

MÁRCIA MATSUEDA FAGUNDES

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM CANÇÕES

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
COORDENADORIA GERAL DE APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO –
COGEAE**

MARÇO/2012

MÁRCIA MATSUEDA FAGUNDES

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM CANÇÕES

Monografia apresentada como exigência parcial do curso de Pós-Graduação Lato-Sensu em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, sob a orientação da Professora Doutora Aparecida Regina Borges Sellan.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
COORDENADORIA GERAL DE APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO –
COGEAE**

MARÇO/2012

À minha família, namorado e amigos,
companheiros de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força nos momentos de dificuldade.

À minha orientadora, Regina Borges, pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão dessa monografia.

Ao professor Everaldo Nogueira, desta instituição, por ter me ajudado na definição do tema.

Ao professor Adrián Colicigno, por ter me elucidado nas questões musicais deste trabalho.

Aos meus amigos, por compreenderem minha ausência nos momentos de estudo.

Ao meu namorado, Ivan Filgueiras, por estar ao meu lado em todos os momentos.

À minha família, que com muito carinho e apoio não mediram esforços para que eu chegasse até essa etapa da minha vida.

RESUMO

O presente trabalho teve como tema a Narrativa no Gênero “Canção”, com o objetivo de verificar se as canções cujos textos que apresentam histórias possuem os elementos essenciais que identificam a estrutura de uma narrativa canônica, como a de um romance, por exemplo. Além disso, objetivou-se ainda verificar como ocorre o processo de construção dos sentidos, visto que a canção é um processo intersemiótico, composta por duas linguagens: a musical e a textual. Para tanto, recorreu-se tanto a teorias que tratam do funcionamento da língua e do discurso quanto de teorias que tratam da música.

Os resultados apresentados possibilitam constatar que na música, pela construção do enredo, a estrutura narrativa encontra-se bem marcada, do mesmo modo que a estrutura melódica; desse modo, no gênero canção, ambas as estruturas respondem pela coerência narrativa da história constituída na música. Assim, acredita-se que a música seja um excelente instrumento para o ensino da língua.

Palavras-chave: Narrativa. Gênero Textual. Canção. Intersemiótico.

ABSTRACT

The current work had as theme the Narrative in the Text Genre “Song”, with the aim to verify if the songs whose texts present a story have the essential elements as the canonic narratives do, like the romance, for example. Besides that, it was verified the procedure of the construction of “meaning”, once the song is an inter-semiotic process, composed by two languages: the musical and the textual. Both theories, about music and about language functioning, were used in order to proceed with this verification.

It was possible to confirm, with the results presented, that, in the music, along with the plot, the narrative is fully structured as well as the melody; so, in the text genre “song”, both structures build the coherence of the narrative in the story of the music. Therefore, we believe that the text genre “song” is an excellent instrument for language teaching.

Keywords: Narrative. Text Genre. Song. Inter-semiotic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. Texto, Gênero Discursivo e Práticas Intersemióticas.....	3
1.1. Práticas discursivas além do texto.....	5
2. A narrativa.....	7
2.1. Elementos essenciais da narrativa.....	9
3. A Canção.....	25
3.1. Canção x Poema.....	26
3.2. Interinidade x Perenidade.....	27
3.3. Recursos Musicais.....	28
4. Análise das Canções.....	32
4.1. Canção 1: “Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones”.....	32
4.2. Canção 2: “Saudosa Maloca”.....	39
4.3. Canção 3: “Calhambeque”.....	43
4.4. Canção 4: “Agora só falta você”.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	55

INTRODUÇÃO

Os estudos na área de Linguística Textual têm desenvolvido cada vez mais a questão sobre os gêneros textuais ou gêneros do discurso como forma de estudo para o aprimoramento da comunicação, especialmente na área do ensino nos níveis Fundamental e Médio.

Há vários trabalhos sobre metodologias de ensino para compreensão e produção textual através dos gêneros que demonstram resultados positivos nas aulas de Língua Portuguesa, tanto no processo de aprendizagem por parte dos alunos quanto no processo de ensino por parte dos professores, que conseguem motivar seus alunos com aulas mais preparadas.

Para o uso desses gêneros, é possível ampliar também os estudos sobre a estrutura deles, as possibilidades de formatos e conteúdos que abordam. E é com o seguinte intuito que o presente trabalho será desenvolvido: estender as pesquisas sobre a estrutura do gênero **canção**.

Sabe-se que a música é uma forma de entretenimento para todos os tipos de pessoas, independente da idade, classe social, ou qualquer outro grupo a que pertençam. Por isso, é também um meio de despertar no ser humano o interesse por meios sociais diferentes, já que a canção pode expressar questões inter e multiculturais. Muitas vezes as pessoas se interessam por uma canção, mesmo quando não entendem a letra, se esta for estrangeira, e começam a se interessar pelas suas origens, estimulando assim o intercâmbio cultural.

Por essa razão, a canção sempre foi e continua sendo um atrativo em salas de aulas para diversos fins: entre outros, memorização de conteúdo, estudo de um grupo ou de uma época, de um tema, e estudos linguísticos. Neste último, usualmente, retira-se das letras a construção sintática, semântica e até poética.

Aliás, a música pode despertar também o interesse pela poesia, até porque a canção tem sido um meio de expressão mais popular do que o próprio poema, podendo ter como diferencial a melodia.

