

A canção e o ensino de gêneros orais: reflexões didáticas a partir de “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque de Hollanda

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v52i2.3684>

Francisco Octávio Ferreira Cardoso¹
Émerson Henrique Silva Magalhães²
Melanie Mahah Carneiro Simardi Farias³
Lília Santos Abreu-Tardelli⁴

Resumo

O objetivo deste estudo é o de apresentar uma proposta didática para o trabalho com o gênero textual canção na sala de aula a partir de canções de Chico Buarque de Hollanda, nome de referência da Música Popular Brasileira (MPB). Foram analisadas três canções do compositor sob o quadro teórico-metodológico do interacionismo sociodiscursivo (Bronckart, 1999/2009; Machado; Bronckart, 2009; Schneuwly; Dolz, 2004), à luz de autores que se debruçam sobre a canção visando o ensino (Conforte; Dolz, 2023). As dimensões ensináveis, delimitadas em “Geni e o Zepelim” (1979), apontam a importância de aliar os elementos sonoros aos linguísticos e discursivos para uma abordagem holística do gênero, em propostas didáticas sensíveis às potencialidades da canção (e não apenas da letra) para o ensino de gêneros orais.

Palavras-chave: gêneros orais; ensino de canção; Chico Buarque.

1 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil; francisco.octavio@unesp.br; <https://orcid.org/0000-0002-1458-5324>

2 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil; henrique.magalhaes@unesp.br; <https://orcid.org/0000-0002-4370-4097>

3 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil; melanie.mahah@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5872-7371>

4 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil; lilia.abreu-tardelli@unesp.br; <https://orcid.org/0000-0001-7870-1710>

The song and the teaching of oral genres: didactic reflections based on “Geni e o Zeppelin” by Chico Buarque de Hollanda

Abstract

The aim of this study is to present a didactic proposal for the work with the textual genre song in the classroom based on songs by Chico Buarque de Hollanda, a reference name in Brazilian Popular Music (MPB). Three of the composer's songs were analyzed under the theoretical-methodological framework of sociodiscursive interactionism (Bronckart, 1999/2009; Machado; Bronckart, 2009; Schneuwly; Dolz, 2004), in the light of authors who focus on the song with a view to teaching (Conforte; Dolz, 2023). The teachable dimensions, outlined in “Geni e o Zepelim” (1979), point to the importance of combining sound elements with linguistic and discursive elements for a holistic approach to the genre, in didactic proposals that are sensitive to the potential of the song (and not just the lyrics) for teaching oral genres.

Keywords: oral genres; song teaching; Chico Buarque.

Introdução

O privilégio dos gêneros textuais escritos nas propostas didáticas de ensino de língua portuguesa no Brasil tem sido questionado, recentemente, por pesquisas que defendem e afirmam o lugar dos gêneros orais e que estudam formas (didáticas) de amenizar as lacunas (Ferraz; Gonçalves, 2015) que sua não sistematização no ensino deixou na tarefa de conscientizar linguisticamente os alunos. Nos próprios documentos norteadores do agir docente, encontramos evidências das prescrições que chamam a atenção para o desenvolvimento de habilidades multimodais e de oralidade, como é o caso do Currículo Paulista, divulgado pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, em 2020, que define o que se (deve) entende(r) por práticas de oralidade no trabalho educacional nesse Estado, quais sejam aquelas que pertencem a práticas discursivas multissemióticas, “desde *podcasts*, textos teatrais, debates, jogos argumentativos, vídeos e produções nos quais a voz do aluno seja respeitada, de forma protagonista e reflexiva” (São Paulo, 2020, p. 68).

Ao fornecer aos professores uma definição e exemplificação do conceito com o qual deverão operar em sua atividade profissional, por um lado, o documento pode criar o pensamento de que os gêneros ensináveis da oralidade são os que foram elencados no texto oficial, restringindo a exploração de gêneros potencialmente mais sensíveis às necessidades locais do contexto de ensino-aprendizagem. Por outro lado, o documento pode criar a sensação de estarem diante, os professores, de uma tarefa imprescindível, mas de difícil (ou impossível) execução, em razão das diferentes condições de formação e atuação de professores nas diversas regiões do país.

Nesta conjuntura, há a contribuição de trabalhos que ampliam os conhecimentos sobre os gêneros orais para possíveis intervenções didáticas, foco de várias pesquisas brasileiras no campo da Linguística Aplicada e do Ensino e Aprendizagem de Línguas. Um deles é a tese de Costa (2001), trabalho de referência sobre a produção lítero-musical brasileira, realizado a partir da análise da Música Popular Brasileira (MPB), entendida pelo autor enquanto prática discursiva multissemiótica complexa capaz de mobilizar uma rede de estilos, posicionamentos, *ethé* e domínios enunciativos situados historicamente por sujeitos concretos de um campo discursivo ao mesmo tempo literário e musical. Há também o artigo de Malanski e Costa-Hübes (2008), no qual relatam a execução do “Projeto de Implementação Pedagógica” a partir das orientações curriculares do estado do Paraná, intitulado “Gênero Textual/Discursivo Música: expressão, ludicidade e formalidades no trabalho com a linguagem” para alunos do 8º ano do Ensino fundamental, com foco nas canções que fazem apologia ao consumo de bebidas alcoólicas.

Recentemente, o trabalho de Conforte e Dolz (2023) discute um “trato didático-pedagógico” das letras de canção, em que os autores oferecem possibilidades de sensibilização do professor com a melodia, a harmonia, o estilo musical e demais dimensões da canção enquanto gênero a ser ensinado. Eles analisam “Cotidiano”, de Chico Buarque, com o objetivo de demonstrar o diálogo intersemiótico entre os planos (linguístico, discursivo, musical) que compõem o todo da canção.

