dos gestores e dos profissionais técnicos a responsabilidade do ato e da técnica utilizados para extrair o minério sal-gema em área urbana. A mineradora apresentou, no encarte n.º 1, bairros em Maceió com um panorama diferente do que vinha sendo mostrado na mídia: casas rachadas, famílias sendo expulsas, animais abandonados, ruas interditadas devido às crateras. O cenário caótico da tragédia foi recriado pelo discurso da empresa causadora do problema como sendo o perfeito e ideal, mesmo que houvesse a necessidade de realocação e monitoramento do solo, “[...] não tem dó no peito/ não tem jeito/ não tem coração que esqueça/ não tem ninguém que mereça/ não tem pé não tem cabeça/ não dá pé não é direito” (Geraldo Azevedo), apagar a memória, destruir as malocas, os palacetes, as casas, os laços afetuosos que ali existiam.

Já nos contornos retóricos do *lead*, a fim de que haja compreensão da proposta do dizer há nesse espaço a data da ocorrência do início (desde dezembro de 2019) das realocações de moradores em áreas indicadas como de risco pela Defesa Civil, nomeadas Pinheiro, Bebedouro, Mutange



e Bom Parto, para as quais foram planejadas “uma série de ações” que garantam a segurança das famílias que moravam nessas áreas, estendendo-se a toda aquela região, como se vê na imagem n.º 3.

Imagem 3 – recorte do lead do Informe Publicitário n.º 1

Desde dezembro de 2019, quando iniciou o apoio à realocação de moradores das áreas de risco definidas pela Defesa Civil nos bairros do Pinheiro, Bebedoura, Mutange e Bom Parto, uma série de ações está sendo desenvolvida para garantir a segurança das famílias e de toda aquela região.

Percebe-se que, no lead do primeiro Informe, a linguagem é modelada para construir um real concorrendo para ser o real, que vai ser entrelaçado pelas ações-feitiço; pois, desde dezembro de 2019, a empresa Braskem iniciou o apoio às famílias das áreas de risco definidas pela Defesa Civil, para garantir a segurança, com amálgama dos problemas do afundamento do solo e das rachaduras dos imóveis, algo repugnante e ardiloso. Assim, o discurso publicitário da Braskem toma a linguagem para manipular símbolos do cuidado, do zelo, do controle, da segurança, da doação, da realocação, da compensação financeira, entre outros que servem aos objetivos da mineradora.

O enunciado do *lead* do Informe n.º 1 silencia o fato real da realocação dos moradores dos quatro bairros, e, também, não menciona o porquê e nem os critérios que levaram a Defesa Civil definir as áreas de risco. É o fato: a extração do minério sal-gema, pela Braskem, na área urbana dos quatro bairros, provocou subsidências nos bairros, e é o motivo da realocação dos moradores que tiveram seus



imóveis afetados diretamente pela ação irresponsável da mineradora, com a vida de mais de cem mil pessoas em risco. A empresa acena para o leitor que iniciou o apoio e uma série de ações para garantir a segurança das famílias e de toda aquela região, desfocando o problema causado pelo seu *modus operandi*.

É o *ethos* do jornalista, em nome da Braskem, que procura despertar o sentimento de apaziguamento dos moradores dos bairros atingidos pela indústria petroquímica, com um discurso objetivo, coeso, incisivo e decisivo, pois, ao enunciar “realocação de moradores”, o discurso sai da sua singeleza para emprestar a beleza retórica ao sofrimento camuflado causado pela mineradora, ao silenciar o problema causado por si e que levou à “desocupação dos imóveis das áreas de riscos”, ao utilizar da linguagem da empresa que, na realidade do fato, foi expulsão revestida de realocação, com a chancela do poder público.

Essa percepção de modelagem da linguagem também é observada na construção dos leads dos outros doze Informes Publicitários da Série *Entenda*, pela disposição dos argumentos que ajudam a persuadir os interlocutores ao resumir a situação retórica do que a Braskem VEM FAZENDO EM MACEIÓ, após a realocação de famílias e a desocupação das áreas de risco que foram mapeadas e definidas pela Defesa Civil, porque, é “[...] nos usos sociais da linguagem que se instauram os elementos retóricos” (Silva e Santos, 2019, p. 65), para produzir no outro um estado de aceitabilidade, intensificar a adesão dos interlocutores e fortalecer a ideologia dominante e o comportamento



predatório, no caso da Braskem, em Maceió-AL, porque a linguagem é uma atividade social (Amossy, 2018).

Observam-se, ainda, no Informe Publicitário nº 1, excertos textuais de ações de execução que a Braskem acordou com as autoridades públicas do Ministério Público Estadual, Ministério Público Federal, Defensoria do Estado de Alagoas e Defensoria da União, muito bem delineadas para a preservação da sua imagem, com o uso de dados quantitativos quanto ao número de famílias que se mudaram de suas residências, naquele momento, devido ao “problema geológico” ocorrido em março de 2018, como se observa na imagem nº. 4.

Imagem 4: recorte das ações do Informe Publicitário nº 1



REALOCAÇÃO E COMPENSAÇÃO
Um acordo assinado com o poder público estabeleceu os critérios de desocupação dos 6.500 imóveis das áreas de risco – incluindo as áreas do aditivo – e de atendimento dos moradores no Programa de Compensação Financeira e Apoio à Realocação. Até agora:

- 4.505 famílias já fizeram sua mudança.
- 1.974 famílias foram migradas do aluguel social do Governo Federal para o auxílio aluguel do programa da Braskem.
- 900 propostas de compensação financeira foram apresentadas.
- São cerca de 250 profissionais envolvidos em toda a operação e o atendimento conta com técnicos sociais, facilitadores, psicólogos e apoio legal, além de ajuda na busca de um novo imóvel, pagamento do aluguel e custos da mudança.
- Todos os indicadores são permanentemente apresentados às autoridades, que acompanham de perto o andamento do programa.