O poema, apesar de ter sua musicalidade, ainda tem sua entoação mais próxima com a língua falada do que com o canto, e seu ritmo depende da cadência de quem o recita. Já na música, são notáveis as sensações que só a melodia (sem a letra) pode causar no ser humano, seja para despertar um sentimento de perda em

uma canção romântica, ou de alegria em um samba, por exemplo. Além disso, a popularização da canção pode se dar pela facilidade que a melodia traz para memorização da própria letra, e de situações conectadas a ela, como quando se relaciona uma canção à cena de um filme.

Observa-se que as letras de canções possuem os temas mais diversos abrangendo vários tipos textuais, inclusive dentro da mesma canção. Portanto, esta monografia terá por objetivo específico analisar somente as canções que tragam em suas letras, ou textos, narrativas, nas quais serão observadas se as estruturas de suas composições possuem os mesmos elementos de uma composição em prosa. Além disso, serão estudados os processos de construção de sentido inscritos em uma canção, conjugando as letras às melodias.

Assim, o presente trabalho está organizado em quatro capítulos: o primeiro capítulo é composto por uma síntese de estudos sobre o texto e suas diversas formas de discursos; o segundo capítulo aborda os elementos para construção de uma narrativa, geralmente utilizadas em textos em prosa; o terceiro capítulo trata sobre o gênero canção e os recursos musicais pertinentes à construção de sentidos; por fim, no quarto capítulo, há a demonstração da construção da narrativa nas canções apresentadas.

1. Texto, Gênero Discursivo e Práticas Intersemióticas

Os estudos da Linguística Textual explicam que a comunicação ocorre através de textos, formados por um composto de escolhas produzidas pelo comunicador. Portanto, não é possível selecionar uma parte de um texto, sem conhecer seu todo e extrair-lhe significado. É necessário considerá-lo em sua totalidade. Assim, um texto torna-se uma unidade de sentido, irreduzível em uma análise semântica.

Um produtor de um texto está imerso em uma sociedade, em um tempo e um espaço que o leva, através de suas experiências (de sua história), a obter determinada visão do mundo em que vive, concordando ou discordando do estado ou dos acontecimentos que o cercam, idealizando uma realidade diferente/melhor, constituindo, assim, sua ideologia. Portanto, um indivíduo, quando produz um texto, o faz de modo a manifestar a **ideologia** que segue. Segundo Guimarães (2009): “A *ideologia define-se, portanto, como expressão de uma tomada de posição determinada, configurando-se, por isso, como condição essencial na relação mundo/linguagem.*” (p. 108)

Em vista disso, deve ser considerada em um texto uma série de aspectos que compõem as escolhas do produtor na formação do composto textual, constituindo seu contexto de produção. Constituem partes de um contexto: os participantes da comunicação (falante/ouvinte, escritor/leitor), seus papéis sociais e suas ideologias, o propósito comunicativo e as intenções dos participantes (informar, convencer, esclarecer...), e o ambiente de produção (espaço/tempo/meio).

Ainda segundo a autora, dependendo do contexto de produção, o comunicador se expressará por meio de um **discurso** para produzir o sentido por ele esperado, segundo sua ideologia. O discurso é feito através de **enunciados**, que compõem um texto. Pode-se dizer que a materialidade do discurso é o texto, mas seu significado só é entendido em um processo sócio-histórico, uma vez que só é definido um tipo de discurso pelas necessidades das relações e transformações sociais, por exemplo, o discurso do “professor”, do “publicitário”, ou ainda, os discursos “feministas” / “socialistas” e assim por diante. Guimarães (2009) define o discurso da seguinte forma:

...no processo discursivo, o sentido não existe em si,

mas é determinado por posições ideológicas colocadas no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. O caráter histórico do discurso torna-se revelador das concepções de um grupo social numa determinada época. (p. 89)

Logo, um homem pode usar um discurso mais autoritário, colocando-se no papel de “pai”, estando, nesse caso em uma posição superior a de seu filho. Por outro lado, pode usar um discurso mais submisso, estando na posição de “funcionário” em relação a seu patrão.

Os discursos desenvolvidos em um processo sócio-histórico configuram às situações sociais textos em formatos relativamente estáveis para suprir certas necessidades comunicativas, dando origem aos **Gêneros do Discurso**. Mikhail Bakhtin, ao tratar de gêneros, trouxe a seguinte definição:

(...) O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (...) Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (2006 – p. 261 e 262)

À medida em que as necessidades socioculturais mudam e novos hábitos e tecnologias aparecem, surgem diferentes tipos de gêneros do discurso. Sobre a criação e evolução dos gêneros, Marchuschi escreveu:

Fruto do trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. (...) Surgem emparelhados a necessidades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita. (2002 – p. 19)

Um exemplo de gênero está no jornal. A função social desse meio de

comunicação é informar a sociedade sobre os acontecimentos locais e mundiais. Nele, há o gênero “notícia”, cuja forma padrão possui, na maioria dos casos, textos escritos, narrativos, sobre eventos recentes, linguagem formal com um discurso imparcial (na medida do possível) dos fatos relatados, podendo ter o recurso da fotografia como complementação dos argumentos do texto. O mesmo ocorre no telejornal, porém, com linguagem formal falada, podendo ter o argumento do vídeo como parte do texto.

Portanto, para cada situação social, considerando os meios em que são produzidos, é possível encontrar um gênero discursivo específico, com sua formatação, linguagem e discurso próprios, cada qual cumprindo sua função social.

1.1. Práticas discursivas além do texto

Conforme o que já foi dito, as relações sociais, o processo sócio-histórico, as transformações nas sociedades, as ideologias, fazem surgir discursos diferenciados, cuja materialidade está num texto que, adquirindo formatos relativamente estáveis, dão origem aos gêneros discursivos.