Nessa linha, o objetivo deste estudo⁵ é o de ampliar o leque de possibilidades de materializar as prescrições educacionais sobre o trabalho com os gêneros orais a partir da canção, apresentando, para isso, uma proposta didática para sua abordagem enquanto gênero textual na sala de aula a partir de canções de Chico Buarque de Hollanda, nome de referência da Música Popular Brasileira (MPB). A pesquisa envolveu a análise de três canções do compositor: “A Banda” (1966), “Construção” (1971) e “Geni e o Zepelim” (1979); para os limites deste artigo, entretanto, apresentamos mais detalhadamente apenas a análise da canção “Geni e o Zepelim” e sua versão performada, interpretada pela atriz Letícia Sabatella, no espetáculo “Alma Boa de Lugar Nenhum”, dirigido por Carlos Careqa. Baseamo-nos, para isso, no quadro teórico-metodológico do interacionismo sociodiscursivo, ou ISD (Bronckart, 1999/2009; Machado; Bronckart, 2009; Bronckart; Schneuwly; Dolz, 2004), e no diálogo com autores interacionistas que se debruçam sobre a canção visando ao ensino (Bueno; Costa-Hübes, 2015; Conforte; Dolz, 2023), e busca-se responder às seguintes perguntas: por que trabalhar com canções na sala de aula? Como abordar didaticamente a canção para além da letra e, portanto, do plano linguístico? Quais dimensões multimodais podem ser delimitadas?

5 Este trabalho é fruto da disciplina “Tópicos de Linguística Aplicada: a canção enquanto gênero a ser ensinado”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, ministrada pela Profa. Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP – São José do Rio Preto) e pelo Prof. Dr. Joaquim Dolz (UNIGE – Genebra). Agradecemos aos docentes por toda a orientação no desenvolvimento da pesquisa, sem a qual o presente trabalho não teria tido condições de ser empreendido e submetido à publicação.

Para isso, primeiro, sintetizamos as perspectivas teóricas e metodológicas que guiaram a elaboração da proposta didática para o ensino da canção; depois, apresentamos as características das canções analisadas para, posteriormente, tecermos algumas reflexões sobre as potencialidades multimodais para o trato da canção em sala de aula e procedermos às considerações finais.

A perspectiva do interacionismo sociodiscursivo para o ensino de gêneros

Baseamo-nos no quadro teórico-metodológico do interacionismo sociodiscursivo (Bronckart, 1999/2009; Machado; Bronckart, 2009; Schneuwly; Dolz, 2004), que se configura como uma extensão do interacionismo social vygotskyano em direção à consideração da linguagem como fator fundamental do desenvolvimento humano. Partindo da terminologia desenvolvida por Jean Michel Adam, o pesquisador de referência na postulação dos conceitos do ISD, Jean-Paul Bronckart admite ser o texto “o traço languageiro de uma interação social, a materialização semiótica de uma ação sócio-histórica de palavra [...]”. As referidas materializações semióticas, por sua vez, agrupam-se em “padrões sociocomunicativos e sócio-históricos que os grupos sociais utilizam para organizar as formas da língua em discurso”, ou gêneros de textos (Bronckart; Bulea-Bronckart, 2017).

Por sua vez, o procedimento metodológico defendido pela posição interacionista sociodiscursiva para análise das condutas humanas requer, em primeiro lugar, a investigação das condições sociais e psicológicas constitutivas da produção dos textos para analisar, adiante, seu estatuto estrutural e funcional linguístico. Dessa forma, a observação dos parâmetros do contexto de produção e das características multimodais e de oralidade recorrentes nas canções por nós selecionadas nos fornecem subsídios para a delimitação das dimensões ensináveis desse gênero, etapa importante para guiar o estudo prévio das capacidades languageiras envolvidas na recepção, interpretação e produção do gênero nas situações didáticas concretas. A vertente didática do ISD, que apresentaremos a seguir, fornece iluminações sobre o processo de tomar didaticamente um gênero e inseri-lo na prática docente.

O modelo didático na perspectiva da Didática de Línguas da Escola de Genebra

Baseamo-nos na vertente didática do ISD, assumida pela Engenharia Didática de Línguas, para investigar as dimensões ensináveis da canção. Para esses pesquisadores, de base também interacionista sociodiscursiva, os gêneros textuais são concebidos como megainstrumentos (Schneuwly, 2004), pois situam-se no plano dos pré-construídos fornecidos por uma coletividade para a intervenção humana via ação de linguagem; situam-se igualmente no funcionamento psicológico do indivíduo que se apropria dessas

formas convencionalizadas e, no interior de um projeto de transposição didática, são desdobrados, ainda, em objetos de ensino. Isso significa lançar luz à sua utilização nas atividades sociais que medeiam para um trabalho didático que siga a delimitação de suas dimensões ensináveis no contexto de ensino-aprendizagem local que se quer intervir, esforço cujo resultado é um modelo didático do gênero.

O modelo didático, tal como proposto por Schneuwly e Dolz (2004), é a explicitação dos conhecimentos já implícitos que temos dos diversos gêneros com os quais atuamos na vida social, explicitação com finalidade didática e orientada por três princípios didáticos: legitimidade (em relação aos estudos teóricos), pertinência (para o contexto didático local) e solidarização (com os objetivos visados). Essa “tradução” didática do gênero é essencial para a elaboração de propostas de ensino com caráter global e sistematizado, a partir de uma prática social que requeira o domínio do gênero por parte de quem nela se insira, chamadas de Sequências Didáticas (Schneuwly; Dolz, 2004).

O modelo didático representa, portanto, nas situações de ensino, uma etapa de fundamental importância para o planejamento dos conteúdos a serem abordados pelo docente, uma vez que a dificuldade de se trabalhar com os gêneros reside na sua diversidade, “seu número muito grande, sua impossibilidade de sistematização” (Dolz; Schneuwly, 2004, p. 49). Passamos, adiante, às contribuições dos trabalhos específicos sobre canções.

A canção enquanto objeto de ensino: considerações teóricas

A canção é uma forma de expressão artística que desempenha diferentes funções em diferentes culturas e momentos históricos, capaz de transmitir emoções, contar histórias, expressar sentimentos, por exemplo. Em outras palavras, para Costa (2001), trata-se de uma prática discursiva multissemiótica, indissociável do bojo do interdiscurso em que se situam as produções ao mesmo tempo verbais e musicais, reivindicadas por sujeitos que tanto contribuem para o fomento da diversidade e expressão artística quanto pontuam um posicionamento, respectivo ao espaço discursivo do qual deriva a competência que subjaz o próprio posicionamento.