ACOLHIMENTO DE ANIMAIS
Um programa conjunto com Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e Fundação Universitária de Desenvolvimento de Extensão e Pesquisas (FUNDEPES) está fazendo o acolhimento temporário dos animais das famílias realocadas, além de fazer a conscientização sobre posse responsável e cuidar de animais abandonados.

FECHAMENTO DOS POÇOS DE SAL
A desocupação das áreas prioritárias permitiu avançar com o fechamento definitivo dos poços localizados nos bairros de Maceió, aprovado pelas autoridades. Nas próximas semanas, começam as obras de preparação de um Canteiro Central das Operações que vai viabilizar a movimentação de caminhões, máquinas e equipamentos necessários para mais uma etapa desse trabalho. Também serão feitas obras viárias e de sinalização da área, para permitir que o tráfego das carretas gere o menor impacto possível na comunidade.

MONITORAMENTO DO SOLO
A Braskem também segue fazendo estudos e avaliações geológicas nos bairros desde o surgimento de fissuras nas ruas e casas, após um abalo sísmico em março de 2018. Alguns desses estudos provocam interrupções no trânsito ou precisam ser feitos durante a noite, por questões técnicas, e toda a movimentação é informada com antecedência, para dar transparência às operações e garantir a tranquilidade dos moradores. Para acompanhar a movimentação do solo, foram instalados sistemas de monitoramento online e a malha estará completa até dezembro de 2020.

ACORDOS COM A PREFEITURA E O MPT
Três termos de cooperação com a Prefeitura contemplam a doação de equipamentos de monitoramento para a Defesa Civil, obras de drenagem e pavimentação de ruas e contratação de empresas especializadas para a realização de demolições necessárias. Com o Ministério Público do Trabalho, o acordo desenvolve um programa para recuperação de negócios, construção de quatro escolas e cursos de capacitação para estudantes e profissionais dos bairros.

PONTAL DA BARRA
A fábrica de cloro-soda está com as operações suspensas desde que a extração de salgema foi encerrada em Maceió. Mas os empregos foram mantidos, e a Braskem busca a melhor solução para continuar gerando renda, receita e impostos, e manter seu compromisso de 40 anos com Alagoas.

CRONOGRAMA ADIANTADO
Em 1º de abril, a primeira etapa da realocação foi concluída nas áreas de risco, no Mutange e Bom Parto (as zonas A e B do mapa da Defesa Civil). Mesmo com o fechamento temporário da Central do Morador, como medida de prevenção ao coronavírus, o atendimento de todos os moradores continuou sendo feito à distância. E o cronograma de ingresso dos moradores do Pinheiro e Bebedouro no fluxo de compensação está agora sendo acelerado, agilizando o programa (confira as datas em www.braskem.com/alagoas).

ZELADORIA, LIMPEZA E CONTROLE DE PRAGAS
Em conjunto com a Prefeitura, 5 mil m² de entulho foram recolhidos nos bairros, melhorando o bem-estar e a circulação dos moradores. Em caráter permanente, um programa de controle de pragas combate roedores, insetos e principalmente os mosquitos da dengue, zika e chikungunya. Desde o mês de março, uma equipe de vigilância patrimonial composta por 80 profissionais qualificados faz a ronda a pé e motorizada nos bairros, 24 horas por dia.

A primeira ação enfoca – Realocação e Compensação, que se refere ao acordo assinado entre a empresa e as autoridades, em que há critérios utilizados para a desocupação dos 6.500 imóveis da área de risco, número bastante alto ratifica o problema de elevado grau de risco; os números fortalecem o argumento de quantidade. Destaca-se que o locutor inverteu, no título do primeiro excerto, a ordem da denominação do Programa, que é Programa de Compensação Financeira e Apoio à Realocação. A inversão tem a função retórica de confundir o interlocutor quanto à compreensão do que está sendo dito.

Nesse sentido, o sustentáculo das ideias postas em “REALOCAÇÃO E COMPENSAÇÃO” representa a expulsão dos moradores de suas casas para ocuparem outras que não correspondem às suas histórias de vida. Essa ação é indiferente aos sentimentos das famílias, pois, algumas delas já construíram nessas casas suas próprias histórias, memórias e relações afetivas. Essas vítimas da maior tragédia sociourbana em curso no mundo foram catapultados para lugares que não são os seus (Bauman, 2001), um deslocamento que só beneficiou a mineradora causadora do problema.

Observa-se, ainda, que os principais argumentos dessa ação – **Realocação e Compensação**, estão destacados para que o leitor apreenda e fixe as informações desejadas. As palavras em negrito e a contextualização provocam uma significação “[...] no corpo da visibilidade, e não na relação significante/significado, ou apenas no contexto linguístico” (Souza, 2001, p.93).



Sob o discurso retórico da segurança, camufla-se a relação de poder da empresa sobre as vítimas de si, que passa a monitorar os imóveis apropriados por ela, sob o manto da ação do afundamento, que causou o caos para milhares de moradores dos bairros de Maceió-AL.

Com destaque ao quantitativo de restos de escombros recolhidos, marca-se a persuasão pelo argumento de quantidade, pois leva o leitor a pensar que a empresa Braskem, mesmo sendo a causadora da tragédia, em conjunto com a Prefeitura de Maceió, recolhe o lixo, cuidando da saúde dos moradores que ainda moravam na região.