Além disso, foi mencionado, no exemplo de gênero discursivo, que uma imagem (fotográfica ou de vídeo) pode ser parte do argumento de um texto. Sendo assim, o mesmo discurso pode ser produzido através de diversos tipos de suportes semióticos. Ou, ainda, pode-se inferir o mesmo discurso, como no exemplo do jornal, por processos intersemióticos. Sobre as diferentes práticas semióticas, Maingueneau (2008) escreveu:

... os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas etc... Noções como as de “escola”, “movimento”... atravessam a diversidade em pintura, em música, em arquitetura, assim como em literatura... Os comentaristas também perseguem, há muito tempo, de maneira frequentemente “selvagem”, as correspondências de forma, de “clima”... entre esses diversos domínios: os concertos para piano ou violino e orquestra responderiam à emergência de uma relação problemática entre o herói romântico solitário e a sociedade, a pintura da Contra-Reforma católica acompanharia o desenvolvimento de certo tipo de polifonia religiosa etc... (p. 138)¹

1 Maingueneau, Dominique: *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti.

Dois ou mais processos semióticos podem vir conjugados para criar sentidos, sentimentos, reações diferenciadas. Maingueneau os define como práticas **intersemióticas** e acrescenta que não pode haver uma união aleatória, mas o agrupamento deve acontecer de acordo com o gênero da prática discursiva a ser desenvolvida:

A coexistência de textos² que pertencem a domínios semióticos diferentes não é, entretanto, livre no interior de uma formação discursiva determinada. Não é qualquer domínio que pode figurar com qualquer outro, e essas restrições são função, ao mesmo tempo, do gênero de práticas discursivas envolvidas e do conteúdo próprio de cada uma. (2008 - p. 139)

Portanto, não só as produções linguísticas, mas também as imagens, a arquitetura, a escultura, a música e a junção de algumas dessas práticas dentro de gêneros que os comportam possibilitam as relações discursivas.

2 Maingueneau explica, um parágrafo antes, que convencionará chamar de “texto” os diversos tipos de produções semióticas e, para definir o “texto” em seu sentido estrito, usará o termo “enunciado”.

2. A Narrativa

A narrativa é um dos **tipos textuais** existentes, assim como a descrição e a argumentação. Segundo Marchuschi (2002) as **Tipologias Textuais**, que definem uma *espécie de sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição* (p. 22), são base para a formação dos Gêneros Textuais, formatos relativamente estáveis de textos efetivamente utilizados pelas sociedades. Cada gênero textual pode conter mais de um tipo textual. Porém, há sempre um tipo predominante. O gênero *notícia de jornal*, por exemplo, tem a narrativa como tipo principal, porém, é possível *narrar* um assalto e *descrever* a aparência dos ladrões na mesma notícia.

A partir da narrativa podem surgir, além de gêneros textuais, tais como o diário de viagem e a reportagem, os gêneros literários, como os romances, as novelas, as biografias e os contos. Segundo Guimarães (2009), os gêneros literários são *“variantes textuais” da narração, na medida em que exibem o arcabouço estrutural próprio do processo narrativo* (p. 26).

Roland Barthes, em seu artigo *Introdução à análise estrutural da narrativa*, iniciou seu trabalho descrevendo a imensa variedade de gêneros que surgem dessa tipologia textual e, portanto, sua imensa importância:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans histórica, trans cultural; a narrativa está aí, como a vida. (2011 – p.19)

A definição de narrativa é, segundo Everaert-Desmedt (1984), uma **representação** de um **acontecimento**. Segundo a autora, um **acontecimento** é um fato no qual ocorre uma **transformação**, ou seja, algo sai de um estado inicial e passa para um estado final. Esse acontecimento tornar-se-á uma **narrativa** quando for **representado/interpretado** (contado, escrito, filmado...) por alguém.

Um acontecimento já é, por definição, algo inesperado. Sendo assim, não se narra algo cotidiano, comum. Se isso ocorrer, a narração poderá estar à cargo da descrição e ser considerada como um “mero relato”. Por exemplo:

“Hoje eu acordei, tomei banho, me arrumei, fui ao trabalho, saí às 18h00 e fui para casa. Assisti TV, comi e dormi.”

O exemplo em questão, embora seja uma narração (considerando que o personagem contou o que fez no dia) não possui um acontecimento, somente uma **descrição** dos fatos ocorridos durante o dia. Porém, quando algo foge da rotina, o texto ganha um **motivo** para ser narrado, e gera **motivação** para ser ouvido/lido. Reformulando o texto acima, poderíamos ter, portanto, a seguinte narrativa:

“Hoje eu acordei, tomei banho, me arrumei e saí para trabalhar. No meio do caminho, fui atropelada por uma bicicleta! Caí no chão e ralei os meus joelhos! O ciclista, ao invés de me ajudar, me xingou e foi embora correndo! Cheguei atrasada e toda desarrumada no trabalho. Que ciclista mal educado!”

No exemplo acima, a personagem sai de um estado inicial (arrumada, dentro do horário e saudável) para um estado final (desarrumada, atrasada e machucada) através de um evento inesperado (atropelamento), portanto houve a transformação.

