

## A CANÇÃO COMO CONSTELAÇÃO DE GÊNEROS NO ENSINO DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ADICIONAL

### SONGS AS A GENRE CONSTELLATION IN THE PORTUGUESE AS AN ADDITIONAL LANGUAGE CLASSROOM

José Peixoto Coelho de SOUZA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, revisitamos a noção de canção como constelação de gêneros (COELHO DE SOUZA, 2010) a fim de apresentar uma análise mais aprofundada da música como linguagem a partir de um viés discursivo bem com refletir sobre a centralidade do gênero musical para a organização da constelação. Com base na compreensão de música como discurso (SWANWICK, 1994, 2003; NECKEL, 2005; SCHROEDER, 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011), discutimos o fenômeno dos gêneros musicais a partir de uma aproximação com o conceito de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003 [1952-1953]) e sua importância para a construção de sentidos de uma canção. Entendemos que, além de ser o aspecto mais saliente na identificação de uma canção, o gênero musical é um fator determinante no que se refere tanto aos elementos constitutivos da música e da letra como às funções e práticas sociais a ele associadas e à rede de interlocuções por ele projetada. No final, sugerimos algumas possíveis implicações da compreensão da canção como uma constelação de gêneros para o ensino línguas, mais especificamente para o de português como língua adicional, especialmente no que diz respeito à articulação entre letra e gênero musical para a atribuição de sentidos à canção em estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção como gênero discursivo. Canção como constelação de gêneros. Música como discurso. Ensino de línguas. Português como língua adicional.

**ABSTRACT:** In this paper we revisit the concept of songs as a genre constellation (COELHO DE SOUZA, 2010) in order to present a more thorough analysis of music as a language as well as to reflect upon the centrality of music genres to the organization of this constellation. Grounded on the understanding of music as discourse (SWANWICK, 1994, 2003; NECKEL, 2005; SCHROEDER, 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011), we discuss both how music genres can be seen as a particular type of speech genres (BAKHTIN, 2003 [1952-1953]) and their importance for meaning making in songs. Apart from being the most salient aspect when it comes to identifying a song, we consider that the genre of a song is a determining factor in regards to both the elements of music and lyrics, the social practices and functions associated to it as well as to its target interlocutors. Finally, we reflect upon some possible implications of the understanding of songs as a genre constellation to the language classroom, more particularly to the teaching of Portuguese as an Additional Language, especially in regards to the connection between the genre of a song and the contents of its lyrics for meaning making.

**KEYWORDS:** Songs as a speech genre. Songs as a genre constellation. Music as discourse. Language teaching. Portuguese as an Additional Language.

---

1. Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, University of Manchester, Manchester, Inglaterra. E-mail: jose.coelhodesouza@manchester.ac.uk.

## Introdução

A música está presente na vida das pessoas sob diferentes formas (música instrumental, música erudita, canções, canções de ninar, hinos cívicos) e com diferentes propósitos. No nosso dia a dia, ouvimos música dirigindo para o trabalho, para nos divertirmos, para relaxar, para criar um clima especial para namorar e para tantas outras coisas. Em outras palavras, ouvir música é um fato social (SOUZA, 2004). Segundo McCarthy (2010), as diferentes manifestações musicais e seus significados, bem como seus usos sociais, são sociohistoricamente e culturalmente construídos. Nesse sentido, depreende-se que há “modos diversos de usufruir/consumir determinadas manifestações musicais, de construir significações, de socializar e aprender a dominar os princípios de construção sonora daquela poética<sup>2</sup>, etc.” (PENNA, 2005, p. 9).

No que tange aos gêneros multimodais formados por uma interface verbal e outra musical, embora sejam mais frequentemente encontrados na esfera artístico-musical sob o nome de canção, também estão presentes em outros campos de atividade humana, como no caso dos cantos de torcida na esfera esportiva, do jingle na esfera publicitária e dos hinos na esfera religiosa (CARETTA, 2008). Esses gêneros se diferenciam entre si por pertencerem a campos da comunicação distintos e, conseqüentemente, possuírem propósitos comunicativos, interlocutores, usos e funções sociais diferentes. No caso da canção, foco deste artigo, os enunciados desse gênero buscam provocar um efeito estético nos seus ouvintes através da letra, da música e da combinação das duas linguagens.

Em Coelho de Souza (2010), partindo do pressuposto de que a canção é um gênero multimodal e baseado em pesquisas de áreas diversas - como os estudos da linguagem, musicologia e comunicação social -, apresentamos uma análise preliminar das suas duas linguagens constitutivas na perspectiva dos gêneros do discurso. A partir dessa análise, compreendemos a canção como um gênero oral, sincrético e secundário, cuja interface musical é formada por melodia, ritmo e harmonia (CARETTA, 2007, 2010, 2011; COELHO DE SOUZA, 2010; PAULA, 2008). Da mesma forma, por entender que uma canção pode abordar uma diversidade de temas (verbais e musicais) em uma variedade de estilos (presentes na letra e na música) e em formas tão distintas, além de ser composta/interpretada/ouvida por pessoas de todas as idades, em tantas situações diferentes e com propósitos distintos, propusemos que as canções de um dado gênero musical, como o reggae e o pop, sejam vistas como exemplares dos

---

2. Por poética, a autora refere-se ao processo estético e de criação da música (PENNA, 2005).

gêneros discursivos *canção de reggae* e *canção de pop*. Desse modo, haveria tantos gêneros *canção de gênero musical* quanto os gêneros musicais existentes na esfera artístico-musical, cada um com características específicas no que diz respeito aos elementos constitutivos das linguagens verbal e musical e com ouvintes presumidos<sup>3</sup> diferentes (COELHO DE SOUZA, 2010).

A fim de melhor compreender a multiplicidade de gêneros *canção de gênero musical* existente, partindo do conceito de constelação de gêneros tal como desenvolvido por Araújo (2004, 2006)<sup>4</sup>, sugerimos também então que a canção fosse vista como uma constelação de gêneros na qual

o gênero canção e suas variantes, os diversos gêneros *canção de gênero musical*, agrupam-se em uma forma constelar, sem hierarquização entre si, ligados uns aos outros por partilharem o fato de sua construção composicional envolver uma materialidade verbal e outra musical, mas diferenciando-se por possuírem contextos de produção, propósitos comunicativos e interlocutores distintos, delimitados pela afiliação do compositor/intérprete de uma canção a um dado gênero musical. (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 130).

