
CANÇÃO: UM GÊNERO INTERSEMIÓTICO PARA EDUCAÇÃO ESTÉTICA*



Silvio Rodrigo de Moura Rocha**

Resumo: *este trabalho discute o papel da canção em sala de aula e propõe percursos possíveis com esse gênero em situações de ensino-aprendizagem. Assim, defendemos a canção como gênero complexo e de característica intersemiótica fundamental para os efeitos de sentido que causa, o que nos leva a defender que ele seja considerado a partir de suas inter-relações lítero-melódicas.*

Palavras-chave: *Canção. Lenine. Educação. Estética. Semiótica.*

LABIATA, LÁBIA E LABUTA

A obra do cancionista Lenine (ou “cantautor”, como o próprio artista prefere ser nomeado) tem sido, nos últimos tempos, muito ligada ao tema ambiental, defendendo a sustentabilidade da vida na Terra. Isso tem acontecido tanto pelos temas que Lenine apresenta nas letras de suas canções, como pela posição que o artista assume na mídia e pelos projetos que ele mesmo desenvolve ou apoia no campo da sustentabilidade. Não é por acaso que, desde seus primeiros discos, as letras das canções estejam ligadas a essa temática e, inclusive, álbuns do artista sejam produzidos nesse cenário de militância ambiental, como seus últimos CDs (Labiata – que é nome de uma orquídea; Chão – que reproduz sons do ambiente; e Carbono – que traz a química à tona).

* Recebido em: 13.06.2018. Aprovado em: 08.10.2018.

** Doutor e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduado em Letras pela PUC Minas. Professor de Língua Portuguesa do Colégio Marista Dom Silvério. Professor de Redação do Sophis Pré-vestibular. Professor de Literatura do Colégio Pitágoras. E-mail: silvioramiro@yahoo.com.br

Nesse sentido, o cantautor, em diversas entrevistas, tem dito acreditar que sua música não  são entretenimento, que serve a um propósito humanizador e educacional. Ao jornal *Correio Brasileiro*¹, Lenine afirma: “Eu acredito muito na música como ferramenta de aprofundamento. (...) Acho que música  remédio,  elixir! Com a música você pode questionar tudo, ir  profundidade da psique humana”. Em entrevista ao portal *Zero Hora Entretenimento*², ele ainda afirma: “Afim de contas, a música que eu faço não  são entretenimento. Vai além: tem a ver com o ser humano, com a vida das pessoas”. Com este pesquisador, no dia 12 de setembro de 2014, em Belo Horizonte, Lenine explorou a temática ambiental:

Entrevistador: Tem a ver essa questão do “Chão”, da natureza, com essa sua militância ambiental?

Lenine: Sim. Em todos os meus discos, eu “puxo a sardinha” para questões da ecologia, meio ambiente – ou melhor, ambiente inteiro, meio não. E o homem inserido nisso.  papel nosso deixar isso muito bem claro.

E: Sim. Mas não  panfletário.

L: Não!

E: A música mais forte ali  aquela da árvore caindo.

L: , que eu usei como metalinguagem... que, na verdade, “eu envergo mas não quebro”..., mas p, diante de uma motosserra, v te fud, rapaz.

E: Mas  a mais evidente,  a que mais chega próximo de um discurso panfletário.

L: E olha, do disco inteiro, esse áudio está 2 debs [decibéis] mais alto que tudo. E essa  intencional também. Essa  você não sacou.

E: Não saquei.

L: Olha  (risos).

Os depoimentos de Lenine nos levam ao conceito de “literatura empenhada”, sobre o qual disserta Antnio Candido em “Formao da literatura brasileira: momentos decisivos” (2000). Segundo o autor, “esta disposio de espírito, historicamente do maior proveito de transcendê-lo, exprime certa encarnao literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto esttico” (CANDIDO, 2000, p. 26). Nesse trecho, o autor está se referindo a certo nacionalismo que nasce com o Arcadismo e permanece, mais forte ainda, no Romantismo, e que, por vezes, estava tão preso  história, que perdia em qualidade estética, o que, segundo o autor, pode ter acontecido em momentos da obra de José de Alencar. Segundo o próprio Candido, esse nacionalismo, “por outro lado, favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas” (CANDIDO, 2000, p. 27).