A descrição de ações e eventos corriqueiros não podem, portanto, ser classificados como acontecimentos, mas podem servir para criar expectativa para um acontecimento ou um **episódio**, como define Van Dijk (2008). O autor explica a diferença entre eventos corriqueiros e eventos episódicos. Para ele:

...estas ações ou eventos globais que são apenas preparativos para, ou componentes de, ações ou eventos mais globais e interessantes, não deveriam também ser identificados como

episódios. 'Sair para um festa' não é uma meta em si mesma, mas parte de uma ação de nível mais alto (ir a uma festa e participar dela). Ficar embriagado e sofrer um acidente, porém, não é estereotípico, podendo, pois, ser qualificado como episódio. Segue-se que proposições que têm natureza episódica (isto é, definem um episódio textual) são aquelas que não são estereotípicas relativamente a *scripts* ou *frames*... (p. 106)

O episódio é descrito pelo autor como uma sequência de proposições de um discurso que podem ser subsumidas por uma **macroproposição**, ou seja, é uma parte (acontecimento relevante) de um todo (uma história), e exemplifica com algumas noções intuitivas desse conceito:

Macroproposição: História de uma nação → Episódio: Guerra

Macroproposição: História de uma guerra → Episódio: Batalha

Macroproposição: História de uma batalha → Episódio: atos heroicos de alguns soldados

Van Dijk ainda explica que um episódio deve ter começo e fim definidos em termos temporais e ter certa unidade conceitual. Uma história pode possuir um ou mais episódios e, para distingui-los, há alguns “sinais” gramaticais que podem ser esperados no início de cada episódio e que marcam, portanto, o fim do anterior, como: mudanças de parágrafo, lugar, tempo, elenco, perspectiva, *frames* e *scripts*, hesitações e pausas.

2.1. Elementos essenciais da narrativa

Conforme estudado acima, uma narrativa, para ser considerada como tal, precisa ter um acontecimento transformador, que será o episódio de uma história. Mas, além desse elemento essencial, há outras características que constituem partes de uma narrativa, formando sua estrutura e tornando-a assim reconhecível.

Segundo, Gancho (2004), toda história deve possuir: enredo, lugar, tempo, narrador e personagem, a saber:

2.1.1. Enredo

O enredo (conforme Gancho, 2004), é o conjunto de fatos de uma história. A primeira observação que a autora faz sobre esse elemento estrutural é quanto à sua *verossimilhança*, ou seja, para uma história ser crível, é necessário ter lógica nas relações de causa e consequência dos fatos ocorridos. Como explica Reuter (2002), *“o sistema 'causa-efeito' é essencial para o encadeamento e explicação das ações. Ele repousa, em sua maior parte, na psicologia das personagens, que motiva seus atos...”* (p. 163).

A construção de um enredo, portanto, para ter lógica, precisa ter uma organização. Siqueira (1992) definiu a macroestrutura da sequência de uma narrativa, que aqui segue resumidamente:

- 1- Criação de Expectativa: exposição de uma situação normal;
- 2- CONFLITO: acontecimento que gera
 - 2.1 - quebra de expectativa;
- 3- (Tentativa de) Resolução do conflito;
- 4- Desfecho: sucesso ou fracasso;
- 5- Avaliação Moral: ensinamento.

É possível acrescentar, ainda, após os tópicos 2 ou 3, dependendo do enredo, o *CLÍMAX* que, segundo Gancho (2004) *“é o momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior **tensão**, no qual o conflito chega a seu ponto máximo.”* (Grifo Nosso - p. 11). Gancho acrescenta ainda que há o **enredo psicológico**, cujos fatos se referem a movimentos interiores e emocionais e não a ações concretas do personagem, mas que, de qualquer forma, possuem a mesma estrutura do enredo de ação e, portanto, é passível de análise. A exemplo de um enredo psicológico, podemos citar um trecho do texto *“Primeiro Beijo”*, de Clarice Lispector:

Ele, um dos garotos no meio da garotada em algazarra, deixava a brisa fresca bater-lhe no rosto e entrar-lhe pelos cabelos com dedos longos, finos e sem peso como os de uma mãe. Ficar às vezes quieto, sem quase pensar, e apenas sentir - era tão bom. A concentração no sentir era difícil no meio da

2.1.2. Lugar

O lugar, para Reuter (2002), em uma narrativa, pode aparecer como mero pano de fundo, às vezes nem descrito, apenas implícito, ou pode vir rico em detalhes, em número, tornando-se uma das peças principais para construção de uma história.

Através da descrição dos lugares, é possível definir algumas características da narrativa, como por exemplo, o fato da história ser mais realista em relação ao nosso universo, à nossa geografia, ou ser fantasiosa, como no caso das fábulas ou na ficção científica. Quanto mais detalhada for sua descrição, mais realista ela se parecerá aos olhos do leitor, ainda que se trate de um universo completamente imaginário:

Seja como for, é necessário constatar que o efeito do real é mais tributário da apresentação textual do que da realidade dos lugares. (Reuter, 2002 - p. 54)

Além de definir características do texto, como o gênero literário a que ele pertence, Reuter (2002) explica que o lugar pode também ter algumas funções, tais como: descrever um personagem por lógica, ou seja, onde ele vive, indica como ele é, ou o lugar que vê é como se sente; anunciar acontecimentos, por exemplo, quando o personagem entra em um lugar sombrio, espera-se algo assustador; dividir grupos de personagens antagônicos; marcar etapas, como ascensões e decadências das personagens; facilitar ou dificultar a ação, tornando-se auxiliares ou opositoras, como quando o lugar permite ou não que personagens corram, conversem etc.

2.1.3. Tempo

Assim como o espaço, o tempo, de acordo com o autor citado acima, pode estar detalhadamente descrito ou apenas implícito ou até embaralhado. Pode ou não

3 http://pensador.uol.com.br/clarice_inspector_textos/ (Acesso em 19/02/2012 - 23h30)

ser representado como ele funciona na Terra, definido pela humanidade (horas, minutos, dias, adolescência etc), e pode também funcionar como mera moldura ou como elemento essencial de uma narrativa.