Para o autor, a canção enquanto gênero discursivo abarca possibilidades de categorização, como o discurso privilegiado neste artigo: o discurso lítero-musical, que se refere especificamente às práticas discursivas cancionistas em sua imbricação entre letra e música. Ele discrimina que a canção preserva uma relação intersemiótica em diversos planos na prática discursiva da canção em geral, especificamente sobre: (i) a sua própria materialidade lítero-musical (linguagem verbal + linguagem musical); (ii) a evocação de movimentos somáticos por parte da melodia (linguagem musical + linguagem coreográfica + linguagem verbal); (iii) a figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);

(iv) seu registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco). Costa (2001) completa ainda que a própria prática implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação”, cada qual produzindo múltiplos efeitos de sentido, como, por exemplo, “compor” implica atos de “versejar”, “melodizar”, “cantar”, “tocar”, entre outros.

Em outra direção, o anteriormente citado trabalho de Malanski e Costa-Hübes (2008, p. 7) defende a transposição didática do gênero canção na escola pelo fato de que “a arte expressa a relação entre as formas sociais de uma cultura”, e que a música pode atuar em qualquer esfera da atividade humana e, assim como outros gêneros, exibe um feixe de características que permite analisá-los, composto por conteúdo temático, estilo, finalidade, relação com o destinatário, meio de veiculação, momento sócio-histórico ideológico e contexto de produção. Mais do que isso, as autoras compreendem a música como um gênero que “deve ser observado levando-se em conta as particularidades de sua esfera de atuação” (p. 8).

Mais recentemente, o supracitado trabalho de Conforte e Dolz (2023) fornece uma contribuição ao situar posicionamentos discursivos sobre as aproximações e os distanciamentos construídos por teóricos e especialistas entre as designações canção, letra de canção e poema. No trabalho, os pesquisadores analisam “Cotidiano”, de Chico Buarque, com o objetivo de demonstrar o que denominam de diálogo intersemiótico entre os planos (linguístico, discursivo, musical) que compõem o todo da canção. A partir disso, eles concebem bases para a diferenciação dos termos, tão necessárias para a produção de conhecimentos acadêmicos. São elas: i. a finalidade sociocomunicativa, ii. o suporte, iii. o conteúdo temático, iv. a organização do texto, v. a relação compósita entre letra e música,⁶ vi. o contrato de comunicação,⁷ vii. habitação e circulação em domínios discursivos, viii. a adaptação do poema quando musicalizado.

O planejamento de uma proposta didática para o ensino da canção

As canções que selecionamos para a análise das dimensões ensináveis são de criação do compositor e cantor brasileiro Chico Buarque. Inicialmente, havíamos tido uma

6 Conforte e Dolz (2023) pontuam fortemente que a imbricação entre a face verbal e a face musical da canção constitui-se de forma compósita. Isto é, em função da musicalidade, a letra (item iii.) se presta à conformidade dos arranjos, melodias, harmonias, afetando inclusive a organização do texto (item iv.), o que se seguirá quando um poema for musicalizado (item viii.).

7 Trata-se do compromisso mais rígido em relação à fidedignidade da tradução de um poema e o caráter menos rígido da adaptação de uma canção para um outro idioma, o que carrega em geral o nome de “versão”.

experiência em sala de aula com a canção “Geni e o Zepelim”,⁸ publicada em 1979 no álbum *Ópera do Malandro*. Com as potencialidades didáticas de oralidade, buscamos aprimorar a proposta com a análise de outras produções musicais que fornecessem regularidades para uma maior abstração a respeito do gênero. Por influência do contexto sócio-histórico maior do álbum *Ópera do Malandro*, chegamos a outras canções do autor, situadas no contexto de ditadura militar e censura artístico-cultural, ligadas à primeira canção pelos elementos sociais e históricos que permeiam seu contexto de produção. Esse critério, então, guiou-nos a outras duas canções do compositor Chico Buarque, por explorarem as funções comunicativas das narrativas⁹ que tematizam e por compartilharem elementos do contexto sócio-histórico mais amplo em que foram produzidas, são elas: “A Banda”, de 1966, e “Construção”, de 1971, que mantêm entre si, além do contexto histórico de produção e o caráter narrativo, um forte aceno à crítica social da época.

A influência do contexto sócio-histórico: a MPB e o contexto ditatorial brasileiro

Um dos elementos necessários e prévios à análise do gênero materializado, isto é, o texto oral ou escrito, é a identificação do contexto de produção, o que, por sua vez, demanda a consideração de cinco elementos centrais: i. o contexto histórico mais amplo de produção, de uso e circulação de determinado texto; ii. o suporte em que é veiculado; iii. o contexto linguageiro imediato; iv. o intertexto; v. a situação de produção (Machado; Bronckart, 2009).

Por conseguinte, o trabalho com o contexto sociointeracional se justifica, também, tanto pelo conceito de interdependência, nos termos de Bronckart (1999/2009), segundo o qual texto e contexto são indissociáveis e a compreensão de um gênero demanda a caracterização do contexto em que ele emerge e circula, quanto pela definição de um dos critérios para a escolha dos exemplares que compuseram o *corpus* para a planificação didática, isto é, a conjuntura política circunscrita nas canções. Outro elemento bastante caro à proposta didática aqui empreendida é o conceito de suporte (Machado; Bronckart, 2009), uma vez que esmiuçamos a obra “Geni e o Zepelim” em duas versões distintas: a primeira lançada em formato de álbum musical em 1979, feita com base em uma peça teatral por Chico Buarque, uma voz masculina de grande notoriedade; a segunda era

8 A experiência foi vivenciada pelos autores no decorrer do cumprimento de Estágio Curricular Obrigatório no ano de 2022, na graduação em Licenciatura em Letras (UNESP/IBILCE) na modalidade de regência. O objetivo da aula era trabalhar a canção escolhida e o tipo narrativo dela constituinte para a construção dos efeitos de sentido.