As falas de Lenine, na entrevista a este pesquisador, remetem-nos justamente a esse trecho citado de Candido, tendo em vista que, ao mesmo tempo, há preocupaes históricas e estticas do compositor no processo de criao das canes, o que fica nítido, de um lado, pelos temas ambientais abordados e, por outro, pelos decibéis e pela metalinguagem a que ele se refere. A “expressão do conteúdo humano” demonstrada por Candido (2000), em Lenine, aponta para os problemas da

sociedade em que sua obra se insere, mas ainda procura meios para configurar esses problemas de modo também estético.

José Miguel Wisnik (1996) e Nelson Barros da Costa (2010) tratam da importância da canção para a constituição da identidade brasileira, uma vez que a canção conta a história da pátria e faz crítica de seus dilemas mais profundos. Não por acaso, a obra de Lenine, principalmente no âmbito da sustentabilidade, também assume esse papel em relação à nação e às suas mazelas, sendo produzida a partir de um contexto socioambiental que é ponto de partida para a organização histórico-estética do texto. A percepção dessa característica de sua obra corrobora a concepção sociointerativa da língua, em relação a qual todo gênero textual se constitui como ação sociodiscursiva, à medida que age e diz sobre o mundo (MARCUSCHI, 2010). Considerar esse aspecto é de fundamental importância para a análise dessa canção, já que é necessária a compreensão de que todo texto é um evento linguístico de caráter pragmático e responde à intencionalidade de seu projeto sociodiscursivo.

Se, de um lado, o artista demonstra consciência da criação e da articulação de todos os elementos estéticos e históricos que envolvem a obra produzida, de outro, cremos também na importância da tomada de consciência por parte do receptor desse processo e de seus resultados; afinal, uma obra de arte (como qualquer outro texto) só se concretiza a partir de um pacto entre produtor-texto-receptor, ainda que se saiba que a intenção do autor não é medida de leitura; que uma dessas medidas seria a intenção do texto onde se acham as mediações, estetizações processadas pela autoria. Na entrevista, o próprio Lenine tematiza esse pacto, ao falar sobre os críticos não terem percebido a potencialidade do termo “Labiata” e, ainda, ao concordar que Labiata é um CD mais “explícito” do que Chão, relativamente à questão ambiental. Sobre a relação produção-recepção do disco, Lenine também evoca o fato de, nem sempre, as expectativas e intenções do produtor serem alcançadas pelo receptor, em relação ao que, segundo ele, é preciso desapego, uma vez que, como dissemos o pacto autor-texto-leitor é que, mediado pela leitura, dá conta dos efeitos de sentido do texto.

E: Agora, a crítica num... eu não vi ninguém falando disso... eu acho o “Labiata” um CD em que a questão ambiental é mais forte, inclusive, do que no “Chão”.

L: Você é fodão, cara! Eu também acho.

E: “A mancha”...

L: É explícito.

E: A “Ciranda praieira”, “A mancha”, tem uma outra muito forte... “Fogo”.

L: É fogo, é foda!

E: É um CD que é muito mais explícito. E, em relação à questão ambiental, gerou muito menos repercussão do que o “Chão”.

KK Mamoni (empresário de Lenine): É que, na época, era menos, né!? Em 2008/2009 estava se discutindo, mas estava menos na frente. Hoje, tudo é ambiental.

E: E o pessoal não pegou o link do “Labiata”, do nome da orquídea para analisar as letras das canções.

L: É, é.

E: Aí você vê... Eu não sei se a galera está analisando as letras das canções para fazer crítica.

K: Tá nada!

L: E mais: não sacou que Labiata  a mistura de lbia e labuta (risos).

E: Sim.  labuta.

L: Lbia  a palavra, labuta  o trabalho.

E: E  o trabalho com a própria palavra, n... A que t a metalinguagem.

L: Isso a... fazer disco  você mirar em algo e acertar em outra coisa. .

Amiga do entrevistador: Guimarães Rosa falava isso, você vai atravessar o rio...

L: Você v uma coisa e começa a cercar, e vai cercando, chama “cerca lourenço”. A cristaliza, aquilo que você mirou era outra coisa.

E: Era outra coisa... E como  isso, assim...? Quando você v que isso não chegou da forma como você queria que chegasse?

L: A, esquece e faz outra. O desapego  a melhor coisa do mundo.

Em consonância com os estudos da estética da recepo, que procuram teorizar o papel do leitor no texto literário, podemos tomar esse “desapego” de Lenine como uma forma de legitimar a presença ativa do leitor na interpretao da obra de arte, tendo em vista que seu sentido não poderia ser imanente. Os efeitos que uma obra causa não são puramente de responsabilidade do autor, mas se estabelecem virtualmente, a partir de uma triade autor-texto-leitor e de um pacto firmado entre esses três polos. Segundo Iser, “a obra (...) deve situar-se em algum lugar entre os dois” (ISER *apud* COMPAGNON, 2010, p. 147), entre o autor e o leitor; e  justamente por isso que Iser defende a virtualidade da obra de arte, considerando sua concretizao somente a partir de seu contato com o leitor, que a coloca em “movimento”.