O tempo, também como o lugar, pode representar a *fixação realista* ou *não realista* em relação ao universo conhecido. Portanto, pode indicar também a orientação temática e genérica da narrativa, como no caso de uma ficção científica ou em uma fantasia, pode haver um tempo imaginário (“Era uma vez...”) ou comunicação com pessoas de outras épocas. E seus efeitos também serão consequências da organização textual.

Suas funções incluem: qualificação de lugares, ações e personagens, direta ou indiretamente (idade, preservação); divisão de personagens em grupos (jovens/idosos, mortos/vivos); ajuda ou oposição ao personagem (tempo para vencer um desafio); dramatização das narrativas (aumento de suspense).

2.1.4. Narrador

O narrador, ainda para o mesmo autor, é o estruturador da história, responsável pela organização e direcionamento da narrativa. Existem diferentes tipos de narrador e modos de narração, que conduzem o leitor durante a história, conforme será mostrado a seguir.

a) Mimese e Diegese

Há duas maneiras de representar os acontecimentos de uma história: contando (diegese) ou mostrando (mimese). O ato de “narrar” é mesmo o de “contar” algo. É possível contar algo detalhadamente, ou, para economizar tempo (quando se trata de longas distâncias de tempo), escreve-se através de sumários, resumindo sucessões de ações e acontecimentos, e escrevendo o que o personagem diz através do discurso indireto, como atesta a seguinte passagem do romance *Senhora*, de José de Alencar:

Assim correram os dias, e prolongou-se a ausência de Pedro Camargo. Escrevia ele à sua Emília longas cartas cheias de ternuras e protestos, nas quais prometia-lhe partir dentro em poucos dias para levá-la à fazenda. (p. 89)

Porém, para dar impressão de que a história se desenrola “diante dos olhos” do leitor, é possível “mostrar” o que acontece através das “cenas”, ou seja, ao invés de “narrar”, escreve-se os diálogos/monólogos dos personagens, através do discurso direto, como se os personagens estivessem falando no momento em que os discursos estão sendo lidos, incluindo-se as especificidades dos personagens, como no exemplo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade:

- Minha vó, dá aipim pra mim comer?
- Sim, cotia fez. Deu aipim pro menino, perguntando:
- Quê que você está fazendo na caatinga, meu neto?
- Passeando.
- Ah o quê! — Passeando, então! (p. 21)

A narrativa alterna entre cenas e sumários, resumindo eventos de menor importância e mostrando as cenas de momentos mais “tensos”.

b) Vozes e Perspectivas

Há basicamente duas vozes que um autor pode escolher para seu narrador: a de um de seus personagens (homodiegético) ou a de um narrador estranho à história (heterodiegético).

Quanto às perspectivas (através de quem e como que o autor quer que o leitor perceba a história) há tradicionalmente três grandes tipos:

- A visão de trás (focalização zero) onisciente: narrador sabe mais que as personagens;
- A visão com focalização fixa ou variável: narrador passa por uma ou várias personagens;
- A visão de fora (focalização externa): tem-se a sensação de que o narrador sabe menos que as personagens, pois ele desconhece a visão, os pensamentos e os sentimentos delas.

c) Instância Narrativa

Segundo a definição de Reuter (2002):

A instância narrativa articula as relações entre as formas fundamentais do narrador (quem fala, como...) e as três perspectivas possíveis (por quem se percebe, como...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor. (p. 75)

Há cinco combinações possíveis entre voz e perspectiva narrativas:

1. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador: narrador onisciente; conhece tudo sobre a história, mais do que as personagens, sabe como elas se sentem, pensam e se comportam. É onipresente e domina o tempo (passado, presente, futuro). Porém, o fato de saber de tudo não significa que esse narrador contará tudo, ele pode esconder algumas informações por algum tempo para causar o efeito de suspense e surpresa;
2. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem: o narrador só sabe dizer, perceber, o que sabe e vê a personagem pela qual passa a perspectiva. Não sabe, portanto, o que pensam e veem as outras personagens, limitando também o domínio sobre os lugares e tempos;
3. Narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”: restringe totalmente as possibilidades do narrador de dar alguma explicação, mudar de lugar ou tempo. Nesse caso, o narrador não sabe o que nenhuma das personagens pensam ou sentem, e se tem a impressão de que ele sabe menos que as personagens.
4. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador: comum às autobiografias nos quais o narrador conta sua própria vida retrospectivamente. Tem bastante possibilidade de mudar de tempo e espaço nas etapas de sua vida e intervir para dar explicações e fazer comentários. Contudo, restringe-se o que pensam ou fazem os outros personagens;
5. Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem: narrador conta o que acontece *no momento em que acontece* (e não retrospectivamente). O “narrar” e o “acontecer” ocorrem simultaneamente. Portanto, é possível saber como o narrador-personagem se sente, o que ele vê, o que ele está fazendo no momento. Porém, restringe-se a visão e mudança de local, mudança de tempo, e o que as outras personagens fazem, veem ou sentem.

Reuter descreve também as características pertinentes à narração, ou seja, ao modo como será organizada a história e os efeitos estilísticos que se pode obter através de certos recursos utilizados em narrativas.

d) Níveis de Narração

- Narrativas encaixadas: quando há uma ou várias outras narrativas dentro de uma história englobante. Uma ou várias personagens narram o que escrevem, contam ou lembram. Ou o narrador pode contar algo que não havia revelado anteriormente.
- Metalepse: quando o narrador ou a personagem mudam de nível. O narrador observador intervém na história como se estivesse no nível das personagens ou conversa com o narratário, como se estivesse no nível do leitor. Ou o personagem fala como se estivesse no nível do autor para o leitor, através do narrador e do narratário, tecendo comentários que ele, como personagem, não poderia saber.