9 A narrativa enquanto planificadora dos conteúdos temáticos da canção mostrou-se relevante na proposta com “Geni e o Zepelim”, e buscamos verificar se outras canções de Chico Buarque compartilhavam também essa orientação discursiva. A resposta afirmativa que recebemos das análises apontam para a hipótese de ser a narrativização um (dos) estilo(s) do compositor, fato que poderia iluminar intervenções didáticas, desde que mais aprofundado por outras pesquisas.

parte de um espetáculo interpretado pela atriz Letícia Sabatella, o que confere uma gama ampla de novos sentidos à obra original.

Valendo-se dos pressupostos cunhados por Machado e Bronckart (2009), o contexto sócio-histórico das canções escolhidas remonta ao período de intensas mudanças no cenário político brasileiro, a partir do começo da década de 1960, em que se observam os desdobramentos antidemocráticos da ditadura militar enquanto sistema vigente. Até então, duras repressões às manifestações musicais haviam sido feitas, tendo o próprio Chico Buarque diversas canções censuradas. No entanto, com a extinção, em 1978, do AI-5, decreto marcadamente violento e repressor, a música brasileira passa a enxergar um menor estrangulamento de suas produções. Nosso *corpus* de pesquisa compreende três canções de pontos diferentes da produção *buarquiana*, cuja luta contra a opressão se manifesta em suas obras ora de forma mais velada, ora mais contundente.

É no contexto repressivo que a MPB, nutrida em um seio nacionalista de esquerda, instaura-se enquanto instituição cultural, por ter sido reconhecidamente um símbolo de resistência civil à ditadura. Além de forjar-se “a partir da tensão entre o debate político-estético do nacional-popular, herdado, em grande medida, da fortuna crítica do teatro [...] e da reorganização da indústria cultural brasileira a partir dos anos de 1960” (Silva, 2016, p. 11), isto é, do desenvolvimento massivo fonográfico, televisivo e de outros meios de comunicação durante a primeira década ditatorial. Neste sentido, o financiamento de festivais de música por canais de televisão foi decisivo para a popularização do gênero musical (Eugenio, 2014), posto que as canções engajadas gozavam de espaço na chamada “Era dos Festivais”, época em que ocorreu o Festival de Música Popular Brasileira, com seis edições entre 1965 e 1969, quando diversos artistas da MPB e da Jovem Guarda puderam performar de maneira televisionada para um público presente.

Em 1966, nesse evento em específico, Chico Buarque apresentou “A Banda”¹⁰, primeira faixa de seu *LP Chico Buarque de Hollanda*, lançado no mesmo ano pela gravadora RGE. A marcha com ares de descontração tematiza a passagem de uma banda pela cidade, descrevendo como sua alegria contagia os cidadãos, ao mesmo tempo em que vela a força política presente na letra de Buarque e nos arranjos de Geny Marcondes (Silva, 2021), diretora musical de diversas peças, incluindo “Opinião, Opinião” (1964), estrelada por Nara Leão, com quem Chico performou a canção no festival. De 2635 canções, “A Banda” foi premiada juntamente à “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues, Trio Marayá e Trio Novo, em razão de seu sucesso com a crítica e o público.

¹⁰ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45099/>. Acesso em: 30 set. 2023.

Com melodia simples, a marchinha tematiza a passagem de uma banda pelas ruas de uma cidade fictícia, que, a partir dos sons alegres e festivos dos instrumentos, é capaz de propiciar momentos breves de felicidade aos transeuntes da vizinhança, apresentados na canção como “trabalhadores, empresários, aposentados, moças, crianças, pessoas tristes, pessoas amedrontadas e desanimadas” (Silva, 2021, p. 23), de forma a restituir a esperança daquele povo, daquela *meninada* atravessada por um estado de tristeza coletiva, fruto dos tempos de autoritarismo.

Embora não tivesse o intento inicial de ser um protesto, “A Banda” faz uma crítica social à medida que estabelece a esperança e o bom humor como estratégias de enfrentamento à inércia cotidiana e de restituição da dignidade popular. Em suma, tanto os arranjos contagiantes quanto as vozes intercaladas materializadas pelas personagens tornaram “A Banda” um clássico da MPB e um símbolo da cultura brasileira.

Nota-se uma diferença entre as canções de caráter nostálgico, como pode ser atribuído à “A Banda”, e as ditas canções de protesto, uma vez que, nas últimas, vê-se um “caráter reivindicativo e vingativo [...] num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada” (Meneses, 1982, p. 72). As canções, entre elas as incluídas no álbum *Construção*, de 1971, poderiam ser chamadas de canções de repressão, posto que essa foi um elemento estruturante nas obras da primeira metade da década de 1970, anos subsequentes ao AI-5, a partir do qual foram impostas duras penas ao setor cultural, impedindo – ou, ao menos, tentando – o desenvolvimento de uma “cultura crítica” no país (Meneses, 1982).

A respeito de “Geni e o Zepelim”, é sabido que sua ascendência está atrelada à peça “Ópera do Malandro” que, embora situada em um cenário político ditatorial da década de 1970, remete ficcionalmente ao período varguista, mais precisamente ao início de 1940. A peça se passa na Lapa, bairro de Rio de Janeiro.

No álbum, os ouvintes se deparam com um casal de supostos comerciantes, cujos negócios eram, na realidade, relacionados à ilegalidade de jogatinas e prostituição. Duran e sua mulher Vitória, o casal mencionado, dividem sua rotina entre explorar o trabalho de prostitutas e cuidar de sua filha Teresinha. Geni, da canção “Geni e o Zepelim”, aparece como uma das trabalhadoras de Duran, além de ex-amante e capanga de Max Overseas, esposo de Teresinha e antagonista de seu sogro. A recuperação do enredo da peça teatral mostrou-se de extrema importância para a interpretação da canção, pois possibilita a compreensão de pontos importantes da narrativa tematizada, sem os quais um trabalho didático com essa música correria o risco de não contemplar uma entrada satisfatória no universo social de que a canção faz parte.