Nesse sentido, cabe ressaltar, então, que a análise de uma cano precisa levar em considerao o leitor/ouvinte como sujeito ativo do processo de interpretao desse texto, tendo em vista que, retomando a entrevista de Lenine, “fazer disco  você mirar em algo e acertar em outra coisa”. Nessa travessia rosiana, entre a mira e o alvo, o “mira” e o “veja”, há todo um contexto enunciativo que não pode ser negligenciado, sob o risco de não propiciar aquilo que todo processo de leitura/recepo necessita promover: afeto. Se, segundo Lenine, para o autor,  preciso desapego, para o leitor,  preciso afetar e ser afetado pelo texto.

Assim, neste trabalho, proporemos uma análise da cano que, considerando as relaoes ltero-melódicas constitutivas do texto, propiciem a entrada no leitor no processo de recepo, tendo em vista que os percursos melódicos desse gênero potencializam a aproximao do interlocutor com o texto encenado. No caso da entrada da cano em sala de aula, como texto para o ensino de literatura e língua portuguesa,  preciso considerar que a sua natureza sincronicamente verbal e musical preconiza uma experiência de recepo que valorize essa complexidade constitutiva do gênero, abrindo portas para a educao estética, a partir da multiplicidade de linguagens que dão forma a esse texto.

 FOGO,  FODA!

Como defendido por Lenine, na entrevista citada, a cano * fogo* problematiza explicitamente desastres ambientais comuns no Brasil, como as queimadas de matas e grandes florestas. O tom militante dessa cano, uma parceria com Carlos Renn, aparece já na superfície da letra:

 fogo

*ramos uma p de “apocalípticos”,
De meros “hippies”, com um “falso” alarme...
Economistas, médicos, políticos
apenas nos tratavam com escárnio.*

*Nossas visões se revelaram válidas,
E eles se calaram – mas  tarde.
As noites ‘tão ficando meio clidas...
E um mato grosso em chamas longe arde:*

O verde em cinzas se converte logo, logo...

 fogo!  fogo!

*ramos “uns poetas loucos, místicos”
ramos tudo o que não era são;
Agora são – com dados estatísticos
Os cientistas que nos dão razão.*

*De que valeu, em suma, a suma lógica
Do máximo consumo de hoje em dia,
Duma bárbara marcha tecnológica
E da f cega na tecnologia?*

*Há são um sentimento que  de d e de
malogro...*

 fogo...  fogo...

*Doce morada bela, rica e única,
Dilapidada – só – como se fósseis
A mina da fortuna econmica,
A fonte eterna de energias fósseis,*

*O que será, com mais alguns graus celsius,
De um rio, uma baa ou um recife,
Ou um ilhéu ao lu clamando aos céus, se os
Mares subirem muito, em tenerife?*

*E dos sem-água, o que será de cada súplica,
De cada rogo*

É fogo... É fogo...

*Em tanta parte, do ártico à Antártida
Deixamos nossa marca no planeta:
Alivemos já a pior parte da
Tragédia anunciada com trombeta.*

O estrago vai ser pago pela gente toda;

*É foda! É fogo!...
É a vida em jogo!
(LENINE, RENNÓ, 2008).*

A canção tematiza, na superfície verbal do texto, uma predicação da voz lírica com diversos adjetivos que, no contexto, assumem um caráter valorativo “pejorativo”, já que designam grupos sociais, geralmente, desvalorizados ou, até mesmo, marginalizados: “apocalípticos”, “hippies”, “poetas”, “loucos”, “místicos”. Essa mesma voz lírica se contrapõe à voz daqueles que a nomeiam: “economistas”, “médicos”, “políticos”, cuja voz aparece, inclusive, marcada pelas aspas nos termos que lhes são atribuídos. É interessante notar que a letra da canção se constrói em torno de dois lugares-comuns em termos de caracterização de sujeitos sociais: de um lado, o estereótipo de militantes como seres distanciados da realidade, com uma visão apocalíptica diante do discurso capitalista dominante em termos ambientais; de outro, o estereótipo de profissões que são reconhecidas por um olhar prático e objetivo da realidade. Nessa oposição entre sujeitos de uma visão mais holística e outros mais pragmáticos, cria-se uma tensão que se arrasta por toda a letra e atinge seu ápice no refrão (é fogo, é foda!). Nesse refrão, o discurso, já tão evidentemente questionador, por meio dos significados dos termos, ainda valoriza a tensão por meio dos significantes e suas sonoridades, com a aliteração dos fricativos /f/ e das alturas das vogais (ô) e (ó), que se tencionam foneticamente.