Entretanto, apesar de a discussão realizada ter-se mostrado produtiva, tendo norteado as propostas pedagógicas feitas em nossa tese de doutorado<sup>5</sup>, acreditamos que a análise que apresentamos naquele trabalho seja um tanto incipiente, especialmente no que se refere à música e a sua importância para a definição de uma constelação de gêneros tendo o gênero musical como critério definidor dos elementos que a compõem. Em vista disso, este artigo tem como objetivo apresentar uma análise mais aprofundada da música como linguagem a partir de um viés discursivo, procurando discutir a centralidade do gênero musical para a compreensão da noção de canção como constelação de gêneros e para a construção de sentidos de uma canção. Além disso, buscamos refletir sobre possíveis implicações desse entendimento para o ensino de línguas, em especial de português como língua adicional.

---

3. Por ouvinte presumido, nos referimos ao fato de que "o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra" (NAPOLITANO, 2005, p. 100).

4. Definida pelo autor como "um agrupamento de situações sociocomunicativas que se organizam por meio de pelo menos uma característica comum à esfera de comunicação que os congrega, partilhando do mesmo fenômeno formativo e atendendo a propósitos comunicativos distintos" (ARAÚJO, 2006, p. 74).

5. Este artigo é um recorte da nossa tese de doutorado intitulada *Canção: letra e música no ensino de português como língua adicional: uma proposta de letramento literomusical* (COELHO DE SOUZA, 2014), orientada pela Profa. Dra. Margarete Schlatter.

Para isso, este trabalho divide-se em quatro partes. Na primeira, discorremos sobre o conceito de gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003 [1952-53]), entendendo-os como tipos relativamente estáveis de enunciados que refletem (e refratam) as esferas de atividade humana nas quais se originam. Após, apresentamos as três dimensões constitutivas da música (SWANWICK, 1994) e, afiliados à corrente que concebe a música como uma linguagem que possui um sistema de signos ideológicos próprios (SWANWICK, 1994, 2003; NECKEL, 2005; SCHROEDER, 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011), refletimos sobre uma aproximação entre o conceito de gêneros discursivos e de gêneros musicais e discutimos a relação entre estes e as práticas de letramento literomusical<sup>6</sup> às quais estão associados. Depois, entendendo que há uma relação entre o gênero musical ao qual uma canção pertence e os possíveis elementos constitutivos tanto da música como da letra (CARETTA, 2010, 2011; COELHO DE SOUZA, 2010), sugerimos algumas questões que consideramos relevantes para uma abordagem da canção como constelação de gêneros no ensino de línguas, mais especificamente de português como língua adicional. No final, refletimos sobre este trabalho e tecemos algumas breves considerações sobre as discussões aqui propostas.

### Gêneros do discurso

Conforme Faraco (2003), o termo gênero foi originalmente usado por Platão no livro III da *República* para classificar a imitação da vida na literatura em três categorias: a épica, a lírica e a dramática. Logo após, o termo passou a ser utilizado por Aristóteles nas suas obras *Retórica* e *Poética* para abordar, respectivamente, gêneros como o judiciário, a epopeia e a tragédia. Faz-se relevante salientar que o enfoque dessas obras caía essencialmente sobre as propriedades formais dos gêneros, agrupando-os a partir de características comuns e listando-as, o que historicamente reduziu o conceito de gênero a uma visão normativa, estável, focada somente na forma. Como nos aponta o próprio Bakhtin (2003 [1952-1953]):

Da Antiguidade aos nossos dias eles [gêneros literários] foram estudados num corte da sua especificidade artístico-literária, nas distinções diferenciais entre eles (no âmbito da literatura) e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos, mas têm com estes uma natureza *verbal* (linguística) comum. (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 262).

6. Práticas de letramento literomusical são "padrões maiores de interação com os diferentes gêneros musicais (e outros gêneros verbomusicais) que englobam significados, comportamentos, valorações sócio-historicamente construídos e que podem variar de acordo com o contexto sociocultural nas quais ocorrem" (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 190).

Alinhado à tradição dos estudos literários, o Círculo de Bakhtin faz uso desse mesmo termo, mas o ressignifica, referindo-se não somente a fenômenos de natureza literária e retórica, mas a todas as manifestações verbais, sejam elas orais ou escritas, provenientes das diversas esferas da atividade humana, tanto do cotidiano e sua ideologia (familiar, íntima), quanto das elaboradas nas camadas de produção ideológica (artística, religiosa, política, entre outras), surgidas em diferentes épocas e grupos sociais. Dessa forma, Bakhtin enfatiza a relação intrínseca dos enunciados através da sua natureza verbal, mas diferenciando-os a partir da sua relação com suas esferas de atividade de origem, propondo que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gênero do discurso*” (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 261-262, grifo do autor).

Se, por um lado, os gêneros discursivos estão sempre se transformando, visto que as (inter)ações humanas por eles mediadas são sempre dinâmicas e variam em função de quando e onde ocorrem e dos participantes nelas envolvidos, é a sua relativa estabilidade que permite o seu reconhecimento por parte do locutor e do(s) seu(s) interlocutor(es) por terem sido previamente socializados nesses gêneros. Nesse sentido, Rodrigues (2005, p. 166) explica que, para o locutor, “os gêneros constituem-se como ‘índices’ sociais para a construção do enunciado (quem sou eu, quem é meu interlocutor, como este me vê, o que dizer, como dizer, para que etc.)”, enquanto para o interlocutor, “os gêneros funcionam como um horizonte de expectativas (de significação), indicando, por exemplo, a extensão aproximada da totalidade discursiva, sua determinada composição, bem como os aspectos da expressividade do gênero e do enunciado”.

Na perspectiva bakhtiniana, ao iniciarmos nossa socialização em uma língua, assimilamos as formas da língua nas formas típicas de enunciados (gêneros), conjunta e intimamente vinculadas, uma vez que a língua não se apresenta aos falantes como itens do dicionário e gramáticas, mas como enunciados concretos proferidos no campo da comunicação discursiva pelas pessoas que nos rodeiam. Assim, aprender a falar significa “aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas)” (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 283) e moldá-los nas formas dos gêneros. Logo, enquanto falantes de uma língua, estamos expostos e participamos de um amplo repertório de gêneros (orais e escritos) diretamente relacionado aos campos de comunicação com os quais entramos em contato no decorrer das nossas vidas. Isso explica o fato de algumas pessoas que, apesar de terem desenvoltura para participar de inúmeras situações comunicativas em uma dada

língua, sentem-se inaptas a participar de uma interação em uma determinada esfera por não saberem moldar seu discurso nas formas estilístico-composicionais esperadas naquela situação.