Finalmente, “Construção”, canção integrante do álbum homônimo, gravado pela Philips Records, insere-se em um tempo de grande severidade no que tange à censura e

repressão política. Na letra, narra-se o último dia do sujeito-máquina, um operário da construção civil, do momento que deixa sua casa até o fatídico evento de sua morte. Os versos dodecassílabos terminados em proparoxítonas constroem a imagem do corpo que cai ao chão e rompe com a monotonia do trabalho diário, denunciando a precariedade das condições laborais, bem como a dispensabilidade por meio da qual a vida do trabalhador é percebida, que se torna prescindível a partir da ótica capitalista. Os versos, ainda que constituídos por doze sílabas poéticas, são percebidos ritmicamente, no português brasileiro, de forma bipartida em dois hexassílabos. Tais “[...] versos, unidos na manifestação textual, assim como tijolos em uma construção, constituem os alexandrinos que arquitetam toda a construção do poema” (Magalhães, 2011, p. 1808).

O levantamento das características contextuais das canções narradas, bem como a descrição dos universos diegéticos nos quais os conteúdos temáticos são construídos, em especial em relação à “Geni e o Zepelim”, são fundamentais para a análise linguística e multimodal, que pode ser utilizada para proposições didáticas diversas do gênero canção. Assim como visto nas subseções seguintes.

Dimensões linguísticas e multimodais para o ensino da canção

A respeito das regularidades das canções que recortamos, observamos, inicialmente, que os conteúdos temáticos dizem respeito à relação entre personagens em um mundo criado com a pretensão de ser verossímil, e as canções selecionadas trazem “a cidade” como instituição que tematiza a história. O discurso narração, aliado às sequências descritivas e narrativas, aludem ao mundo discursivo do NARRAR autônomo, o qual remete à resolução de um conflito e se constrói em um espaço e tempo determinados (no mundo criado pelo discurso), como é possível ver nos seguintes versos, nos quais as coordenadas espaço-temporais (grifadas) determinam as ações que dão sustentação à construção do enredo:

Ex. 1: “A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu / Minha cidade toda se enfeitou” (“A Banda”).

Ex. 2: “Ela é um poço de bondade / E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir” (“Geni e o Zepelim”)

Ex. 3: “E atravessou a rua com seu passo tímido / Subiu a construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo com tijolo num desenho mágico” (“Construção”).

No nível dos mecanismos de textualização, a conexão entre as porções do conteúdo temático se faz com a predominância de orações coordenadas entre as quais inexistem

conectores explícitos, e as poucas conjunções aditivas existentes sugerem um efeito de gradação das ações narradas. Sobre a coesão nominal, dispõem-se alternâncias de referentes textuais que tecem as cadeias anafóricas das personagens. Em “A Banda” (Ex. 4) e “Geni e o Zepelim” (Ex. 5), há um jogo com a recorrência de nominalizações de personalidades que geralmente representam instituições da vida pública (grifadas), em uma perspectiva coletivista, ao passo que, em “Construção”, a focalização temática é subjetiva e parte das vivências de um eu-lírico e de seu núcleo íntimo (Ex. 6, grifada). Essas singularidades representam um ponto importante na recuperação das regularidades dessas canções, pois permitem chamar atenção, na transposição didática desses elementos, para as diferentes possibilidades de construção da trama a partir da relação entre as personagens e o ambiente criado:

Ex. 4: “O homem sério que contava dinheiro, parou / O faroleiro, que contava vantagem, parou / A namorada, que contava as estrelas, parou / Para ver, ouvir e dar passagem”.

Ex. 5: “Ao ouvir tal heresia / A cidade em romaria / Foi beijar a sua mão / O prefeito de joelhos / O bispo de olhos vermelhos / E o banqueiro com um milhão”.

Ex. 6: “Amou¹¹ daquela vez como se fosse a última / Beijou sua mulher como se fosse a última / E cada filho seu como se fosse o único / E atravessou a rua com seu passo tímido”.

Para a construção da coesão verbal, o autor se utiliza de verbos majoritariamente conjugados no pretérito perfeito do indicativo, para as ações principais, e no pretérito imperfeito do indicativo, para os cenários nos quais essas ações se desenvolvem. Em “Construção” (Ex. 7), não há verbos no pretérito imperfeito, apenas no pretérito perfeito (grifados), o que propicia uma focalização de eventos pontuais e acabados, condizente com o efeito de monotonia da vida do eu-lírico em função do estilo do autor nessa e em outras produções:

Ex. 7: “Sentou pra descansar como se fosse sábado / Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe / Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago / Dançou e gargalhou como se fosse música”.

Sobre os mecanismos enunciativos, chama atenção a predominância de modalizações apreciativas (Ex. 8, grifadas), que expressam avaliações subjetivas (bonito, bom, feio, etc.)

11 Neste caso, a personagem é o sujeito que vivencia os acontecimentos relatados pelo narrador, e que se materializa implicitamente na desinência número-pessoal do verbo. Esse fato indica o ensejo de uma revisita à presente proposta com objetivos gramaticais, dimensão que contribui assaz para o ensino de construção de sentidos em textos.

a partir dos valores ético-morais de quem realiza a ação de linguagem. Em se tratando do gênero textual canção, essas modalizações se relacionam com a função estética da linguagem assumida por cantores e compositores, pois estes pretendem construir uma relação com o público-alvo e essa se vale do encontro das pistas avaliativas sobre a sociedade em que vivem:

Ex. 8: “A cidade apavorada / Se ficou paralisada / Pronta pra virar geleia” (“Geni e o Zepelim” – reação da sociedade com a chegada do ameaçador zepelim).

Além dessas características, foi preciso pensar nos aspectos rítmicos e melódicos e em sua relação com os conteúdos temáticos nas canções. Em todas as canções analisadas, o uso de violão e instrumentos de sopro mostraram-se regulares, o que aponta uma característica do estilo do autor no período. Em “A Banda” (Ex. 9) e “Geni e o Zepelim” (Ex. 10), manifestam-se, além da voz do autor, outras vozes em momentos específicos do conteúdo temático: na primeira, em uma das repetições do refrão, sobre a chamada para ouvir a banda passar; na segunda, em momentos nos quais a voz da cidade expressa-se por meio da voz de coro de fundo. Como visto nos exemplos abaixo:

Ex. 9: “Estava à toa na vida// O meu amor me chamou// Pra ver a banda passar”.

Ex. 10: “Vai com ele, vai Geni//Vai com ele, vai Geni// Você pode nos salvar// Você vai nos redimir” [...].