As mudanças de níveis podem causar efeitos de surpresa, humor, drama, suspense, quebrar as fronteiras entre o real e o imaginário e o código do verossímil.

e) Tempo da Narração

Em uma narrativa, há duas séries temporais: o tempo, real ou fictício, da história contada e o tempo que se leva para contá-lo. Sobre a relação entre esses dois tempos, é possível analisar os seguintes aspectos:

f) Momento da Narração

- Narração ulterior: narrador conta o que se passou anteriormente;
- Narração simultânea: narrador conta a história “no momento” em que ela acontece;
- Narração anterior: aparecem sob formas de sonhos, profecias e presságios, antecipando o que irá acontecer.

g) Velocidade da Narração

- Aceleração: para aumentar a velocidade em que é contada a história, pode-se utilizar da elipse ou o sumário. Na elipse o narrador não menciona alguma parte da história que poderia ser contada, enquanto no sumário o narrador conta resumidamente o que ocorreu em um tempo ficcional longo. O autor pode optar pela aceleração quando o evento não é tão relevante, ou quando quer causar alguma sensação no leitor;
- Desaceleração: narração com mais descrição e explicação que causam o efeito de lentidão. Podem criar efeitos de angústia, suspense e tensão no leitor.

h) Frequência

A frequência designa igualdade ou desigualdade entre o número de vezes que um acontecimento é narrado e o número de vezes que ocorre na ficção. Há três possibilidades de frequência:

- Modo Singulativo (Igualdade): conta-se algo no mesmo número de vezes em que acontece na ficção. Recurso usado raramente para produzir efeitos de angústia, loucura e inquietação da personagem;
- Modo Repetitivo: conta-se algo mais vezes do que ela aconteceu na ficção. Recurso muito utilizado em romances policiais, na qual são relatadas diferentes versões do mesmo acontecimento por diversos suspeitos ou testemunhas;
- Modo Interativo: conta-se apenas uma vez o que aconteceu várias vezes na ficção. É o modo mais comum que costuma servir de pano de fundo para eventos mais importantes.

i) Ordem

A ordem se refere à sucessão de acontecimentos, se eles ocorrem na ordem cronológica ou vêm misturadas para causar certos efeitos e definir a relevância de certos fatos. Essas mudanças na ordem cronológica dos fatos são denominadas

anacronias narrativas. Há dois tipos de anacronias:

- Anacronia por antecipação: quando se antecipa algo que só ocorre depois na ficção para causar tensão, como quando a história já se inicia com uma cena dramática em histórias policiais ou em previsões do futuro;
- Anacronia por retrospectção: quando algo é contado depois do momento cronológico da ficção. É comum aos *flashbacks*, frequentemente usado para dar explicações sobre o passado de uma personagem ou sobre como algo aconteceu que estava em suspense .

2.1.5. Personagens

Não se consegue conceber uma história sem acontecimento e sem personagens nela envolvidos. Personagens podem ser seres animados ou inanimados que agirão ou sofrerão uma ação em um dado acontecimento. A importância da personagem está no fato de ser, ainda segundo Reuter (2002), “*um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores*” (p. 41).

Há várias formas de caracterização e análise de personagens que auxiliam na organização e compreensão da história. A seguir, serão analisadas as teorias de alguns autores, que abrangerão desde as características físicas e psicológicas das personagens até suas funções e ações em uma narrativa.

a) Quanto ao papel desempenhado no enredo

Sobre os papéis das personagens, Gancho (2004) descreve os seguintes tipos:

i) protagonista: personagem principal

- herói: possui características superiores às de seu grupo;
- anti-herói: possui características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, e possui competência para tanto.

ii) antagonista: personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que

atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o *vilão* da história.

iii) personagens secundários: são personagens menos importantes na história ou menos frequentes no enredo;

b) Quanto à caracterização

Gancho (2004) refere-se à caracterização dos personagens da seguinte forma:

- Personagens Planos: são caracterizados com número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor. (...)

- Tipo: é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Ex.: o jornalista / a dona-de-casa.
- Caricatura: é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas, geralmente presente em histórias de humor.

- Personagens redondos:

Segundo a autora, estes personagens são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características, que podem ser classificadas em físicas, psicológicas, ideológicas, morais. Ela ressalta que, ao analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história e que a mera adjetivação não dá conta de caracterizar o personagem.

c) Quanto à distinção e hierarquização das personagens

Reuter (2002) refere-se a seis categorias para distinguir e hierarquizar as personagens, de acordo com que Phillippe Hamon (1972)⁴ propôs através do “fazer” e do “ser” das personagens:

- Qualificação diferencial: refere-se à natureza e à quantidade de qualidades

4 “Pour un statut sémiologique du personnage”, Littérature, N° 6, 1972 apud Reuter (2002).