Porém, embora haja toda essa tensão, há também certo momento de consenso na letra, o qual é construído por meio de um tempo verbal pretérito, marcado no verbo predicativo “ser”. O fato de o eu lírico usar “éramos”, revela uma mudança de um olhar que, apesar de ser tido como “louco”, começa a se revelar válido (Nossas visões se revelaram válidas / E eles se calam, mas é tarde). Assim, diante da validade das previsões, há um processo de silenciamento da voz do outro, não por imposição, mas por reconhecimento, uma vez que a voz verbal utilizada é reflexiva: eles se calam. Isto é, o sujeito e o objeto do silenciamento são coincidentes. Isso é reforçado, ainda mais, na segunda estrofe, quando a ciência, representada pela voz dos terceiros, reconhece o problema ambiental: Éramos uns poetas loucos, místicos / Éramos tudo o que não era são / Agora são com dados estatísticos / Os cientistas que nos dão razão. Vale frisar que o tratamento com escárnio recebido pelos “poetas loucos” só se silencia após o falso alarme ser comprovado com dados estatísticos; ou seja, nesse momento, de tudo o que não era são, os poetas apocalípticos passam, também, a ser os que têm razão.

Esteticamente, essa ideia de relativizar a sanidade e a loucura fica ainda sugerida pela sonoridade e estranheza presentes no verso, ao colocar em cena “são” como adjetivo e, ao mesmo tempo, como verbo em contraponto com o seu passado “era”. Fica, assim, um jogo que une o campo histórico, ético e estético, relativizando a sanidade e a loucura dos poetas/místicos e dos médicos/economistas, fazendo, dessa canção empenhada, um texto que transforma os problemas sociais em manifestações artísticas. Desse modo, entre a loucura dos poetas e a razão dos cientistas, há um hiato que precisa ser preenchido pelos dados estatísticos para que, de fato, o problema ambiental seja encarado com seriedade – enquanto, verbal e prosodicamente sincopado, o verso *um mato grosso em chamas longe arde* é enunciado, por meio de uma *tragédia anunciada com trombeta*. Com as síncopes do verso, podemos ler *um mato grosso*, *grosso em chamas* e *chamas longe*, de modo que esses sintagmas representem as chamas ardendo em movimento ascendente. Nesse contexto, há também a relativização da dimensão da mata no estado do Mato Grosso, que deveria ser um exemplo de preservação, por suas características geográficas e ambientais. Para tanto, o nome próprio torna-se comum (por meio de uma derivação imprópria), diminuindo o poder do substantivo, em consonância com o fogo que diminui o poder do mato. Além disso, a cena apocalíptica, já prenunciada no primeiro verso da canção, agora é, metonimicamente, retomada pela trombeta, que anuncia a tragédia ambiental no Mato Grosso.

O tom incisivo do eu lírico, então, projeta-se contra o tom de “escárnio” com que os militantes foram, no passado, tratados pelo discurso científico e capitalista que trata a Terra como se fosseis / a mina da fortuna econômica / a fonte eterna de energia fósseis – nesse trecho, novamente, a tensão fonética entre “fosseis” e “fósseis” reitera a tensão que a canção carrega em seu conteúdo. Esse mesmo tom que a letra processa ao longo da canção é materializado em seu desenvolvimento melódico, que se aproxima de uma prosódia militante, quase como em uma letra de rap, gênero musical característico de movimentos de contestação. Há, como se verá, uma concentração no enredo melódico, uma insistência em notas nas quais a letra é posta, com poucas dispersões dos parâmetros estabelecidos.

sol#	ptícos			
sol				
fá#	éramos uma pá de apoca			
fá				
mi				
ré#	lí		fal	
ré				
dó#	de me		hippies com	lar
dó				
si	ros		um	me
lá#				

continua...

conclusão

lá	
sol#	so a

ré#	economistas mé	ticos apenas	tavam
ré			
dó#	di po	nos	com
dó			
si	cos lí	tra	escárnio