A respeito de “Construção”, todos os versos são alexandrinos¹², considerados longos e exigem uma cadência própria para leitura. Além disso, a repetição das palavras gera um efeito de homofonia, no qual os sons iguais que se repetem causam uma unidade rítmica, e reforçam o tema do cotidiano, no qual dias vão passando, uns seguidos dos outros, com pequenas variações.

Postas as análises das três canções, debruçamo-nos minuciosamente sobre a canção “Geni e o Zepelim”. A predileção por essa canção se dá por uma razão didática: ao propormos a análise dessa canção e de sua versão performada¹³ (versão audiovisual), as potencialidades no que diz respeito à dimensão musical são ressignificadas.

12 Versos alexandrinos são os que possuem 12 sílabas poéticas, segundo a teoria literária.

13 Relembramos aqui que a versão original da canção foi produzida para o musical “Ópera do Malandro” para ser performada.

“Geni e o Zepelim”: aspectos linguísticos, musicais e multimodais

Para a análise dos planos da canção e da versão da canção performada, simplificamos os planos da canção analisados por Conforte e Dolz (2023), quais sejam (i) plano lírico (linguístico-discursivo), (ii) plano melódico, (iii) plano harmônico, (iv) rítmico e v. arranjo musical, para i. plano lírico (linguístico-discursivo) e ii. plano musical, pois nossa intenção é aproximar ainda mais o público-alvo (professores e alunos de letras) do trabalho com a canção na sala de aula. Acrescentamos ainda mais um plano, (v) plano multimodal, com o objetivo de buscar dar conta das relações entre canção e o suporte audiovisual, cada vez mais expressivo no cenário nacional e internacional¹⁴ e uma última categoria, (vi) agenciamento da cenografia¹⁵, com o objetivo de privilegiar elementos cênicos. Segue abaixo a letra da canção¹⁶ e, em seguida, a análise dos planos.

Letra da canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque de Hollanda (1979)

De tudo que é nego torto	Das loucas, dos lazarentos
Do mangue e do cais do porto	Dos moleques do internato
Ela já foi namorada	
O seu corpo é dos errantes	E também vai amiúde
Dos cegos, dos retirantes	Com os velinhos sem saúde
É de quem não tem mais nada	E as viúvas sem porvir
	Ela é um poço de bondade
Dá-se assim desde menina	E é por isso que a cidade
Na garagem, na cantina	Vive sempre a repetir
Atrás do tanque, no mato	
É a rainha dos detentos	

14 A inclusão de um plano que recubra a dimensão imagética faz-se necessária tendo em vista que, hodiernamente, cada vez mais as canções são produzidas em formato de áudio e, posteriormente, são produzidos videocliques, quando não, apenas videocliques em que há a presença de uma canção são produzidos, o que pode revelar o forte apreço de novos artistas para o caráter multissemiótico de suas produções.

15 O termo é de Maingueneau (2020). O autor concebe o agenciamento da cenografia como um conjunto de componentes prestados ao arranjo da cena instituída por determinado gênero (de discurso, para esse autor). Tal arranjo busca, sobretudo, legitimar a própria cena preterida, em acordo com a prática discursiva que a autoriza.

16 Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/77259/>. Acesso em: 8 set. 2024.

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se ficou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: Mudei de ideia!

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar

Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir

Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Plano lírico (linguístico-discursivo)

a) O conteúdo temático retrata a vida de uma travesti em uma posição de marginalização diante da representação construída pela população da cidade. Assim, essa representação da população a concebe com base em estereótipos negativos atrelados à imagem de uma figura feminina que deve ser oprimida e linchada. Sumariamente, podemos estabelecer o seguinte percurso sobre a história narrada: caracterização da vida pregressa e padrões comportamentais da Geni por parte da cidade/escárnio da cidade/chegada do zepelim e a reação da cidade/condição do comandante com relação ao bombardeamento da cidade/perplexidade e negação por parte da cidade/desejo do comandante por Geni/vontade de Geni/súplica da cidade/rendição e sacrifício/encontro do comandante e de Geni/retorno do escárnio.

b) Tipos de discurso: narração (mundo discursivo e tempo distantes do mundo ordinário) e discurso teórico (tempo conjunto ao do mundo ordinário e efeito de generalização).

c) Sequências predominantes: sequência narrativa, versificada com 7 sílabas poéticas (redondilha maior). Rimas: (aa-b, cc-b, dd-e, ff-e), tercetos (3 versos) e, quando refrão, sextilhas (6 versos).

d) Trata-se de um eu-lírico narrador observador. Discursivamente falando, a presença desse eu-lírico o coloca na posição de um experienciador dos fatos ocorridos na cidade. As representações criadas pela cidade, assim, manifestam-se por meio da voz do eu-lírico, salvo quando, nos refrões, a voz da população da cidade assume a enunciação, ao conclamar o apedrejamento público contra Geni. Vale importante ressaltar que Geni em momento algum possui oportunidade de fala, sua imagem é sempre construída com base naquilo que a população concebe. Mesmo quando seus desejos são revelados em “preferia amar com os bichos”, é por meio da voz do eu-lírico que o desejo torna-se conhecido. Esses elementos somados computam uma tradição marcante da sociedade brasileira: a apagamento de vozes marginalizadas, especificamente de uma mulher transsexual, sexualizada pelos membros da cidade.

e) Quanto às figuras de linguagem, em suma, acentuam a posição de marginalização em que a cidade coloca Geni. Para citar algumas, há a presença de metáfora: “Rainha dos detentos/ Poço de bondade/ Boa de cuspir, virar geleia”; de comparação “Preferia amar com os bichos”; de alegoria: “O guerreiro tão vistoso/Tão temido e poderoso/Era dela prisioneiro/Acontece que a donzela”; hipérbato: “E a deitar com homem tão nobre/ Tão cheirando a brilho e a cobre/ Preferia amar com os bichos/ Ao ouvir tal heresia/ A cidade em romaria/ Foi beijar a sua mão; de assonância: “Joga pedra na Geni/¹⁷ Joga pedra na Geni/ Ela é boa de apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Você dá pra qualquer um/ Maldita Geni.

f) No que diz respeito aos campos semânticos, apresentamos as escolhas lexicais que orbitam o campo do escatológico (“lambuzar-se”, “bosta”, “asco”); o campo da marginalização (“cegos”, “errantes”, “retirantes”, “quem não tem mais nada”) e do campo das instituições (“banqueiro”, “prefeito”, “bispo”). Tais escolhas ora servem à manutenção do posicionamento da cidade, ora à identificação do papel social desses agentes.