- dadas às personagens, quanto a como elas são, física, psicológica e socialmente;
- Funcionalidade diferencial: refere-se ao fazer das personagens, a importância da ação e dos resultados desta;
 - Distribuição diferencial: refere-se à quantidade e estratégia de aparições das personagens na história, dependendo do seu ser + fazer, ou seja, se é um personagem mais importante, ele aparece mais vezes na história e suas ações possuem efeitos mais significativos;
 - Autonomia diferencial: também articula ser + fazer, combinando um personagem a outros, ou seja, quanto mais importante é um personagem, mais chance ele tem de aparecer sozinho em alguns momentos e de encontrar vários outros personagens em outros;
 - Pré-designação convencional: refere-se ao ser + fazer da personagem em relação ao gênero em que ela aparece, por exemplo, o detetive no romance policial. Por meio de algumas características físicas ou atitudes, o leitor é capaz de categorizar rapidamente o personagem na história;
 - Comentário explícito: refere-se ao discurso do narrador sobre o personagem, indica seu status na história “esse homem sinistro”.

d) Quanto à narração e à perspectiva

Para Reuter (2002), uma história pode ter um narrador observador, que conta a história de fora e que pode ser, ou não, onisciente, ou seja saber dos pensamentos dos personagens e detalhes a fundo da história. Mas a história pode ter também uma personagem “focalizadora”, ou seja, a narração será conduzida através das perspectivas e das impressões dessa personagem e a caracterização que os outros personagens terão e a forma como o mundo ao seu redor é visto, passará por ela.

Além disso, a personagem pode ser a própria narradora (“narrador-personagem”), ou seja, não só a história passará pela perspectiva dessa personagem, como também será contada por ela mesma, influenciando, assim, a visão que é passada dos outros personagens e de suas atitudes.

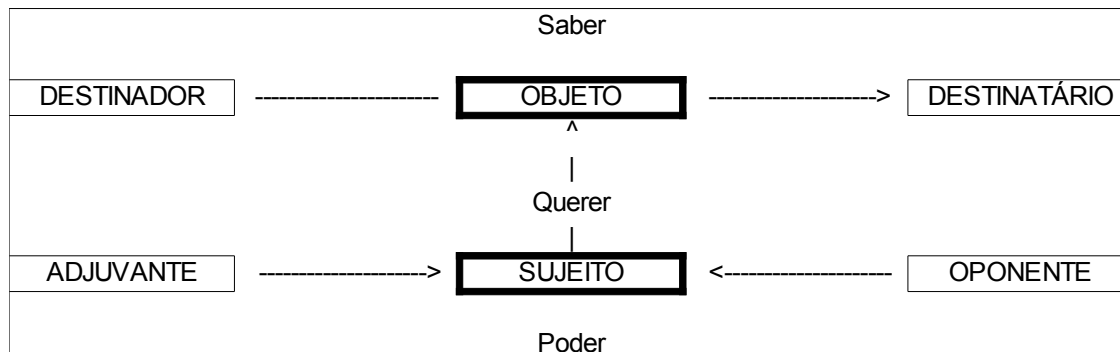
e) O modelo actancial de Greimas

Everaert-Desmedt (1981), ao analisar narrativas, recorreu ao modelo de Greimas. Assim, trata as narrativas pelas sequencias de ações e funções das personagens e de elementos constitutivos de uma história. Greimas criou um modelo de análise no qual denominou tais personagens e elementos como “actantes” e definiu seus “papéis narrativos”.

f) Os actantes e seus papéis narrativos

De acordo com esse modelo, as personagens em uma narrativa serão analisadas por Greimas pelos seus papéis narrativos (suas funções e suas esferas de ação) e das relações que mantiverem entre si, constituindo assim, o **modelo actancial**, no qual participam os **actantes**

Para o autor, pode haver até seis actantes cujos papéis se desenvolvem nas relações uns com os outros:



Segundo Everaert-Desmedt (1981), o termo “actante” designa uma unidade abstrata (meta-narrativa) e que não pode ser confundido com sua manifestação concreta. Assim, um actante pode ser um sentimento, uma força, ou uma pessoa. Pode haver também duas unidades designando apenas um actante, por exemplo: “*João e Maria precisam achar um abrigo*”, é possível encontrar três atores: (João, Maria e abrigo), mas um sujeito (João e Maria), e um objeto (abrigo).

1- Eixo Sujeito / Objeto - (desejo): é a relação entre um Sujeito que quer um Objeto. Em um percurso narrativo, é possível designar dois tipos de sujeito:

- Sujeito de estado: que está conjunto ou disjunto do objeto;
- Sujeito de fazer: é o que age para conseguir o objeto, seja para si mesmo, seja para dá-lo a um outro sujeito de estado que se encontra disjunto do objeto.

2- Eixo Adjuvante ou Oponente / Sujeito - (Poder)⁵: Tanto o adjuvante quanto o oponente definem-se em relação ao sujeito, no sentido de ajudar ou de opor-se a ele, respectivamente. Ambos se encontram no mesmo eixo, pois possuem o “poder” de ajudar ou de atrapalhar o sujeito.

- **Anti-sujeito**: em uma narrativa, quando houver dois seres cujas buscas pelo objeto se opõem, um será definido como “sujeito” e o outro como “anti-sujeito”, ou seja, para o sujeito (S_A) conseguir seu objeto (O_A), o sujeito (S_B) não deve conseguir (O_B), então S_B é anti-sujeito em relação ao sujeito S_A, e vice-versa. Porém, deve-se ressaltar que:

Um anti-sujeito é sempre um **opponente** para o sujeito, mas nem todo o oponente é um anti-sujeito: um instrumento, por exemplo, pode desempenhar o papel de obstáculo sem, por isso, ser o sujeito duma busca contrária. (Everaert-Desmedt, 1981, p. 31)

3- Eixo Destinador / Destinatário (Saber): Os papéis de destinador e destinatário também se definem um em relação ao outro. Esse eixo pode ser chamado de “eixo da comunicação”, no qual o destinador comunica um objeto ao destinatário, que o recebe.