Nos quatro primeiros versos da canção, ilustrados no gráfico acima, está o momento de caracterização do tema da canção, evidenciando o *ethos* da voz lírica e daqueles aos quais ela se contrapõe. É exatamente nesse momento que há, também, uma coincidência na construção da melodia, já que se percebe um fraseado melódico com pontos de apoio bem nítidos, configurando, então, no plano da expressão e do conteúdo, aquilo que Tatit (1997) nomeia tematização. Em éramos uma pá de apocalípticos, o apoio se faz no fá#, com apenas duas variações para o ré# e o sol#, mantendo o máximo de um tom e meio de distância; de meros hippies com um falso alarme mantém certo apoio em dó#, embora se dissipe mais, encaminhando-se até o sol#, com a distância de dois tons e meio, mas subindo só um tom até o ré#. Economistas, médicos, políticos é um trecho articulado melodicamente sobre o ré#, bem como o próximo seguimento (apenas nos tratavam com escárnio), dispersando-se rapidamente para dó# e si, ponto no qual faz seu repouso, por ser o tom da canção. Apesar de, nesse trecho de quatro versos, a variação das frequências ser de cinco tons, com visível movimentação melódica, os versos mantêm sua concentração em pontos que servem como eixos atrativos e são reiteradamente marcados. Com Tatit, pode-se afirmar que:

a concentração melódica, como expansão geral, define um comportamento típico das canções mais velozes que dependem profundamente da atuação mnésica, como controle da sucessividade cronológica, para conter os possíveis excessos dispersivos (TATIT, 2007, p. 73).

É importante frisar que, na obra citada, Tatit pretende construir um modelo de análise segundo parâmetros que ele entende como uma espécie de leis gerais da canção. O seu *corpus* de análise é amplo e balizado em clássicos da Música Popular Brasileira; a partir desse *corpus*, o autor cunha conceitos como o de concentração, segundo o qual o canto é capaz de atuar mnemonicamente na mente de quem ouve, por meio de uma contenção horizontal das frequências, evitando excessos verticais da melodia. Isso ocorre, sobretudo, em canções de maior aceleração, como é o caso de *É fogo*, que tem uma celeridade no desenvolvimento da melodia, com palavras quase se atropelando (até pela verbosidade característica dos discursos militantes). Por outro lado, a despeito da celeridade, há um ímã que mantém a melodia fixada em determinadas notas, criando uma tensão que é, ao mesmo tempo, causadora da dinâmica e da coerência do texto.

Aqui, além dessa concentração, vale ressaltar a tematização, uma vez que se deve garantir a manutenção de um tema a fim de assegurar a coerência melódica. Assim, a repetição de determinados fraseados é responsável por uma força que amarra a canção também a um eixo. É possível perceber que o mesmo fraseado melódico dos quatro primeiros versos da primeira estrofe (Éramos uma pá de apocalípticos / De meros hippies, com um falso alarme / Economistas, médicos, políticos / Apenas nos tratavam com escárnio) repete-se, em outros versos, na segunda estrofe da canção (Éramos uns poetas loucos, místicos/ Éramos tudo o que não era são / Agora são com dados estatísticos / Os cientistas que nos dão razão).

Desse modo, juntamente com a concentração melódica presente nos versos, a sua repetição, enquanto melodia, também é um recurso para garantir o efeito mnemônico importante no desenvolvimento cancional, especialmente porque se trata de música popular.

sol#	tícos
sol	
fá#	éramos uns poetas loucos
fá	
mi	
ré#	mís e
ré	
dó#	éramos do o que não
dó	
si	tu são
lá#	
lá	
sol#	ra

ré#	agora são com da tístas que nos
ré	
dó#	dos ta ticos cien dão ra
dó	
si	es os zão

Diferentemente dos versos da primeira e da segunda parte, tematizando letra e melodia, o refrão surge como contraponto a certa estabilidade lítero-melódica, em virtude de a distância entre a altura das notas engendrar o que Tatit nomeia de passionalização. Passionalização esta que até mesmo se compatibiliza com o verso e seu núcleo verbal, o termo fogo, que, ao mesmo tempo, denomina o fenômeno causador do desastre ambiental e lamenta sua ocorrência, clamando pela expressão popular é fogo, expressiva para um momento em que se debate sobre o aquecimento global. Essa

polissemia é recurso de linguagem importante para que o leitor transite pelo sentido do texto, funcionando como uma espécie de chave de leitura da canção, tanto no plano verbal quanto no melódico.

sol#	é fo	é fo
sol		
fá#		
fá		
mi		
ré#		
ré		
dó#	go	go

Interessante frisar que o título recebido pela canção vem de seu refrão, reiterando, pois, o termo *fogo* exatamente no momento de passionalização, sobre o qual reside ponto crucial para a militância ambiental, cujo discurso não está apenas na obviedade do conteúdo verbal do texto, mas também nos recursos estéticos arquitetados pela canção. A polissemia da expressão é fogo articula-se à tensão melódica engendrada pela altura das notas e por sua duração mais alongada (justamente na sílaba tônica – o *fo* de *fogo*). Isso, semioticamente, pode representar o fogo espalhando-se pela mata e, ainda, a militância incisiva, argumentando contra o mesmo fogo, que se espalha.