Plano musical da versão de Chico Buarque

a) Trata-se de uma voz masculina que privilegia, na apresentação analisada, uma região de canto nem tão grave, se comparada aos cantores Arnaldo Antunes e Zé Ramalho, normalmente considerados como do tipo baixo; nem tão aguda, se comparada à voz de Renato Russo, barítono, classificação também atribuída a Chico Buarque. Na canção, Buarque varia pouco o volume, mantém-se regularmente em uma mesma região de notas que parecem não exceder a 3ª oitava do piano – região tonal próxima da fala ordinária.

17 Uso não convencional de maiúsculas para indicar pontualmente as ocorrências de assonância.

Ainda sobre voz, a presença de coro nos últimos refrões acentua a presença das pessoas da cidade a condenar Geni, ao aparecer, ao fundo da voz de Buarque.

b) Trata-se de um ritmo cujo início é lento se comparado ao refrão, em que há aceleração de ritmo. Uma regularidade notável é a alternância do ritmo a depender se são os tercetos e sextilhas, o que está diretamente relacionado com os conteúdos temáticos veiculados, isto é, nas estrofes de tercetos, há o desenrolar maior da história da canção, durante os refrões, as sextilhas, por sua vez, há uma maior intensidade, seja do escárnio direcionado à Geni, seja da súplica da população da cidade, clamando para Geni salvá-los.

c) Sobre os instrumentos, há uso de violão, violino, bateria, instrumentos de sopro. Especificamente nos tercetos, uso de violão e, posteriormente, entrada de violino; nas sextilha/refrões, uso de violão, violino, bateria, instrumentos de sopro. A entrada ou não dos instrumentos corrobora o conteúdo temático: nota-se um maior uso de instrumentos nos momentos em que, na letra, há a presença enunciativa das vozes da cidade, gerando assim uma cena enunciativa de alvoroço, de grande número de cidadãos em conjunto.

Plano musical da versão de versão Letícia Sabatella¹⁸

a) Voz: trata-se de uma voz feminina que privilegia uma região de canto nem tão grave, se comparada às cantoras Ana Carolina e Zélia Duncan, nem tão aguda se comparada às cantoras Sandy e Gal Costa, o que pode indicar, na performance analisada, o privilégio pela região a qual pertencem, tradicionalmente, cantoras do tipo *mezzo-soprano*. O destaque à versão de Sabatella é por nós atribuído ao seu desempenho enquanto atriz, evidenciado também pelos elementos multimodais mais à frente comentados, e enquanto cantora. Ademais, a ausência de coro musical faz acentuar o foco no solo musical e na interpretação performática da cantora. Sua dinâmica vocal, enquanto intérprete, revela-se condizente com os conteúdos temáticos da letra da canção ao alterar bruscamente o tom durante os refrões, elevando-se as notas para mais agudo. Quando a cidade em cantoria impera o pedido de apedrejamento a Geni, Sabatella exprime índices de raiva, seja “rasgando” a voz, seja prolongando e aumentando tom, volume e pressão durante a pronúncia da vogal aberta e baixa, como em “apanhAAAAAAR”, seja quando, expressando a súplica da cidade, canta docilmente a vogal alta e fechada em “bendita Geni”.

b) Trata-se de um ritmo cujo início é mais rápido que a versão original de Chico Buarque. No refrão, há novamente aceleração de ritmo em relação ao início e novamente a regularidade do ritmo se alterna a depender se são os tercetos e sextilhas, e dos conteúdos, como evidenciado acima.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPnKnKZuinU>. Acesso em: 30 set. 2023.

c) Sobre o instrumento, há apenas um piano, o que pode produzir como efeito de sentido um caráter mais intimista. Diferente da versão de Buarque, a versão de Sabatella faz uso da relação entre a dinâmica do piano e da voz da cantora para produzir os efeitos de tensão e alvoroço por parte da população da cidade.

Plano multimodal da versão de Chico Buarque¹⁹

a) Atitudes corporais: não há muitas variações na postura do Chico Buarque enquanto canta, uma vez que se concentra em tocar o violão. Permanece sentado durante toda a canção. Não ocupa uma posição central no palco, mas sim lateralizada em relação à banda.

b) Movimentos: sem movimentos bruscos, somente a movimentação das mãos nas cordas de forma estável.

c) Mímicas faciais: expressões neutras, mesmo em momentos de maior tensão na canção.

Tais elementos evocam um cenário de estabilidade que, juntamente a uma tessitura vocal pouco dinâmica, conferem efeitos de sentido menos expressivos, se comparados à versão de Sabatella, que privilegia a multimodalidade. A escolha de Chico Buarque pode-se justificar pelo estilo próprio do cantor, que põe em evidência, principalmente, a dimensão lírica.

Plano multimodal da versão de Letícia Sabatella

a) Atitudes corporais: levanta e abaixa os braços, posição de centro no palco.

b) Movimentos: ao final, no último refrão, vira-se de costas para o público e volta para o público com mais expressividade. Em dado momento, quando pronuncia *bondade* nos momentos iniciais da música, a intérprete se agarra ao pedestal do microfone.

c) Mímicas faciais: expressão de nojo, exposição dos dentes (quando pronuncia GENI no refrão), expressão de surpresa ao cantar que a cidade se quedou paralisada (braços abertos, sobrancelhas altas, olhos arregalados).

Tais elementos evocados servem ao papel social assumido por Sabatella, de uma atriz que canta. Assim, a ausência de tantos instrumentos e coro de fundo musical são

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLLB88MWhOs>. Acesso em: 30 set. 2023.

supridos e transformados por meio das manifestações da corporalidade em confluência com a dinâmica do piano e da voz.