Faz-se necessário transcender a mera ação de recolher o entulho, os escombros, o lixo! O entulho, os escombros, o lixo são partes das histórias dos moradores dos bairros atingidos pela ação incompaciente da petroquímica Braskem, em Maceió-AL. No entulho, estavam as memórias das vítimas, o suor de quem, com dificuldades, havia construído ou adquirido sua casa, sua moradia, onde se construíram as malocas. Os escombros representavam as paredes que sustentavam os quadros com as fotos da família, as prateleiras com os santos e objetos de lembranças de um tempo destruído pela ambição da empresa causadora do problema. Há dores nas memórias, como cantou Elis Regina: “[...] na parede da memória, essa lembrança é o quadro que dói mais” (Belchior, 1976), pela forma que o poder público tratou o fato, em específico o da “realocação” e por que não dizer, da diáspora de milhares de moradores.

No lixo, estavam janelas, portas e artefatos que significavam afetivamente e foram deixados nas ruínas porque,



na realocação de forma abrupta, não caberia tudo. Dito isso, percebe-se no Informativo Publicitário nº 1 que há um encadeamento de ações-feiço em benefício da imagem da Braskem, causadora do problema às famílias, nos bairros Pinheiro, Bebedouro, Mutange e Bom Parto, com a atividade de mineração, desde 1976, com o propósito de persuadir o auditório para que este entenda que ela não é a culpada pela tragédia, mas, pelo discurso retórico, traz uma força propulsora de bem-estar e soluções.

Destarte, a partir da leitura das ações dos Informes Publicitários, com alusão à canção *Ouro de tolo*, de Raul Seixas (1973), os moradores deveriam ficar alegres, satisfeitos, orgulhosos e contentes porque receberam uma compensação financeira pelos seus imóveis rachados após um abalo sísmico, compraram um novo imóvel e ainda tiveram os custos da mudança pagos pela “empresa-amiga” Braskem, mesmo que ela tivesse sido a causadora das insônias, das tristezas, dos medos e do adoecimento coletivo.

Por outro lado, esses moradores deveriam ficar satisfeitos porque os empregos foram mantidos, além de agradecer ao Senhor porque ninguém morreu e todos puderam ser realocados para outros bairros com a ajuda de técnicos sociais, facilitadores, psicólogos e outros profissionais. Os ex-moradores dos bairros Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e parte do Farol deveriam estar alegres, satisfeitos, sorridentes e orgulhosos porque a petroquímica firmara um acordo com o Ministério Público do Trabalho para construir quatro escolas e uma creche, “[...] mas con-



fesso, abestalhado/ que eu estou decepcionado” (Raul Seixas, 1973).

Já no recorte das imagens, como marca retórico-discursivas, o Informe Publicitário nº 1 traz sete cenas que montam um mosaico dos fios que formam a trama persuasiva daquele Informe, a partir da perspectiva da arquitetura do não verbal, cunhada por Souza (1997, 2001, 2020), ao conceber a compreensão de imagens com a linguagem verbal, como uma rede de sentidos que interdita a memória do auditório, que aparece no corpus pesquisado e tenta conduzir o leitor a desfazer o que a imprensa apresentava sobre a tragédia causada pela petroquímica e suas consequências aos moradores, comerciantes, empresários e aos serviços públicos.

O jogo das imagens do anúncio ajuda a “[...] entender a imagem como discurso, [...] favorecendo a compreensão das associações de ordem simbólica e ideológica (discurso)” (Souza, 2001, p.74), além de articular e ratificar as ações-feitiço que a Braskem VEM FAZENDO EM MACEIÓ, em conjunto com a Prefeitura, com a Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e com a Fundação Universitária de Desenvolvimento de Extensão e Pesquisa (Fundepes), acompanhadas de perto, como anunciado no Informe, pelas autoridades públicas, como na imagem nº 5 abaixo.



Imagem 5 – recorte das imagens do Informe Publicitário nº 1



As imagens sistematizam as práticas de produção e circulação ao fisgar o leitor pela policromia (Souza, 2001) sincrética, que se revela na materialidade da linguagem não verbal, na cor, nos detalhes, no ângulo, nos elementos de paisagens, na luz e na sombra, ou melhor, nas redes de elementos visuais que ajudam na “injunção do dizer” (Souza, 2001). É inegável que “[...] o conhecimento do público é central para qualquer discurso retórico” (Leanch, 2015, p.308), a presença material da história pela memória e a forma como o contexto se faz presente na produção textual e na escolha



intencional de imagens para persuadir pelo discurso contribuem com a prática discursiva para fazer circular ideias que mobilizam sentidos múltiplos para o auditório.

A manipulação comunicativa pela publicidade é multimodal para que haja certa interação entre o interlocutor e o leitor daquele veículo de comunicação. Em uma cena em destaque, observam-se profissionais equilibrados em uma balsa, e em outra perspectiva, mais abaixo, veem-se técnicos concentrados, focados no acompanhamento por satélite da movimentação do solo, “[...] garantindo a tranquilidade dos moradores” (Braskem, 2020, p.3). Apreende-se do anúncio que esse monitoramento somente foi possível porque houve a doação de equipamentos pela empresa para a Defesa Civil, consequência de acordos de cooperação com a Prefeitura e as autoridades públicas.

As imagens que compõem os Informes Publicitários contradizem a realidade quando atravessam os discursos nos anúncios para fomentar o *pathos* do leitor, ao se constituir, de forma sutil, como reforço da persuasão, com outros efeitos de sentido que tentam apagar da memória coletiva o cenário de guerra quando da expulsão dos moradores de suas residências, pois “[...] o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha” (Barthes, 1964, p.11). No caso dos moradores expulsos dos cinco bairros de Maceió: “aquele edifício alto”, “aquela casa velha”, “aquele palacete abandonado”, foram demolidos pelos “homens com as ferramentas” da Braskem.