Segundo o pensador russo, os gêneros do discurso possuem três elementos constitutivos indissolúveis: o estilo, a construção composicional e o conteúdo temático, os quais são diretamente e sócio-historicamente relacionados às especificidades de cada campo da atividade humana. Isso se dá porque cada esfera possui sua própria forma de produção, de circulação e recepção de discursos sócio-historicamente construída e, por isso, gera expectativas quanto à participação dos interagentes com os quais eles terão que lidar na interação com o outro, visto que nela

[...] os parceiros da enunciação podem ocupar determinados lugares sociais – e não outros – e estabelecer certas relações hierárquicas e interpessoais – e não outras; selecionar e abordar certos temas – e não outros; adotar certas finalidades ou intenções comunicativas – e não outras, a partir de apreciações valorativas sobre o tema e sobre a parceria. (ROJO, 2005, p. 197).

O repertório de gêneros de uma dada esfera está sempre em constante ampliação e mudança, acompanhando o desenvolvimento das atividades humanas, o que implica o aparecimento de novos gêneros e o desaparecimento gradativo de outros (como a mala-direta na esfera comercial, por exemplo) com o passar dos anos. Além disso, a emergência de novos campos da comunicação - como o digital, no final do século XX - tem gerado o surgimento de novos gêneros (como o *chat*, o *e-mail*, o *blog*, o *twitter*, etc.).

No que diz respeito à ampla variedade de gêneros existentes, Bakhtin (2003 [1952-1953]) os divide em duas categorias: os gêneros primários e os secundários. De acordo com o autor,

Os gêneros discursivo secundários (complexos - romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio social mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) - artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 263).

Em outras palavras, os gêneros primários (como o diálogo do dia a dia e a carta) originam-se nas esferas do cotidiano e estão envolvidos nas interações não mediadas. Porém, também podem passar a fazer parte de outros tipos de enun-

ciados (como um diálogo em um comercial de televisão ou na letra de uma canção) produzidos em outros campos de atividade humana, adquirindo assim novas características e perdendo sua relação direta com o seu contexto mais imediato de produção. Um exemplo disso pode ser visto na canção *Meu caro amigo*, de Chico Buarque. Embora a letra apresente alguns elementos característicos de uma carta - como a relação de interlocução construída entre “eu” e “meu caro amigo”, o uso de dêiticos (Mas como *agora* apareceu um portador / Mando notícias *nessa* fita / *Aqui* na terra tão jogando futebol) -, ao ser atrelada a uma música, torna-se parte de um outro projeto discursivo e passa a circular por outras esferas de comunicação, passando a ter outros interlocutores e propósitos comunicativos.

### A Música como Linguagem

A música é formada por sons e silêncios. Todo e qualquer som, mesmo o que reconhecemos como ruído, é formado por quatro parâmetros básicos: duração, altura, intensidade e timbre. Por esse motivo, o som pode ser classificado, respectivamente, como curto, médio ou longo; grave, médio ou agudo; fraco, médio ou forte. Já o timbre pode ser entendido como a “cor” do som, a característica que permite associá-lo à sua fonte de produção, como quando ouvimos uma melodia e somos capazes de diferenciar se está sendo tocada em um piano, uma flauta ou um violão. Esses quatro elementos combinam-se entre si, dando origem a uma infinidade de sons cujas diferenças ocorrem pela “conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódico-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinças e curvas de força e sua emissão)” (WISNIK, 2004, p. 26, grifos do autor).

De acordo com Swanwick (1994), a música é constituída por três dimensões: materiais, expressão e forma, as quais estão totalmente interligadas na obra musical. Os materiais sonoros constituem-se a partir dos parâmetros básicos do som, mas não se resumem a eles. O modo como os elementos musicais básicos (como a melodia, a harmonia e o ritmo) constroem-se internamente também são exemplos de materiais, como um intervalo melódico, um acorde e uma figura rítmica, por exemplo. Para o autor, “a caracterização expressiva e a estrutura musical juntas elevam a música de um mero prazer sensorial para o reino do discurso”<sup>7</sup> (SWANWICK, 1994, p. 39). Em outras palavras, podemos dizer que os materiais

7. Todas as traduções são de nossa responsabilidade.

sonoros estão para a música assim como o sistema fonológico está para a língua: mesmo que juntemos um grupo de sons a ponto de formar palavras, enquanto as mesmas não forem dotadas de intencionalidade discursiva e estruturadas na forma de um enunciado, elas não pertencerão ao âmbito discursivo da língua.

A segunda dimensão proposta pelo educador musical inglês diz respeito ao momento em que os materiais sonoros ganham caráter expressivo a partir de gestos musicais, ou seja, da intencionalidade do músico, tornando-se, assim, música. É quando uma sequência de notas passa a formar melodias, um conjunto de notas simultâneas é percebido como harmonia, ou ainda quando as notas são reconhecidas como ritmos devido à sua duração e organização dentro de um intervalo regular de tempo. A expressão na música também se refere às impressões que a música provoca no ouvinte, como sensações de alegria, tristeza ou euforia, bem como a percepção de que ela se ilumina ou escurece, fica mais leve ou pesada, mais vigorosa ou tranquila, mais densa ou esparsa. Coloquialmente, muitas pessoas acabam se referindo ao caráter expressivo de uma peça musical como o seu *clima* e descrevem-no através de imagens, como quando escutamos alguém dizer: “essa música me faz pensar em um dia de sol na praia” ou “essa música é cinza, como um dia nublado”.

Por fim, a forma refere-se a como os materiais sonoros estruturam-se e organizam-se no tempo e também a como se relacionam internamente através de repetições, variações e mudanças de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, bem como de elementos timbrísticos e de textura, entre outros. Ao ouvirmos uma obra musical com atenção, procuramos, mesmo que instintivamente, seguir o seu desenvolvimento e dividi-la em partes, até como forma de compreendê-la melhor. Desse modo, estamos criando expectativas sobre como se desenvolverá a partir dos trechos que escutamos anteriormente, expectativas essas que podem concretizar-se ou não, gerando em nós reações como surpresa, deleite ou frustração. Para que isso ocorra, o entendimento da forma musical envolve “a compreensão do significado da *mudança*, o reconhecimento da proporção na qual os eventos ocorrem, a noção do que é normal em um contexto específico e o que é surpreendente ou visivelmente diferente” (SWANWICK, 1994, p. 134, grifo do autor).