Necessário apontar que essa canção foi utilizada em sala de aula, por este pesquisador, com o 1º ano do Ensino Médio, e a leitura feita pelos estudantes não se distancia da análise aqui proposta. Após projetar um vídeo com a canção, foi feita aos discentes a seguinte pergunta: “Quando vocês escutam o refrão, que ideia ou imagem vem à mente de vocês?”. As diferentes respostas foram anotadas no quadro, conforme imagem a seguir:

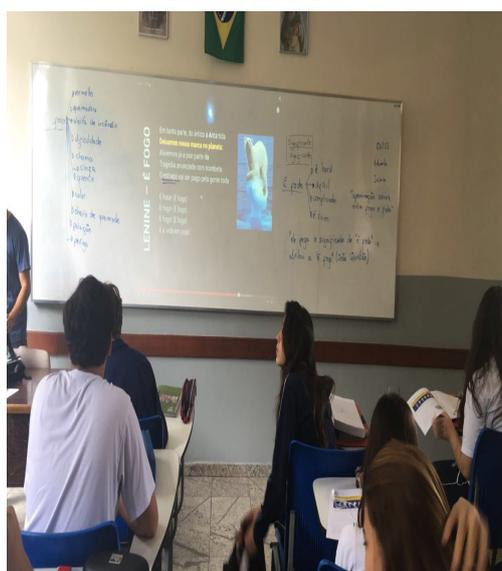


Figura 1: Experiência em sala
Fonte: arquivo pessoal, 2016.

As respostas conduziram-se, em ordem cronológica, pelos termos “vermelho”, “queimadura”, “alerta de incêndio”, “dificuldade”, “chama”, “cinza”, “quente”, “calor”, “cheiro de queimado”, “poluição”, “perigo”. Com isso, observamos que, embora estejam em um mesmo campo semântico, as respostas denunciam interpretações distintas. Alguns estudantes parecem ter o tato provocado, por utilizarem os termos “calor” e “queimadura”; outro é afetado pelo olfato, manifestando o “cheiro de queimado”; outros são guiados pela visão: “vermelho”, “cinza”; três deles fazem análise mais psicológica, por perceberem “perigo”, “alerta de incêndio”.

Importante destacarmos que as observações dos estudantes guiam-nos por aspectos sensoriais relevantes para a recepção da canção, uma vez que diversos sentidos ficam evidentes nos termos que são usados para nomear as impressões/sensações que são provocadas a partir do contato com a canção. No campo dos estudos da cognição, pesquisadores têm desenvolvido amplas discussões sobre esses aspectos sensoriais que os textos são capazes de despertar. Entre esses pesquisadores, Hugo Mari afirma que “o teor da experimentação corpórea, implementada por processos perceptivos, atencionais, socioculturais, de consciência (re)discutem a questão da sinestesia num quadro amplo que a situa como um processo importante para a cognição humana” (MARI, 2014, p. 259). Nesse sentido, as metáforas sinestésicas passam a ser encaradas não apenas como uma figura de linguagem, pelo teor idiossincrático que possam ter, por exemplo, em textos artísticos, mas também como reveladoras de “aspectos mentais e neurofisiológicos de que nos valem para sua apreensão e para sua produção” (MARI, 2014, p. 258).

Essa experiência com os estudantes também nos auxilia na comprovação de que, conforme Kleiman, “um evento de letramento (...) envolve mais de um participante e os envolvidos têm diferente saberes, que são mobilizados na medida adequada, no momento necessário, em prol de interesses, intenções e objetivos individuais e de metas comuns. Daí ser um evento colaborativo” (KLEIMAN, 2005, p. 23). O espaço colaborativo que se criou em sala de aula, a fim de que os estudantes pudessem manifestar suas percepções, foi fundamental para que, gradualmente, uma rede sensorial fosse construindo possibilidades de sentido em torno do refrão da canção. Nesse contexto, o modo como o texto entra em sala e o evento pedagógico que se cria a partir desse texto são determinantes para os objetivos que o professor deseja alcançar com sua proposta de aula. Assim, a complexidade da canção, como gênero multimodal, atrela-se também à complexidade do conhecimento, apreendido e construído por uma rede de informações e sensações que se unem, colaborativamente, em prol da construção do sentido, objetivo final de qualquer manifestação humana. Considerando a teoria de Tatit sobre a construção de canções, fica nítido que a *passionalização* é, no campo melódico de *É fogo*, um recurso semiótico eficiente em criar o clima de tensão que o refrão evoca, com o verso e sua manifestação em notas agudas, tensas e de duração alongada. Os termos todos que os estudantes manifestam, ao escutar o refrão, estão em consonância com o modo como, melodicamente, a expressão *é fogo* é expressa na canção, sendo um claro sinal de que a organização melódica provoca os sentidos e articula-se ao plano verbal.