Compreende-se, assim, a dimensão da arquitetura do não verbal como processo de significação retórica perpas-



sado pelo verbal (Souza, 2001), o que constituiu a prática discursiva da Braskem para informar (e comentar) sobre o seu “apoio solidário” aos moradores das áreas de riscos dos cinco bairros de Maceió-AL atingidos pela mineração do sal-gema, pois “[...] hoje você é quem manda/ falou, tá falado/ não tem discussão, não/ a minha gente hoje anda/ falando de lado/ e olhando pro chão, viu” (Chico Buarque). Esse estado de escuridão mascarado pelas ações-feitiço se desavessa todas as vezes que o galo e as vozes dos excluídos insistem em cantar para ver os jardins florescerem, porque “[...] apesar de você/ amanhã há de ser/ outro dia” (Chico Buarque) e essa gente sofrida vai voltar a sorrir!

NAS CONSIDERAÇÕES FINAIS, “[...] E PRA ESQUECER/ NÓS CANTEMOS ASSIM”

Com fé e força, os personagens da música *Saudosa maloca*, de Adoniran Barbosa – eu, Joca e Mato Grosso – reafirmam o provérbio de que “[...] Deus dá o frio/ conforme o cobertor”, ao enfatizar a persuasão e a construção do sentido. Essa ênfase também se observa nos encartes que a mineradora Braskem publicou para persuadir os leitores de que o problema que afetou cinco bairros de Maceió-AL não foi causado pela extração do sal-gema, mas foi um “fenômeno geológico”.

De modo significativo, a composição do discurso verbal e não verbal da mineradora Braskem, no Informe Publicitário analisado, persuade quando desconstrói a memória coletiva dos moradores expulsos daqueles bairros



atingidos pela extração predatória do sal-gema, em Maceió-AL, desde 1976. O discurso apresentado nos Informes encapsulou o *real* a partir da compreensão do que de fato aconteceu, em Maceió-AL, no mês de março de 2018, com o tremor de terras após intensas chuvas que caíram na capital alagoana: um colapso no solo – conhecido como subsidência – em razão da exploração de sal-gema em área urbana realizada pela empresa petroquímica Braskem.

Assim, ao entrelaçar argumentos discursivos com imagens, cujo objetivo foi o de manipular o leitor para embotrar o verdadeiro sentido do feito da ajuda, percebeu-se que a empresa utilizou elementos retóricos (repetição, referenciação, *ethos* de um orador poderoso, *logos*) para construir uma tessitura imagética de si própria descolada do problema causado por si, porque a língua é ação social. Nos Informes Publicitários, de um lado, destacam-se a gentileza, a preocupação, o respeito, a acolhida, a presteza e a simetria dos pontos de vista da empresa; de outro, aparece a ganância, que busca o lucro em detrimento do sofrimento das pessoas submissas a essa realidade. Por isso e por “[...] ter feito o que você me /nos/ fez, desapareça bicho de sete cabeças” (Geraldo Azevedo).

Ao descortinar as significações discursivas da realidade trágica: o afundamento de bairros em Maceió-AL, Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Cambona, Bom Parto e parte do Farol, provocado pela empresa Braskem, ao explorar o subsolo daquela região, com a expulsão de mais de famílias de suas casas e de comerciantes e empresários, percebeu-se também o processo de referenciação, como realocação,



mudança, desocupação, compensação, indenização, endereço provisório, endereço definitivo e novo endereço, o que ratifica o movimento de manipulação da realidade do fato em si, causado pela mineradora, na escolha dos argumentos que forjam o real, ou tentam forjar a seu favor. Mesmo diante do cenário complexo, os moradores cantam, assim “[...] saudosa maloca, maloca querida/ dim, dim, donde nós passemos dias feliz de nossa vida”, e que virou entulhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre *et al.* **O papel da memória.** Campinas-SP: Pontes, 1999.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica.** São Paulo: Cortez, 2017.

ARISTÓTELES. **Retórica.** 2. ed. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães *et al.* **Linguística textual e argumentação.** Campinas, SP: Pontes editores, 2020.

CPRM. Estudos sobre a Instabilidade do Terreno nos Bairros Pinheiro, Mutange e Bebedouro, Maceió (AL). I (1). Brasília: Serviço Geológico do Brasil (CPRM), 2019.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social.** Brasília: Editora da UnB, 2001.



FERREIRA, Luiz Antonio (org.). **Artimanhas do dizer: retórica, oratória e eloquência**. São Paulo: Blucher, Grupo ERA, 2017.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2021.

KOCH, Ingedore Grundfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KOCH, Ingedore; ELIAS, Vanda Maria. **Escrever e argumentar**. São Paulo: Contexto, 2021.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

LEACH, Joan. Análise Retórica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MASSMAN, Débora Raquel. Línguas-culturas e retórica: análise comparada de produções dissertativo-argumentativas em língua francesa e língua portuguesa na esfera escolar. **Tese de Doutorado**. USP, 2009.

MEYER, Michel. As bases da retórica. In: CARRILHO, Manuel Maria; CASCARDI, Anthony, *et. al.* **Retórica e Comunicação**. Portugal: Porto Codex, 1994.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Humanitas Editora, 1997.

PEDRO, Emília Ribeiro (org.). **Análise Crítica do Discurso. Uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.