No fragmento inacabado intitulado *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, Bakhtin (2003 [1959-61]) esboça um aprofundamento de alguns temas recorrentes na sua obra, como a noção de enunciado, as relações dialógicas e a questão da autoria. Nele, o autor amplia seu conceito de texto, entendendo-o como “qualquer conjunto coerente de signos” (BAKHTIN, 2003 [1959-61], p. 307), aproximando-o à noção de enunciado e passando a

abarcando os objetos de estudo de áreas do conhecimento como a musicologia e a história e teoria das artes plásticas, situando o texto como elemento central, indispensável para a existência das ciências humanas.

Rodrigues (2005) explica que os termos *texto*<sup>8</sup> e *enunciado* nessa obra referem-se, em diferentes momentos, a um só ou a dois produtos diferentes. Segundo a autora, essa distinção fica evidente devido às próprias considerações feitas pelo pensador russo sobre esses dois fenômenos e afirma que “o texto visto como enunciado tem função ideológica particular, autor e destinatário, mantém relações dialógicas com outros textos (textos-enunciados) etc., i.e., tem as mesmas características do enunciado, pois é concebido como tal” (RODRIGUES, 2005, p. 158). Por essa razão, depreendo que obras musicais (textos em linguagem musical) podem ser compreendidas como enunciados numa ótica bakhtiniana, posto que cada esfera da criação ideológica possui seu sistema de signos particular, com seu próprio material ideológico que se concretiza em símbolos e signos a ela relacionados (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009 [1929]). Nessa perspectiva, a música pode ser concebida como uma linguagem com seu sistema de signos ideológicos próprio, os quais podem ser combinados entre si, a partir da intenção discursiva do seu autor, para criar enunciados em interações com ouvintes em uma situação comunicativa concreta (SWANWICK, 1994, 2003; NECKEL, 2005; SCHROEDER, 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011)<sup>9</sup>.

Assim como os verbais, um enunciado musical sempre pressupõe um interlocutor (seja ele real ou presumido), está em relações dialógicas com outras obras musicais e espera uma resposta, como a fruição por parte do ouvinte ou alguma manifestação discursiva, seja ela verbal, musical ou em outra linguagem (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011). Entretanto, é importante ressaltar que, diferentemente da linguagem verbal,

[...] a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem *assunto* e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas do som. (WISNIK, 2004a, p. 199, grifo do autor).

8. A outra acepção do termo refere-se ao texto em uma perspectiva rigorosamente linguística, desprovido de autor e de contexto de produção.

9. Swanwick (1994, 2003) utiliza o termo discurso numa acepção não técnica, entendendo-o como sinônimo de argumento, troca de ideias e, especialmente, forma simbólica; já Neckel (2005), Schroeder (2009) e Schroeder e Schroeder (2011) discutem uma visão da música como linguagem a partir de um viés discursivo bakhtiniano, fazendo analogias à linguagem verbal e a seus diferentes níveis, como o fonológico, o sintático e, mais importantemente, o discursivo.

Consideramos que a concepção de música como linguagem permite a aproximação do conceito de gêneros discursivos para abordarmos o fenômeno dos gêneros musicais, visto que, nessa perspectiva, assim como os diferentes campos da comunicação humana desenvolvem os seus próprios gêneros discursivos, no campo artístico-musical “o mesmo processo ocorre formando os gêneros musicais, constituídos e reconhecidos a partir da interação social como meio de transmitir ideias, posições e afirmações entre os indivíduos socialmente organizados” (NECKEL, 2005, p. 48). Nesse sentido, concordamos com Schroeder e Schroeder (2011, p. 135) quando asseveram que “há, então, uma dimensão social em toda produção musical: fazer música pressupõe o domínio de gêneros musicais coletivamente construídos”.

Ao ouvirmos uma canção, muitas vezes reconhecemos, mesmo que instintivamente, diferentes elementos da sua sonoridade<sup>10</sup> como pertencentes a um determinado gênero musical, como uma bossa nova, um rap ou um rock. Segundo Tatit (2003, p. 7), “todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma”. Em outras palavras, nós somos capazes de reconhecer um dado gênero musical por termos participado previamente em práticas sociais mediadas por esse gênero discursivo (COELHO DE SOUZA, 2015).

O contexto dos gêneros musicais na música popular é de grande fluidez, pois a linha que separa um gênero do outro é tênue e seus limites são flutuantes, visto que “não são conjuntos fechados de características musicais empiricamente verificáveis”, e que “são compreendidos apenas em relação a outros gêneros em um ponto particular do tempo” (OLIVEIRA, 2008, p. 29). Por essa razão, os gêneros musicais estão em constante hibridização, pois os músicos deliberadamente fazem uso de elementos melódicos, rítmicos, tímbricos e harmônicos característicos de outros estilos musicais, ocasionando a formação de novos gêneros musicais, como o pop-rock e o samba-jazz, entre outros. Desse modo,

[...] podemos perceber que nenhum gênero é totalmente independente de gêneros precedentes ou paralelos, e os músicos apropriam-se de elementos de gêneros já existentes para incorporá-los às novas formas, tensionando suas fronteiras. [...] Esta considerável flexibilidade possibilita que os limites dos gêneros sejam subverti-

10. Sonoridade pode ser entendido como “o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais), ou executada ‘ao vivo’. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador” (TROTTA, 2008, p. 3-4).

dos, até como possível exercício irônico, como forma de questionar as suas convenções. (OLIVEIRA, 2008, p. 30).

Os gêneros musicais, assim como os discursivos, vinculam-se diretamente às suas condições de produção, circulação e recepção, já que são “práticas musicais [...] fundadas e fundidas a práticas sociais histórica e geograficamente específicas” (ULHÔA, n/d, p. 124). Isso significa que os gêneros musicais transitam por diversas camadas da sociedade, tendo, ouvintes de faixas etárias, graus de urbanidade, padrões de renda e níveis socioculturais variados. Além do mais, estão sociohistoricamente atrelados a diferentes usos sociais e práticas de letramento literomusical. Por exemplo, podemos facilmente relacionar gêneros como o forró e o xote a festas populares e à dança; o samba-enredo, o axé e o frevo às diferentes manifestações do carnaval brasileiro; e os gêneros milonga e rancheira ao estilo de vida e a atividades artísticas regionais gaúchas.