CANÇÃO E EDUCAÇÃO ESTÉTICA

O Brasil é um país com larga produção musical, sendo a canção um gênero que perpassa cotidianamente a vida de todo brasileiro. Embora não tenhamos dados estatísticos, sabemos, empi-

ricamente, que a canção é mais acessada pela população do que os poemas, que são textos considerados, comumente, de difícil leitura. Assim, independente das classes sociais e das desigualdades que assolam esta nação, a canção é um gênero que participa da construção da identidade de nossa população, nos mais variados ambientes. A poesia e outros textos literários, obviamente, também cumprem esse papel, mas são textos que circulam em ambientes sociais mais privilegiados, embora esse obstáculo também tenha de ser superado pela escola e pelas instituições responsáveis pela educação no país.

Nesse sentido, com a canção, tem-se um promissor objeto para que o letramento dos estudantes brasileiros seja enfrentado e tratado com a seriedade que o tema enseja. Em consonância com o que preconizam as “Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio” (2006), o contato com os valores da juventude precisa ser considerado para que se possa motivar e atrair o estudante do Ensino Médio, respaldando-lhe os conhecimentos trazidos dos ambientes extraescolares em que circula e, ainda, propiciando-lhe alcançar novos patamares no processo de letramento, por meio da educação estética. Para isso, no entanto, defendemos que a canção seja considerada, conforme enfatizamos, como texto de construção complexa, de formação intersemiótica, por conjugar letra e melodia. No mundo jovem, o ritmo é um aspecto da canção extremamente valorizado pelos ouvintes, por ser capaz de envolver e de seduzir quem escuta (ou mesmo dança) uma música. Sendo o ritmo, por exemplo, um componente da melodia, a sua fusão com a letra da música é essencial para que se possa analisar e interpretar uma canção em sala de aula, possibilitando que as multiplicidades constitutivas do gênero sejam acessadas pelos estudantes.

Se, por um lado, parece árido, para um professor graduado em Letras, dar conta dos laços lítero-melódicos do gênero, por não ter formação técnica e artística no campo da música, por outro, assumimos a defesa de que é materializável, sim, o entrelaçamento entre letra e melodia em sala de aula. Em primeiro lugar, devemos reconhecer que a sensibilidade do professor precisa estar em cena para também sensibilizar os estudantes à abertura para o universo complexo da formação de uma canção; em segundo, temos de suscitar ferramentas (inclusive no nível superior, no curso de Letras) que sustentem o trabalho do docente no ambiente escolar.

Luiz Tatit (1997) defende que

[uma] forma de apreciação empírica da canção é a identificação dos estribilhos e dos mecanismos de reiteração. Trata-se também de um dispositivo de gramática melódica, fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige. (...) Basta um ligeiro apuro musical do ouvido para se depreender reiterações. Pouco mais refinada é a captação da tonalidade musical. No entanto, a sensação de que a melodia está mais tensa ou menos tensa é um efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente. (...) E não é só a tonalidade que assegura a tensão. Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível (TATIT, 1997, p. 101).