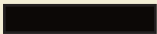
PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOUZA, Tania da Conceição Clemente de. Discurso e imagem: perspectivas de análise não verbal. Comunicação apresentada no 2º **Colóquio Latinoamericano** de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, agosto, 1997.

SOUZA, Tania da Conceição Clemente de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Rua**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, 2001.

SOUZA, Tania da Conceição Clemente de. Perspectiva da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. **Rua**, n. 24, v.1, 2020, p.17-35.





CAPÍTULO 10

LEITURA, ESCUTA E PRODUÇÃO TEXTUAL: A CANÇÃO NA CONDUÇÃO DO TRABALHO COM A LÍNGUA NO ENSINO MÉDIO

Silvio Nunes da Silva Júnior

<https://orcid.org/0000-0003-1753-399X>

Maria das Graças dos Santos Tenório

<https://orcid.org/0009-0002-7515-471X>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As abordagens dialógicas de ensino (Silva Júnior; Santana, 2020) têm sido alvo de estudos e pesquisas sobre o trabalho efetuado nas salas de aula do Brasil. Isso tem aguçado o interesse de professores-pesquisadores para a observação das possibilidades de inserção da diversidade de textos, tipos, gêneros e suportes, bem como as problemáticas sociais que emergem das interações discursivas estabelecidas no dia a dia, em suas práticas pedagógicas. Nesse ínterim, o ensino de Língua Portuguesa é um dos principais focos dessas discussões por ter se tornado, ao longo dos anos, lugar de encontro de ideologias e valores reverberados nas práticas de linguagem contemporâneas.

Ao observar os eixos que norteiam o trabalho com a Língua Portuguesa na sala de aula, percebemos que a



articulação entre eles é essencial para haver uma real exploração do potencial pedagógico que a multiplicidade de práticas discursivas tem para a formação dos sujeitos, em especial no ensino médio. Dessa forma, defendemos, neste estudo, a inserção da canção como parte de ações pedagógicas com foco na aprendizagem de objetos de ensino tradicionalmente gramaticais. Como infere Zozzoli (2012), é necessário que se promova o ensino da língua por meio de sua realização viva e concreta e não a partir de abstrações reducionistas e sistematizadoras. Nessa linha de pensamento, a utilização de canções que se fazem presentes nas interações cotidianas é um caminho significativo para a abordagem de variados temas.

Com isso, o objetivo geral deste capítulo é investigar como o trabalho com a canção pode contribuir com o ensino das figuras de sintaxe em uma sala de aula de Língua Portuguesa de nível médio. Os objetivos específicos são: compreender os modos de inserção da canção em abordagens dialógicas de ensino; estudar se a canção atua como recurso para atrair os estudantes para as práticas de ensino; e problematizar a relação da canção com outros gêneros do discurso na explanação de objetos de ensino na sala de aula. Para dar conta dos objetivos, estruturamos o capítulo em considerações iniciais, fundamentos teóricos, metodologia, análise da experiência didática e considerações finais.



FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A compreensão da sala de aula como um real laboratório de construção do conhecimento, ou como arena responsiva (Silva Júnior, 2021), advém, principalmente, dos avanços das pesquisas em Educação e Linguística Aplicada que ganharam relevo na década de 1990. A inspiração de documentos oficiais em teorias linguísticas de base funcionalista, a exemplo da Linguística Textual, a Sociolinguística Interacional e da Análise do Discurso, contribuiu para a expansão dos olhares a respeito de como a sala de aula pode se ressignificar, em especial no trabalho com a língua, tão criticado mediante ao apego à perspectiva gramatical. Nessa direção, os construtos teóricos que nos inspiram neste trabalho tomam como base as noções de leitura, escuta e oralidade, bem como de gênero discursivo, neste caso, a canção.

De acordo com Marcuschi (2008, p. 13), “a sala de aula constitui um grande laboratório de investigação, onde conhecer não é um ato individual, mas uma ação cooperativa”. A partir da defesa do autor, percebemos que a carga semântica do termo investigação se vale das possibilidades de professores e estudantes questionarem as práticas sociais por meio de textos, em diferentes semioses, podendo alargar a construção de conhecimentos para além do linguístico. Essa reflexão aguça a necessidade de entender que, no trato com a língua, as ações devem ser colaborativas e dinâmicas, para que os sujeitos possam, na realização



viva do texto, compreender suas particularidades e tomar os conhecimentos construídos para si.

A leitura do mundo é um fator pertinente para tal discussão, uma vez que a orientação ao leitor serve como um veículo para que ele consiga atribuir sentido ao texto e ao mundo à sua volta (Zago, 2012). Nesse sentido, atribuir sentido ao mundo não significa dar liberdade ao estudante para que ele desenvolva uma espécie de inventário semântico, mas, sim, mediar o processo de compreensão dos textos, considerando os conhecimentos prévios, as habilidades leitoras já existentes e a capacidade de escuta – que propicia a reflexão e a criticidade do sujeito no trato com materiais sonoros. A articulação entre texto-leitor-contexto é significativa por favorecer o estímulo à reflexão do sujeito, assim como por ser fundamental para a construção da sua autonomia relativa – que é relativa por ser oscilante é inter-relacionada às relações sociais (Zozzoli, 2006). Nessa direção, o desenvolvimento da autonomia do estudante é um processo complexo, principalmente quando se trata do trabalho com a linguagem na sala de aula, o qual, acompanhando os dilemas da contemporaneidade, tem sido desafiador e exige do professor uma postura sempre reflexiva e ativa.