Um estilo de música (como o punk rock, por exemplo) é/está geralmente associado a formas de se vestir e de se comportar específicas (como roupas de couro, calças rasgadas e coturnos, e atitudes de rebeldia e contestação), podendo ser um meio de identificação com uma determinada ideologia. Isso ocorre porque os ouvintes de um gênero musical tornam-se parte de uma rede formada por “um agrupamento de músicos, cantores, compositores, repertórios, ouvintes e admiradores que tende a adquirir uma permanência temporal” (TROTТА, 2005, p. 188-189), a qual Fabbri (1981) chama de *comunidade musical*. Do mesmo modo, se pensarmos em outros gêneros musicais como o pop, o rap, o funk carioca ou mesmo a bossa nova, se tivermos sido socializados previamente nesses gêneros, teremos uma representação de elementos musicais geralmente presentes, de quem são seus ouvintes presumidos<sup>11</sup>, dos seus possíveis contextos de produção, circulação e recepção, e de quais práticas sociais estão comumente vinculadas a eles.

Devido a elementos imanentes aos gêneros musicais, como características da letra e da música, e exógenos aos mesmos, tais como as ideologias, funções e práticas sociais a eles relacionados, atribuem-se a eles valores agregados distintos na sociedade em que circulam, os quais, por extensão, também são comumente associados a membros da sua comunidade musical. Por essa razão, entendemos que, no contexto da música popular brasileira, há uma certa hierarquização dos gêneros musicais, uma vez que

11. Lembramos que um mesmo ouvinte pode escutar canções de diversos gêneros musicais sem participar da comunidade musical à qual estão relacionados e talvez até mesmo a desconhecendo. Isso ocorre muito comumente, em especial após a propagação da Internet e a eleição do mp3 como um dos principais meios de difusão musical, enchendo nossas listas nos computadores, mp3 players e celulares.

[...] a música popular da cidade pode ser entendida como um campo onde diferentes gêneros (por mais que sejam todos parte do segmento ‘popular’) têm diferentes níveis de prestígio e de aceitação, apelam às identificações de grupos distintos e são suscetíveis de ocupar diversos espaços, assim como são alvo de políticas culturais quantitativa e qualitativamente diferenciadas que apontam para sua legitimação. Eles representam, portanto, espaços de trabalho com benefícios materiais e simbólicos diferenciados. (DOMÍNGUEZ, 2007, p. 22 e 23).

É interessante perceber que, hoje em dia, embora o contato com diferentes gêneros musicais tenha se tornado cada vez mais acessível a pessoas de todos os grupos sociais, as quais se relacionam com a música de maneiras muito distintas, usualmente há um certo consenso entre as pessoas que foram socializadas nesses gêneros no que concerne aos valores atribuídos a eles. Podemos pensar no caso da MPB e da bossa nova, em geral associados às classes mais letradas e de maior nível sociocultural, e do funk carioca e do rap, muitas vezes vinculado às classes de níveis socioeconômicos e educacionais mais baixos. Sobre essa questão, Trotta (2005) afirma que, no nosso país,

[...] algumas formas de música popular atingiram status bastante similares nas hierarquias de qualidade musical compartilhadas pela maioria da população. Um bom exemplo disso é a categoria conhecida como MPB, criada após o surgimento da bossa nova para designar um tipo de canção autoral intelectualizada protagonizada por jovens artistas a partir da década de 1960. Desde então, consumir MPB tornou-se sinal de maior prestígio social sendo este consumo reservado a determinadas parcelas mais “cultas” da população, enquanto que, por exemplo, o gênero “sertanejo” seria uma música consumida por setores de menor grau de instrução. (TROTТА, 2005, p. 188).

Entretanto, ressaltamos que os valores agregados a um determinado gênero podem mudar com o passar dos anos, como no caso bastante emblemático do samba, que no início do século XX era visto como música de desocupados – chegando ao extremo de os músicos que participavam das rodas não poderem sair na rua carregando um violão sob pena de serem presos – e que, nos anos 30, tornou-se elemento-chave na implantação da ideologia nacionalista comandada pelo então presidente Getúlio Vargas (NAPOLITANO, 2005; TATIT, 2008).

Por fim, os gêneros musicais também podem assumir uma determinada função comunicativa na sociedade, como o rock brasileiro produzido na década de 80, que tinha a função social de protesto por parte da juventude da época, em

canções como *Geração Coca-Cola*, de Renato Russo, e *Brasil*, de Cazuza e George Israel. *Geração Coca-Cola*, por exemplo, foi lançada pela banda Legião Urbana em 1985, época de transição entre o fim da ditadura militar no país e o início de redemocratização, e questionava a influência dos Estados Unidos e a relação entre a juventude da época e a geração que estava no poder através de versos como “Vamos fazer nosso dever de casa / E aí então vocês vão ver / Suas crianças derrubando reis / Fazer comédia no cinema com as suas leis”. Contudo, um mesmo gênero pode adquirir diferentes funções sociais no decorrer do tempo, como o próprio rock, que durante a efervescência cultural no país na década de 1960 era criticado por ser um gênero comercial e alienado às questões políticas, enquanto a MPB era considerada a música de protesto da época. Mais recentemente, o rap e algumas vertentes do funk carioca têm assumido esse papel na sociedade brasileira.

Após tratar da música como linguagem em um viés discursivo, da concepção de gênero musical nessa perspectiva, bem como da relação entre um gênero musical, comunidade musical e suas funções e usos sociais, passamos agora a refletir sobre algumas implicações da noção de canção como constelação de gêneros para o ensino de línguas, em especial de português como língua adicional.

### A Canção como Constelação de Gêneros no Ensino de Línguas<sup>12</sup>

Partindo da concepção de música como linguagem (SWANWICK, 1994, 2003; NECKEL, 2005; SCHROEDER, 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011) discutida na seção anterior, concebemos canção como um gênero oral, secundário e sincrético formado pela linguagem verbal (letra) e pela musical (constituída por três dimensões: materiais, expressão e forma). Assim, com base em Swanwick (1994), entendemos que melodia, ritmo e harmonia são apenas algumas das maneiras nas quais os materiais musicais podem se apresentar quando dotados de intenção discursiva, não constituindo assim a totalidade da materialidade musical.