Essa sensação física defendida por Tatit, nesse contexto, remete-nos a uma vibração do corpo-linguagem esboçada por Rildo Cosson (2006), ao vincular a atrofia do corpo físico por falta de atividade à atrofia do nosso corpo linguagem pela carência de experiências estéticas. Assim, torna-se importante, em nosso texto, o conceito de letramento literário, cuja participação tem ganhado cada vez mais destaque nos estudos sobre a literatura e as práticas escolares com o texto literário. Se o processo de letramento ocorre na e pela interação social, o letramento literário efetiva-se a partir do contato com os mais diversos textos literários, sendo que podemos dizer que, “na leitura e na escritura do texto literário, encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos” (COSSON, 2006, p. 17). Assim, não podemos dizer que o texto literário seja unicamente um promotor da leitura e/ou da escrita literária, mas um veículo que, pelas estetizações que medeiam a relação entre o mundo e o texto, leva-nos à percepção de quem somos e do meio em que vivemos. É por isso que Antônio Candido (2012), em seu célebre “O direito à literatura”, afirma que o texto de arte “nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 2012, p. 35); justamente por esse processo de humanização é que Candido defende que o acesso à literatura deve ser encarado como um “bem incompressível”, isto é, um bem que não pode ser negado a ninguém, “uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade” (CANDIDO, 2012, p. 35).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abrir o espaço que temos aqui proposto com a canção em sala de aula significa promover práticas escolares que permitam a compreensão do texto de arte como uma construção de natureza estética complexa, o que não significa dizer que sua apreensão é difícil ou espinhosa, mas que o contato com esses textos precisa se dar de modo mediado por um professor aberto a uma leitura sensível. Segundo Rildo Cosson,

é por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas. Todavia, para que a literatura cumpra seu papel humanizador, precisamos mudar os rumos da sua escolarização, promovendo o letramento literário (COSSON, 2006, p. 17).

A humanização que Cosson defende tem como pressuposto o fato de os textos de arte promoverem o encontro do leitor com a organização estética do texto, propiciando que o próprio sujeito se organize, catarticamente, durante a leitura, por meio da análise e da interpretação desses textos. Assim, o letramento, com textos do mundo das artes, precisa desenrolar-se rumo ao seu potencial humanizador. Nesse sentido, se um gênero é selecionado como objeto de um trabalho proposto pelo professor, ele demanda que sua natureza constitutiva seja respalda pela experiência pedagógica em que se insere.

Segundo Marcuschi, “o trabalho com os gêneros textuais é uma extraordinária oportunidade de lidar com a língua em seus mais diversos usos autênticos no dia a dia. Pois nada do que fizermos linguisticamente estará fora de ser feito em algum gênero” (MARCUSCHI, 2010, p. 37). Assim,

se os gêneros não se concretizam fora de seus contextos nem de suas marcas fundadoras, porque perdem o sentido que os alicerçam, a escola e o professor não deveriam abrir mão dessa sua constituição autêntica ao utilizar um texto como ferramenta pedagógica. A canção é um gênero que nasce para ser cantado, que não se concretiza fora dos elos entre letra e melodia, que reverbera valores de uma época, que cumpre finalidades específicas de acordo com o momento histórico de produção e recepção, que tem sua construção estética muito específica e complexa. Por isso, para ser um gênero propício à sala de aula, ela deve entrar pela porta da frente, ser analisada em sua profundidade e complexidade, ter seu contexto de produção e recepção respaldados e, além disso, possibilitar a fruição aos estudantes. Assim a canção, na escola, poderá abrir caminhos para o letramento e, por fim, para a educação estética.

SONG: A INTERSEMIOTIC GENDER FOR AESTHETIC EDUCATION

Abstract: *This paper intends to discuss the role of songs in classrooms and to propose possible paths with songs in teaching-learning process. In this context, we defend songs as complex structure and intersemiotic characteristic fundamental to the effect of meaning caused, which then leads us to defend that, in the classroom, songs must also be considered from its literal-melodic interrelations.*

Keywords: *Song. Lenine. Education. Aesthetic. Semiotic.*

Notas

- 1 Entrevista disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/07/08/interna_diversao_arte,608008/entrevista-com-lenine.shtml. Acesso em: 30 jul. 2017.
- 2 Entrevista disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/03/lenine-reune-musica-e-sustentabilidade-em-turne-que-chega-ao-rs-nesta-quarta-4456784.html>. Acesso em: 30 jul. 2017.

Referências

- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*. Brasília, 2006.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: LIMA, Aldo (Org.); et al. *O direito à literatura*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola, 2010.
- KLEIMAN, Ângela. *Preciso ensinar o letramento? Não basta ensinar a escrever?* Brasil: Ministério da educação, 2005.
- LENINE; RENNÓ, Carlos. É fogo. In: LENINE. *Labiata*. São Paulo: Universal Music, 2008.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva;

MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gneros textuais e ensino*. Parábola, 2010.

MARI, Hugo. Sinestesia e metáforas. *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, v. 18, n. 34, p. 257-282, 1 sem. 2014.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *Semiótica da cano*: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

WISNIK, José Miguel. Literatura e música. *Extensão*. Belo Horizonte, v. 6, n. 3, p. 63-82, dez. 1996.