A discussão sobre a leitura se articula à questão da oralidade, que, no ensino, costuma ser confundida com a prática de leitura. Conforme explica Zozzoli (2006), oralidade e escrita são modalidades distintas, mas que, nas atividades de sala de aula, não podem ficar polarizadas nem afastadas. É preciso que o ensino conduza os sujeitos à com-



preensão de que cada modalidade tem sua particularidade, especialmente quando se trata do planejamento que é feito para falar e o que é feito para escrever. Compreendemos, com isso, que a oralidade é uma modalidade de linguagem, e eixo de linguagem, que atua a serviço de outras modalidades e eixos. Já a produção textual — verbal, visual ou multimodal — definimos como um eixo que se adquire e se aprimora na formação dos sujeitos numa perspectiva processual (Zozzoli, 2006), uma vez que os modos de conceber os conhecimentos linguístico-discursivos que se reverberam na produção acompanham toda a sua vida social.

Para Santana e Silva Júnior (2020, p. 36), “para transformar, é preciso conhecer, compartilhar e problematizar o ensino e qualquer que seja a prática social em destaque”. Com isso, a transformação de uma prática social não requer a reflexão nem a ação de apenas um sujeito em um determinado contexto. A reconstrução de sentidos possível no contexto de ensino parte da interação discursiva, visto que, por meio dela, “toda uma série de palavras do outro semilidentes e latentes, de diferentes graus de alteridade” (Bakhtin, 2011, p. 299), se constrói e atribui significados ideológicos aos sujeitos, aos contextos e aos acontecimentos em geral. Dessa forma, é “importante que o professor conheça o contexto cultural de seus alunos e os modos de produção e de circulação da grande variedade de textos valorizados pela sociedade” (Kleiman, 2002, p. 111). É nessa direção que ganha relevo o trabalho com os gêneros discursivos, nesse caso, na perspectiva dialógica.



Nessa linha de pensamento, Zozzoli (2012, p. 263) afirma que “ver a língua/linguagem na perspectiva dialógica [...] implica mudança de posicionamento em relação não apenas ao trabalho efetuado e à disciplina em jogo, mas em relação a concepções de mundo, de ensino e de aprendizagem”. Compactuando dessa percepção, pensar o ensino na visão dialógica permite práticas pedagógicas coerentes com as realidades dos sujeitos, o que revela outros modos de abordar a língua/linguagem na sala de aula, incluindo os gêneros discursivos. De acordo com Bakhtin (2011), os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados que podem mudar no tempo e no espaço, a partir de relações sócio-históricas. Segundo o mesmo autor, todo enunciado produzido pelo sujeito se insere em um determinado gênero. Consequentemente, no espaço de sala de aula, a abordagem dos gêneros discursivos é relevante. No entanto, algumas questões devem, a nosso ver, ser consideradas, a saber:

1. a articulação entre a complexidade dos gêneros discursivos com os conhecimentos linguístico-discursivos existentes;
2. a relação entre os gêneros discursivos e a realidade sócio-histórica concreta em que os estudantes estejam imersos;
3. o jogo estabelecido entre os gêneros abordados e as necessidades dos contextos de ensino.

Essas questões precisam ser levadas em conta para que não haja discrepância entre aquilo que é efetuado em



sala de aula e o que os estudantes vivenciam fora da escola. Os gêneros discursivos são relevantes, ainda, para a observação das diferenças linguístico-discursivas entre textos formais ou informais, os ambientes em que esses textos podem/devem circular e a necessidade de adequação a depender da interação estabelecida. Entre os gêneros que são utilizados com maior frequência no ensino de Língua Portuguesa está a canção. A esse respeito, Wisnik (1989) a entende como:

sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, 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).

Nessa perspectiva, não se trata de um gênero exclusivamente formal que serve para abordar questões limitadas à estrutura do texto. Considerando que os gêneros discursivos são compostos pela construção composicional, estilo e conteúdo temático (Bakhtin, 2011), a canção pode atuar como um veículo para estudar elementos do texto em verso, como a entonação, os fenômenos gramaticais e estilísticos,



e as figuras de sintaxe. Além disso, por agregar sujeitos com os mais diversos valores ideológicos, a canção pode ser favorável ao trabalho com outros gêneros, pois a canção atua como uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que habita lugares específicos da formação social (Maingueneau, 1995).

Assim, a formação social do sujeito não depende unicamente daquilo que ele vivencia fora da escola, mas, também, aquilo que se constrói dentro desse ambiente formativo. Dessa forma, a canção pode ampliar as possibilidades de produção do conhecimento sobre a língua, tanto no que se refere ao caráter verbal como no que tange ao não verbal. Da maneira como a canção é introduzida na vida dos sujeitos desde o período da infância, sua presença no ambiente escolar deve ser, também, realizada de modo natural e conectado com os acontecimentos sociais.

A seguir, apresentamos a metodologia que norteou a experiência com a canção no ensino de Língua Portuguesa.

METODOLOGIA

A pesquisa em tela é de abordagem qualitativa, uma vez que investiga fenômenos da vida social levando em consideração os discursos de sujeitos em situações histórico-sociais específicas. Dentro dessa abordagem, o estudo se insere na vertente de natureza etnográfica, que se destaca por ser um campo de pesquisas que investigam processos culturais diversos, tendo como marca a descrição e a análise de determinada cultura (Geertz, 1978). Em meio a amplitude



da etnografia, utilizamos uma de suas características: a observação crítica de uma realidade. O *locus* de produção dos dados foi uma escola pública estadual situada no município de Palmeira dos Índios/AL, na qual a segunda autora atua como professora regente de Língua Portuguesa no ensino médio. Os estudantes residem nas zonas urbana e rural e estão regularmente matriculados na 3ª série do ensino médio. Os dados coletados foram: produções multimodais dos estudantes, diário de campo e plano de aula da professora.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DIDÁTICA

A prática realizada em sala de aula começou com uma explanação teórica sobre as figuras de linguagem, com foco nas figuras de sintaxe. Em seguida, foram formadas rodas de conversa em pequenos grupos, nas quais os participantes realizaram a leitura e análise das figuras de sintaxe em diferentes gêneros discursivos, como poemas, anúncios, crônicas, contos, canções, entre outros. Também foram propostas reflexões sobre o uso das figuras de linguagem nas práticas cotidianas de linguagem.