Uma vez que toda canção se filia a um gênero musical e que o mesmo é o aspecto mais saliente no reconhecimento de uma canção, além de ser determinante no que se refere aos elementos constitutivos da letra e da música, às funções e práticas sociais a eles associadas e à rede de interlocuções por ele projetada, asseveramos a centralidade do gênero musical para a compreensão da noção de canção como constelação de gêneros por nós concebida. Decorre desse entendimento que a nomeação dos membros que a formam se dê, como vimos ante-

12. Nesta seção, enfocamos apenas a relação entre a canção e o gênero musical ao qual pertence para a construção de sentidos. Para mais exemplos de proposta Coelho de Souza (2016) e Coelho de Souza e Andrighetti (2016).

riormente, pelo gênero musical ao qual pertence (canção de rock, canção de rap, canção de bossa nova, etc.). Assim, os inúmeros gêneros *canção de gênero musical* que compõem a constelação de gêneros canção se caracterizam como situações comunicativas que: a) projetam redes de interlocução e possuem propósitos comunicativos distintos; b) assumem diferentes usos e funções sociais nas esferas onde circulam, que podem mudar com o passar dos anos, e c) estão atrelados a comunidades musicais e a práticas de letramento literomusical distintas.

Visto ser um gênero formado por letra e música, para atribuímos sentido a uma canção lançamos mão de três competências: a verbal, a musical e a literomusical (COSTA, 2002). Por esse motivo, consideramos que os sentidos de uma canção não são simplesmente o somatório dos sentidos de uma letra de música acrescidos dos de uma composição musical, mas que emergem a partir das relações dialógicas que surgem do sincretismo entre as linguagens verbal e musical, as quais estão sempre em constante interação, convergindo em alguns casos, divergindo em outros. Hermeto (2012) cita um bom exemplo desse sincretismo:

É muito diferente dizer “*Teu olhar mata mais do que bala de carabina/ Que veneno stricnina/ Que peixeira de baiano*” no ritmo original do samba de Adoniran Barbosa, num bolero ou num rock pesado. Experimente fazê-lo. No primeiro caso, sobressai a ironia do verso. No segundo, ele ganha cores dramáticas. No terceiro, um clima de agressividade se destaca. O texto é o mesmo, mas as mensagens são muito diferentes ao alterar-se o gênero da canção. (HERMETO, 2012, p. 14, grifo da autora).

Em outras palavras, um mesmo verso, estrofe, ou mesmo a letra da canção como um todo, pode adquirir novos sentidos quando cantados em uma melodia ou em outra, interpretados com maior ou menor dramaticidade, acompanhados por um arranjo musical ou por outro, e/ou em um gênero musical ou outro.

Do mesmo modo, existe uma relação entre a afiliação de uma canção a um gênero musical e os possíveis temas a serem abordados na letra e o estilo da linguagem na qual são retratados (CARETTA, 2010, 2011; COELHO DE SOUZA, 2010). Isso ocorre porque,

[...] ao compor/interpretar uma dada canção em um dado gênero musical, o compositor e/ou intérprete está alinhando-se a uma tradição sociohistoricamente construída, criando certas expectativas no ouvinte não só quanto à construção composicional, ao tema e ao estilo do discurso musical da canção, mas também quanto ao discurso verbal. (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 128).

Esse fato é mais evidente no caso de canções de gêneros regionais, como *Asa Branca*, de Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, que trata da seca no sertão nordestino em um baião, e *Gaudêncio sete luas*, de Leopoldo Ressler, que retrata elementos da cultura gaúcha em uma milonga. Isso também pode ocorrer em canções de outros gêneros musicais, tais como *Surfin' safari*<sup>13</sup>, da banda *The Beach Boys*, que faz um convite para o ouvinte ir à praia surfar em uma canção de surf rock, e *Anarchy in the UK*<sup>14</sup>, dos *Sex Pistols*, na qual o eu lírico despeja sua raiva contra o *status quo* em uma canção de punk rock.

Contudo, apesar da relativa estabilidade dos gêneros discursivos, os gêneros são sempre passíveis de se hibridizarem (BAKHTIN, 2002, 2003 [1952-1953]). Assim, há casos em que a letra de uma canção aborda temáticas atípicas ao gênero musical ao qual pertence, como *Pierrot*, da banda Los Hermanos. Essa canção conta a tradicional história do imaginário carnavalesco do amor malfadado desse personagem pela colombina, inúmeras vezes cantada em diversos sambas e marchinhas, só que em uma mistura de *ska*, *hardcore* e marchinha de carnaval.

Na música popular brasileira<sup>15</sup>, há também exemplos de canções de alguns gêneros musicais que são autorreferentes, ou seja, fazem referência ao gênero musical a que pertencem na própria letra. Isso é particularmente comum no samba, em canções como *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso (“o samba é pai do prazer / o samba é filho da dor”), *O samba da minha terra*, de Dorival Caymmi (“Eu nasci com o samba / no samba me criei / e do danado do samba / nunca me separei”) e *A voz do morro*, de Zé Ketí (“eu sou o samba / sou natural aqui do Rio de Janeiro). Nesses exemplos, é interessante perceber que cantar “eu sou o samba” em um samba produz efeitos de sentido distintos dos que decorreriam do fato desse mesmo verso ser cantado em um outro gênero musical, como um forró ou mesmo em um rock. Além do samba, outras canções, como *Desafinado* (“que isto é bossa nova/ isto é muito natural”) e *Chiclete com banana*, de Gordurinha e Almira Castilho (“é o samba-rock meu irmão”), também lançam mão desse recurso.