Agenciamento da cenografia da versão de Chico Buarque

a) No cenário, há o intérprete e uma banda; o intérprete encontra-se sentado em posição mais à frente do palco; a banda se localiza atrás do intérprete; uso de microfone com pedestal; ambiente bem iluminado, que reforça a cena de um *show*: é necessário que o público veja com facilidade o intérprete.

b) Vestimenta: roupas que podem ser entendidas como cotidianas, isto é, não distinguem uma identidade específica reivindicada por alguma imagem discursiva ou aludem a algum estereótipo reivindicado por uma cena validada no imaginário social brasileiro.

Dessa maneira, o agenciamento legitima a constituição do gênero discursivo presente, a de um *show* musical, em que os elementos principais evidenciados reforçam aquilo que a cenografia prevê.

Agenciamento da cenografia da versão de Letícia Sabatella

a) No cenário, há apenas a intérprete cantando, com piano sendo tocado; uso de microfone com pedestal e um espelho atrás da intérprete, remontando a cena de um camarim; ambiente com poucas luzes, que reforça a cena burlesca.

b) Figurino: a intérprete utiliza um vestido com uma flor pendurada, roupa que relembra vestidos de épocas de cabaré, o que reforça a cena performada.

Desse modo, o agenciamento legitima o gênero discursivo presente, a de um espetáculo, evidenciado pelo cenário arquitetado condizente com a cenografia burlesca.

Considerações finais

A decisão de tomar a canção como objeto de ensino-aprendizagem encontra alguns desafios. O primeiro deles é com a abordagem de elementos musicais em sala de aula, que pode se mostrar de extrema dificuldade para alunos e professores que não tenham afinidade com os conceitos dessa vertente artística. O segundo, que intensifica o primeiro, diz respeito à utilização de recursos midiáticos, ausentes nas possibilidades didáticas de muitos educadores do país, e pesquisas futuras podem iluminar essa discussão.

Na presente experiência, o estilo de Chico Buarque guiou a proposição de dimensões ensináveis para o trabalho didático com a canção, em um esforço de aliar os aspectos tipológicos e os elementos rítmicos para compreender os efeitos de sentido que ambos propiciam, levando a uma maior possibilidade de controle, por parte dos alunos, das operações necessárias ao lidar com a escuta e escrita de canções na contemporaneidade. Especificamente, as canções que analisamos inserem-se na ordem do narrar, no domínio de uma cultura ficcional, com a criação de mundo discursivo disjunto ao da ação linguageira e que relaciona personagens com alguma demanda sócio-histórica do mundo ordinário, como a censura artístico-cultural e o estrangulamento estético da ditadura civil-militar brasileira.

Ao lado de Conforte e Dolz (2023), também salientamos que a precisão terminológica entre a canção e os termos concorrentes na literatura deve servir a uma preocupação acadêmica. Uma preocupação didática, por outro lado, leva em consideração, como tentamos mostrar, as potencialidades dos gêneros recortadas em função de um objetivo, para o qual converge o diálogo dos atores escolares em busca de soluções práticas. Por exemplo, a interdisciplinaridade no caso do professor de português que queira abordar nas canções elementos musicais e rítmicos, provenientes das disciplinas de arte.

Referências

BRONCKART, J. P. *Atividades de Linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. Tradução Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: EDUC, 1999/2009.

BRONCKART, J. P.; BULEA-BRONCKART, E. *As unidades semióticas em ação: estudos linguísticos e didáticos na perspectiva do interacionismo sociodiscursivo*. Eliane G. Lousada, Luzia Bueno e Ana Maria M. Guimarães (org.). Campinas: Mercado de Letras, 2017.

BUENO, L.; COSTA-HÜBES, T. C. *Gêneros orais no ensino*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

CONFORTE, A. N.; DOLZ, J. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. *EntreLetras*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 92-110, 2023. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/16449>. Acesso em: 30 set. 2023.

COSTA, N. B. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19852>. Acesso em: 10 abr. 2023.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. Gêneros e progressão em expressão oral e escrita – elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 35-60.

EUGENIO, M. N. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humana del Sur*, [S. l.], n. 16, p. 51-63, 2014. Disponível em: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/4993/4886>. Acesso em: 10 abr. 2023.

FERRAZ, M. R. R.; GONÇALVES, A. V. Gêneros orais: práticas de ensino sem evidência. In: BUENO, L.; COSTA-HÜBES, T. C. *Gêneros orais no ensino*. Campinas: Mercado de Letras, 2015. p. 57-89.

MACHADO, A. R.; BRONCKART, J. P. (Re-) configurações do trabalho do professor construídas nos e pelos textos: a perspectiva metodológica do grupo ALTER-LAEL. In: MACHADO, A. R. *Linguagem e educação: o ensino e a aprendizagem de gêneros textuais*. Lília Santos Abreu-Tardelli, Vera Lúcia Lopes Cristóvão (org.). Posfácio Joaquim Dolz. Campinas: Mercado de Letras, 2009. p. 31-77.

MAGALHÃES, M. U. B. Poética e Semiótica: um estudo sobre a lírica de Chico Buarque. *Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978)*, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 1804-1813, 2016. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1299>. Acesso em: 30 set. 2023.

MALANSKI, E. P.; COSTA-HÜBES, T. C. *Trabalho com o gênero "música": sequência didática na exploração do tema*. Paraná: UNIOESTE, 2008.

MENESES, A. B. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 1. ed. São Paulo. Hucitec, 1982.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. *Currículo Paulista*. SEDUC/Undime SP. São Paulo: SEDUC/SP, 2020. Disponível em: <https://efape.educacao.sp.gov.br/curriculopaulista/wp-content/uploads/2020/08/CURR%C3%8DCULO%20PAULISTA%20etapa%20Ensino%20M%C3%A9dio.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro; Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SILVA, J. S. C. A Banda, de Chico Buarque: uma marcha em forma de canção brasileira sobre o papel do arranjo na ressignificação da canção. *Música Popular em Revista*, v. 8, p. 1-29, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15785>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SILVA, P. C. T. *As canções da Ópera do Malandro a partir dos estudos da paródia, do grotesco e da alegoria*. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-22112016-170543/pt-br.php>. Acesso em: 10 abr. 2023.