As figuras de linguagem, conforme Azeredo (2011), são divididas em quatro grupos: figuras de palavras, figuras de pensamento, figuras de sintaxe e figuras fônicas. Assim, anteriormente, já haviam sido trabalhadas as figuras de palavras, as figuras de pensamento e as figuras fônicas. Desse modo, seguimos com o estudo das figuras de sintaxe, que, para Azeredo (2011, p. 488), consistem no desvio estilístico ocorrido na organização sintática da frase.



Imagem 1 – Interação a partir de roda de conversa em 26 (vinte e seis) de agosto de 2024.



Fonte: Silva Júnior e Tenório (2024).

Tomando como base a premissa de que a sala de aula é um laboratório de construção de aprendizagens (Marcuschi, 2008), os estudantes, em seguida, foram levados ao laboratório de informática da escola para efetivarem uma pesquisa em dupla sobre letras de canções de seus repertórios, buscando detectar quais figuras de sintaxe compunham as canções por eles escolhidas. Nesse momento, houve grande engajamento por parte do corpo discente na atividade proposta, já que eles se empenham em tarefas diversificadas e também por ser uma turma competitiva e participativa. Assim, os alunos precisaram apontar o(s) verso(s) que evidenciava(m) a figura da linguagem detectada, justificando sua análise crítica e estimulando a autonomia relativa (Zozzoli, 2006).

Dessa maneira, atrelar o estudo das figuras de linguagem a letras de canções que fazem parte do repertório sociocultural dos estudantes foi imprescindível para a

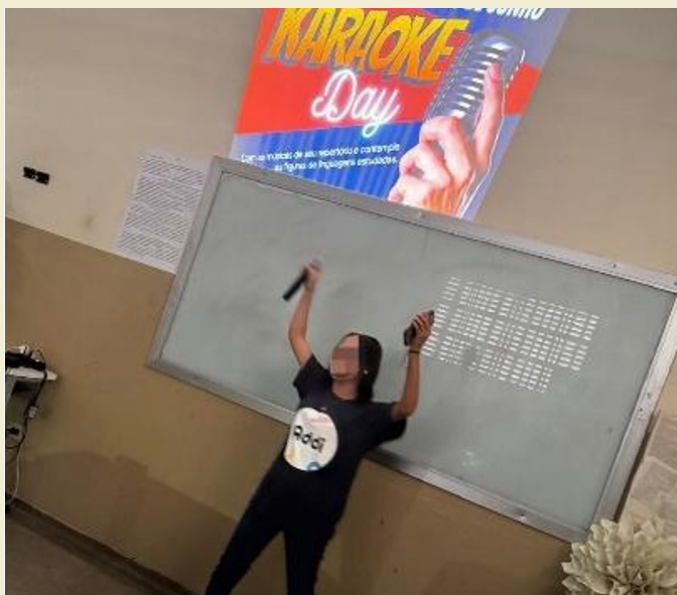


promoção de um ensino mais propositivo, já que as composições musicais, a partir do uso das figuras de sintaxe, reverberam todo o seu potencial artístico e estético, tais como elipse, anáfora, silepse, assíndeto, polissíndeto, zeugma etc. As canções podem ser uma ferramenta eficaz para os estudantes se apropriarem do conteúdo sobre figuras de sintaxe, estimulando a reflexão crítica. De acordo com Azeredo (2011, p. 483), as figuras de linguagem são “formas simbólicas ou elaboradas de exprimir ideias, significados, pensamentos etc., de maneira a conferir-lhes maior expressividade, emoção, simbolismo etc., no âmbito da afetividade ou da estética da linguagem”. Essas características dialogam com as possibilidades dinâmicas que trabalho com os gêneros discursivos, em especial, a canção.

Dando continuidade ao estudo das figuras de linguagem em consonância com a canção, o terceiro momento consistiu em um karaokê, com ênfase nas escolhas dos estudantes, apresentando as figuras de sintaxe presentes nas letras das canções, propiciando o contato do sujeito com os sons (Wisnik, 1989) e, conseqüentemente, a reflexão sobre eles. Cabe ressaltar que essa prática promoveu o engajamento dos/das estudantes menos participativos, evidenciando seus gostos musicais, como a toada, forró, brega, arrocha, funk, MPB, sertanejo etc., e a demonstração de maneira crítica das figuras de sintaxe presentes nas canções. Depois dessa atividade, a expectativa dos estudantes ficou alta acerca da promoção de aulas diversificadas que os motivasse, sendo uma busca constante por práticas diferenciadas.



Imagem 2 – Interação a partir do karaokê das figuras de sintaxe 11 (onze) de agosto de 2024.



Fonte: Silva Júnior e Tenório (2024).

Dando continuidade ao estudo das figuras de sintaxe, houve a necessidade de inserir um novo gênero discursivo, visando dinamizar o estudo das figuras de sintaxe e a ampliação do olhar dos/das estudantes acerca de novos campos semânticos das linguagens, principalmente no que se refere à multimodalidade. O gênero escolhido foi o meme, que compõe um grupo de novos moldes textuais cujo suporte é a web, mostrando-se atrativo aos jovens que são tão afeitos às novas tecnologias. O meme é um meio de difundir uma ideia, sendo uma repetição verbal ou não, que objetiva satirizar, promover humor, ou seja, ser algo cômico.