Por razões como essas, reconhecemos a importância da identificação do gênero musical de uma canção quando levada para a sala de aula, uma vez que, além de situá-la em sua interlocução projetada e associá-la a sua comunidade musical, isso pode fazer com que novos sentidos emergjam a partir da sua articulação com a letra da canção. Isso ocorre, por exemplo, em *No, no chance*, de Nei Lisboa,

13. Lançada em 1962.

14. Lançada em 1977.

15. Não apenas na canção produzida no Brasil, mas também nas produzidas fora do país, como em *Rock around the clock* (Max C. Freedman / Jimmy De Knight) e *Crocodile Rock* (Elton John / Bernie Taupin), por exemplo.

na qual parte da letra é cantada em inglês e parte em português, fazendo uma brincadeira em relação ao eu lírico não ter chance no jazz por fazer música brasileira. O arranjo possui muitos elementos comumente associados a esse gênero musical e à música norte-americana, como estalos de dedo, harmonização vocal, ritmo suingado, e o uso de piano, contrabaixo e bateria, instrumentos considerados base para muitas formações de jazz. A articulação da letra com o gênero musical produz efeitos de sentidos literomusicais que podem ser interpretados como uma certa ironia por parte do cancionista<sup>16</sup>, já que ouvimos alguém falando sobre não ter sucesso no jazz em uma canção que nos remete a esse gênero musical.

Por outro lado, há diversos casos em que uma mesma canção é gravada em diferentes gêneros musicais, como *Me chama*, de Lobão, originalmente um rock brasileiro dos anos 80, que foi regravado por João Gilberto em uma bossa nova, e *É o amor*, composta e lançada originalmente pela dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, que ganhou uma versão MPB na voz de Maria Bethânia. Ao serem regravadas nesses gêneros musicais, essas canções passaram a ter outros contextos de circulação e recepção, além de valores agregados e ouvintes presumidos bastante distintos com relação aos das gravações originais. Nessa mesma linha, há também letras de canções que, quando transpostas para outro gênero musical, acabam perdendo muito de seu significado original, como no caso de *Sunday Bloody Sunday*, do grupo irlandês U2. A versão original é um rock marcado por uma batida que remete o ouvinte às bandas marciais, reforçando o tom de protesto contra a guerra entre católicos e protestantes na Irlanda do Norte, presente em versos como “*And the battle’s just begun/ There’s many lost but tell me who has won / The trench is dug within our hearts / And mothers, children, brothers, sisters torn apart*”. Porém, ao ser rearticulada a um samba, como na gravação do grupo Sambô, a letra perde seu tom de emergência e pode provocar certo estranhamento em ouvintes capazes de entender o conteúdo da letra ao relacioná-lo com o caráter expressivo da música.

Em casos como os mencionados acima, pode ser interessante a audição da gravação original e de outra versão de uma mesma canção, especialmente quando pertencentes a gêneros musicais diferentes. Desse modo, além de propor uma reflexão sobre questões valorativas relacionadas a esses gêneros e seus ouvintes presumidos, o professor pode discutir com os alunos que sentidos da canção original são apagados com essa mudança e que novos sentidos emergem a partir

16. Segundo Tatit (2007, p. 99), cancionistas são “todos aqueles que exercem a arte de bem cuidar de uma canção desde sua feitura (então chamamos este cancionista de compositor) até sua veiculação em show ou em disco. Passamos assim pelo arranjador, pelo intérprete e, no limite, até pelo mixer e pelo produtor, quando se mostram envolvidos com o trabalho de salvaguardar os conteúdos que só a canção pode transmitir ao ouvinte”.

dessa nova articulação entre letra e gênero musical. Reflexões como essas podem ser propostas de modo bastante simples através de questões como “Que gênero musical é esse? Como você sabe?”, “Esta é uma canção de (*gênero musical*). Na sua opinião, há alguma relação entre o tema da canção e o gênero musical? Por quê?” e “Você acha que a letra desta canção poderia ser utilizada em algum outro gênero musical? Por quê?”, as quais permitem que os alunos se baseiem no seu letramento literomusical ao estimulá-los a trazer sua experiência como ouvintes de diferentes gêneros musicais para tecer relações com a canção que estão escutando.

Entretanto, lembramos que, assim como os gêneros literários, a canção possui um alto grau de individualização (BAKHTIN, 2003 [1952-1953]), que pode se apresentar nos seus seis elementos constitutivos, o que faz com que o gênero de algumas canções, como *Pierrot*, por exemplo, não seja facilmente reconhecível. Nesse caso, é importante não “rotulá-lo”, mas estimular o estabelecimento de aproximações com outros gêneros já conhecidos, especialmente a partir de elementos do seu estilo, como a sonoridade, a harmonização, a instrumentação e o arranjo. Conforme Trotta (2008), isso já tende a ocorrer naturalmente, uma vez que relacionamos uma canção com outras canções ou gêneros musicais instintivamente, pois,

De fato, ao ouvir uma música pela primeira vez, inevitavelmente buscamos semelhanças entre alguns de seus elementos e outros previamente conhecidos. Frases como “isso parece a introdução da música tal”, “me lembra a canção tal”, “é igualzinho ao ritmo tal” são extremamente recorrentes quando nos referimos a uma nova experiência musical. Essas associações são quase sempre involuntárias e aleatórias, evidenciando um modo de construção simbólica na interpretação musical que parece ser utilizada a todo instante. (TROTТА, 2008, p. 4).

Por fim, embora circulem na sociedade em sua materialidade sonora, uma possível abordagem inicial de canções em sala de aula também pode ser realizada a partir do estudo inicial da letra ou da música separadamente. Assim, pode-se propor a leitura da letra para que os alunos pensem em quais elementos (como o gênero musical, instrumentação e caráter expressivo da música) poderiam combinar com o seu conteúdo, ou, ao contrário, a audição de trechos da canção sem a letra<sup>17</sup> e, com base no título e na sua percepção da música, imaginar o assunto de que trata a canção ou mesmo escrever uma estrofe ou um refrão para ela. Desse

17. Há alguns softwares gratuitos disponíveis na internet como o Karaoke Anything e Wavosaur, que permitem a remoção do vocal da canção.

modo, ao separar suas duas materialidades, espera-se provocar no aluno a reflexão sobre as possíveis relações entre as duas linguagens constitutivas da canção a partir da sua experiência prévia em práticas de letramento literomusicais mediadas por diferentes gêneros *canção de gênero musical* (COELHO DE SOUZA, 2015).