A prática teve início com uma aula expositiva resumida acerca do gênero textual meme, seguido com um momento de leitura e análise de diversos memes, atrelados ao deleite promovido pelo humor provocado pelas leituras e análises. Em seguida, os estudantes tiveram a oportunidade de criar memes que evidenciassem as figuras de sintaxe estudadas ao longo das atividades. Para isso, utilizaram seus celulares e plataformas de criação, como o Canva e o site <https://mememania.vercel.app>, em um momento de produção criativa e reflexiva em sala de aula.

Imagem 3 – Interação a partir de produção de memes, em 2 (dois) de outubro de 2024.



Fonte: Silva Júnior e Tenório (2024).

Após esse momento, os estudantes compartilharam os memes produzidos no grupo de *Whatsapp* da turma, destacando, por textos escritos e áudios, as figuras de sintaxe utilizadas na produção.

Imagem 4 – Alguns dos memes produzidos em sala de aula, em 2 (dois) de outubro de 2024.



Fonte: Silva Júnior e Tenório (2024).

As atividades promoveram a integração entre os estudantes e revelou a articulação entre dois gêneros discursivos, destacando o envolvimento dos estudantes nas práticas de leitura, escuta e produção textual multimodal. Essas questões são pertinentes para o processo de ensino por evidenciar a autonomia relativa (Zozzoli, 2006) de estudantes do ensino médio e a inter-relação entre as atividades de linguagem na construção de conhecimentos linguístico-discursivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acontecimentos de sala de aula são imprevisíveis, mas sempre entregam respostas decisivas para as ações pedagógicas do professor. A pesquisa apresentada ao longo



deste capítulo revela a postura reflexiva de professores e estudantes em prol da construção de conhecimentos linguístico-discursivos, que se inserem numa dinâmica viva, dialógica e plural de língua/linguagem. Conceber o ensino considerando as relações humanas, como já diria Geraldi (1984), é um caminho favorável para o aprendizado. Quando falamos dessa aprendizagem, entendemos como algo produzido coletivamente, de forma colaborativa, com o objetivo não apenas de formar estudantes leitores e produtores de texto, mas também de fazer com que os professores se vejam como leitores e produtores de textos no mundo.

O uso pedagógico da canção pode parecer uma atividade trivial nas salas de aula. No entanto, ele é um processo complexo, que envolve questões como o momento ideal para inseri-la e a forma mais eficaz de fazê-lo. Dessa forma, a articulação entre a leitura, a escuta e a produção multimodal foi significativa pela integração constante dos estudantes e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de aprimorar os conhecimentos que dão corpo à autonomia relativa do sujeito no ensino de Língua Portuguesa. A partir desses achados, outros professores podem promover práticas de ensino ampliando o leque de possibilidades de uso da canção com estudantes nos mais diversos níveis de aprendizagem da língua materna.

Finalmente, as reflexões que efetuamos neste espaço não findam os variados horizontes que são possíveis na abordagem de objetos de ensino, gramaticais ou não, nas aulas de Língua Portuguesa no ensino médio. Nossa intenção, com isso, é que outras práticas possam, no espaço



acadêmico, ser compartilhadas, alargando a rede dialógica de interação entre professores e estudantes com vistas a uma aprendizagem sempre dialógica e multidimensional.

REFERÊNCIAS

AZEREDO, J. C. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha, 2011.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. P. Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GERALDI, J. W. Concepções de linguagem e ensino de português. In: GERALDI, J. W. (Org.) **O texto na sala de aula**. Paraná: Assoeste, 1984. p. 33-38.

KLEIMAN, A. **Texto e Leitor**: aspectos cognitivos da leitura. Campinas: Editora Pontes, 2002.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

SILVA JÚNIOR, S. N.; SANTANA, W. K. F. Abordagem dialógica no ensino de língua portuguesa: táticas para se desviar do método formal. **Humanidades & Inovação**, v. 7, p. 284-293, 2020.

SILVA JÚNIOR, S. N. **Dialogismo e auto-observação em práticas linguístico-discursivas com a Língua Portuguesa no ensino superior**: a sala de aula como arena responsiva. Tese



(Doutorado em Linguística), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, 2021.

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

ZAGO, L. P. **Repensando a(s) concepção(ões) de leitura na formação continuada**: implicações (ou não) no processo de (re)organização da prática pedagógica. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós- graduação em Letras, Cascavel: UNIOESTE, 2012.

ZOZZOLI, R. M. D. A noção de compreensão responsiva ativa no ensino e na aprendizagem. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 253-269, Jan./Jun. 2012.

ZOZZOLI, R. M. D. Produção e autonomia relativa na aprendizagem de línguas. In: LEFFA, V. (Org.). **Pesquisa em Linguística Aplicada**: temas e métodos. Pelotas: EDUCAT, 2006. p. 99-138.



A obra “CANÇÃO entre versos e reversos” apresenta uma temática inédita e rica em produções sobre o gênero canção no estado de Alagoas. Nesta obra, contamos com a colaboração de diversos pesquisadores e professores que trazem seus estudos sobre este gênero híbrido sob diversas óticas. O objetivo principal do livro é registrar momentos históricos sobre a canção, bem como oportunizar reflexões e análises sobre este mesmo gênero em três perspectivas: linguística, literária e musical.

Desejamos uma ótima leitura a todos!

Ahiranie Sales Manzoni
Lisiane Alcária de Oliveira
(Organizadoras)