### Considerações finais

Neste trabalho discutimos a centralidade do gênero musical para a estruturação da canção como constelação de gêneros e para a construção de sentidos de uma canção. Esperamos que, em nível teórico, o conceito de canção como constelação de gêneros que apresentamos em Coelho de Souza (2010) e que revisitamos neste trabalho possa ser útil, por um lado, para enfatizar as especificidades dos diferentes gêneros *canção de gênero musical* no que diz respeito a seus elementos imanentes (marcas discursivas presentes na letra e na música) e exógenos (usos e funções sociais, contextos de produção, circulação e recepção) a eles. Por outro lado, acreditamos que esse conceito possibilita lidar com a multiplicidade de gêneros *canção de gênero musical* existentes na esfera artístico-musical, permitindo tanto destacar suas propriedades comuns, como o fato de sua construção composicional ser formada por uma interface verbal e outra musical, quanto vislumbrar as influências internas e externas à constelação que acabam por vezes transpondo as fronteiras dos membros individuais, hibridando-os e gerando assim novos gêneros.

No que tange às práticas pedagógicas, acreditamos que, além da reflexão sobre os sentidos produzidos a partir da relação entre a letra de uma canção e do seu gênero musical aqui apresentada, entender *canção de gênero musical* como gênero do discurso envolve levar para a sala de aula de línguas questões relacionadas à interlocução projetada (quem fala, de onde fala, o que fala e para quem fala), aos valores agregados ao gênero, às suas funções e usos sociais, bem como às práticas de letramento literomusical a ele associadas (COELHO DE SOUZA, 2016). Em outras palavras,

[...] questões como os participantes das interações mediadas pela canção, suas ações, seus valores e ideologias, lugares sociais que ocupam e estão ocupando no momento da interação, como lidam com representações sociais e estereótipos fazem parte do debate a ser proposto, do conhecimento a ser buscado e podem possibilitar que os alunos enxerguem a sua própria cultura com outros olhos. (COELHO DE SOUZA, 2016, p. 674).

Por fim, ressaltamos que o objetivo da abordagem da relação entre letra e gênero musical em sala de aula não procura, de forma alguma, limitar a compreensão à noção de que os gêneros musicais determinam as possíveis temáticas a serem abordadas nas suas letras, mas sim que compor ou interpretar uma canção em um dado gênero musical implica em gerar expectativas no ouvinte com relação a características tanto da música (instrumentação, tipos de arranjo, ritmo) quanto da letra (temáticas mais comuns, estilo da linguagem). Assim, o que está em jogo é promover a reflexão sobre essas expectativas e as possíveis quebras dessas expectativas, sobre a possibilidade da canção em estudo ser interpretada em outros gêneros musicais e, nesse caso, sobre os novos sentidos que emergiriam e os que seriam silenciados nessa nova articulação.

## Referências

- ARAÚJO, Júlio César. *Os Chats: uma Constelação de Gêneros na Internet*. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- \_\_\_\_\_. A organização constelar do gênero chat. In: *Anais da XX Jornada Nacional de Estudos Linguísticos*. João Pessoa: Ideia, 2004. p. 1279-1292.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do Discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- \_\_\_\_\_. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 307-335.
- \_\_\_\_\_. Discurso no Romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 2002. p. 71-210.
- \_\_\_\_\_.; VOLOSHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2009.
- CARETTA, Álvaro Antônio. *A canção e a cidade: estudo dialógico discursivo da canção brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. A amplificação na canção popular brasileira. In: CUNHA, Cleide Lúcia; PIRIS, Eduardo Lopes; CARLOS, Josely Teixeira. (Orgs.). *Abordagens metodológicas em estudos discursivos*. São Paulo: Paulistana Editora, 2010. p. 51-63.
- \_\_\_\_\_. As formas da canção nas diversas esferas discursivas. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, v. 37, n. 3, set/dez de 2008. p. 17-24.
- \_\_\_\_\_. Relações discursivas entre a canção popular e os gêneros primários da comunicação. *Estudos Linguísticos*. São Paulo. v. 36, n. 3, set/dez de 2007. p. 158-165.
- COELHO DE SOUZA, José Peixoto. Implicações das noções de letramento literomusical e de canção como constelação de gêneros para o ensino de português como língua adicional. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*. Belo Horizonte, v. 16, n.4, p. 651-677, out/dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções. *Revista Matruga*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 36, p. 175-197, jan/jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Canção: letra e música no ensino de português como língua adicional: uma proposta de letramento literomusical. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

\_\_\_\_\_. A canção na ótica dos gêneros discursivos: uma constelação de gêneros. *CADERNOS DO IL*, Porto Alegre, n. 40, p. 123-133, jun. 2010.

\_\_\_\_\_. ANDRIGHETTI, Graziela Hoerbe. *A canção de funk carioca no ensino de português como língua adicional: uma proposta de material didático.*, 2016

COSTA, Nelson Barros da. A letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: Ângela Paiva Dionísio; Anna Rachel Machado; Maria Auxiliadora Bezerra. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. *Suena el Rio. Entre tangos, milongas, murgues e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (Orgs) *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music (IASPM), 1981. p. 52-81.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

HERMETO, Míriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentimentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MCCARTHY, Marie. Re-thinking “Music” in the context of education. In: REGELSKI, Thomas A.; GATES, J. Terry. (Orgs.) *Music education for changing times: guiding visions for practice*. Dordrecht: Springer, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. 3. ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NECKEL, Malverique. *A prática de leitura da música popular brasileira e seus gêneros: uma abordagem interdisciplinar*. (Mestrado em Linguística Aplicada) Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. *O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAULA, Luciane de. A imagem do som da canção brasileira contemporânea: uma produção artística e industrial. In: *Congresso Nacional de Linguagens em Interação*, 2, 2008, Maringá. *Anais...* Maringá: Clichetec, 2008. p. 1766-1774.

PENNA, Maura. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 13, set. 2005. p. 7-16.

RODRIGUES, Rosângela. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Desirée. (Orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. Ed. Parábola: São Paulo, 2005.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Desirée. (Orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. Ed. Parábola: São Paulo, 2005.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 21, mar. 2009, p. 44-52.

\_\_\_\_\_.; SCHROEDER, Jorge Luiz. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. *Música em perspectiva*. Curitiba, V. 04, 2011. p. 127-153.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, mar. 2004, p. 7-11.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

\_\_\_\_\_. *Musical knowledge: intuition, analysis and music education*. London: Routledge, 1994.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

\_\_\_\_\_. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 1, nº 2, dezembro de 2003.

TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Revista Ícone, v. 10, n. 2, 2008.

\_\_\_\_\_. *Música e mercado: a força das classificações*. Revista Contemporânea. V. 3 n.2, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos Brown, Manguebeat, Rap*. s/d Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat17.pdf>. Acesso em 07/03/2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004a.