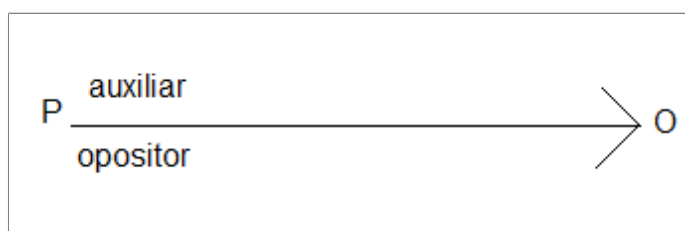
Se o objeto que o destinatário precisa adquirir for um valor modal para ter potencial de tornar-se sujeito de sua busca, ou seja, algo que deve aprender, fazer ou querer antes de sair à procura de seu objeto, então o destinador comunicar-lhe-á uma **prova qualificadora**. Se o destinador der a missão ao destinatário de buscar o objeto principal da história, do qual este se tornará o actante-sujeito, então haverá a

5 No texto de Everaert-Desmedt, o Eixo Adjuvante ou Oponente aparece em 3º lugar, mas aqui está apresentado em 2º com a possibilidade de facilitar a compreensão dos actantes Oponente e Anti-sujeito.

prova principal. Por fim, quando o sujeito (destinatário) terminar sua busca, ele passará pela **prova glorificadora**, prestando contas ao destinador que julgará se glorificará o destinatário se este tiver atendido às suas expectativas.

g) Percurso Narrativo

Siqueira (1992), unindo a ideia de actantes à macroestrutura da narrativa⁶, descreveu o Percurso Narrativo (PN), utilizado-se, porém, dos seguintes termos para definir os elementos, no qual: P é personagem que busca O, o objeto, mas tem um opositor (animado ou inanimado) que cria o conflito e um auxiliar (animado ou inanimado) que ajuda na resolução do conflito e/ou aquisição de objeto. Siqueira não analisa o eixo destinador/destinatário, mas menciona que o personagem pode estar em busca de seu objeto ou por vontade própria ou por obrigação (caso em que poderia haver essa relação);



Ainda seguindo os conceitos de Siqueira (1992), dentro da mesma história pode haver um ou vários percursos narrativos. Sendo assim, pode ocorrer também a **modalização** ou mudança das atitudes de um personagem. Isso ocorre quando, o personagem descobre que o que pensava ser verdadeiro, era de fato mentira, segredo ou falsidade;

ser + parecer =	verdade
ser + parecer =	falsidade
ser + parecer =	mentira
ser + parecer =	segredo

É possível exemplificar a modalização e a sequência de percursos narrativos com uma das inúmeras versões populares da clássica história infantil Chapeuzinho Vermelho:

6 Conferir p. 10 desta monografia.

Criação da expectativa: A mãe (destinadora) de Chapeuzinho (destinatária) pede-lhe que vá à casa de sua avó para entregar-lhe um cesta com alimentos. Sua mãe a aconselha ir pelo caminho mais longo, pois o mais curto é perigoso. Quando chega a hora de escolher o caminho, Chapeuzinho decide ir pelo mais curto. Por lá, encontra um lobo que pergunta-lhe para onde irá e a aconselha a voltar pelo caminho mais longo:

lobo: é e parece ser bom = verdade

PN 1 = Chapeuzinho acredita no lobo e segue seu conselho.

adjuvante = lobo

P = Chapeuzinho → O = encontrar a vovó

Conflito: Lobo pega o caminho mais curto, encontra a vovó de Chapeuzinho antes e a come. Depois se veste como ela para enganar Chapeuzinho:

lobo: não é, mas parece ser a vovó = mentira

PN 2 = Chapeuzinho desconfia da aparência de sua avó e a investiga.

adjuvante: lobo

P = Chapeuzinho → O = encontrar a vovó

opositor: aparência de sua avó

Clímax / Quebra de expectativa: Revelação, o lobo admite que se vestiu como a avó para enganar e depois comer Chapeuzinho:

lobo: não é e não parece ser a vovó = falsidade

PN3: Chapeuzinho descobre a falsidade e foge do lobo.

P = Chapeuzinho → O = encontrar a vovó

opositor: lobo

Tentativa de Resolução do Conflito / PN4: Chapeuzinho pede ajuda à lenhador para matar o lobo e encontrar sua avó:

adjuvante: lenhador

P = Chapeuzinho → O = encontrar a vovó

opositor: lobo

Desfecho: Chapeuzinho consegue seu objetivo de encontrar sua avó, com a ajuda do lenhador.

Avaliação para crianças: “Siga os conselhos de sua mãe.” / “Não converse com estranhos.”

Portanto, como se pôde notar, é possível descrever os vários percursos narrativos pelos quais a personagem passou durante o enredo e, conseqüentemente, suas mudanças de atitude em relação a um fato, conforme suas descobertas.

3. A Canção

Pode-se definir a canção como um gênero discursivo, uma vez que ela possui um formato relativamente estável de comunicação: a forma verbal – a letra – geralmente rimada, que cabe em uma forma musical – a melodia – um conjunto de tons, notas e acordes. A letra com a melodia vêm divididos em estrofes e refrão. Sua função social principal é entreter, mas pode haver, por parte do compositor, intenções comunicativas paralelas como emocionar, homenagear ou informar/alertar os ouvintes sobre alguma situação social. Em seu artigo “*O Gênero Canção: Uma Prática Intersemiótica*”, Fabiana C. Carvalho destacou o fato de, dentre os linguistas, tanto Bakhtin como Marcuschi concordarem que um gênero é consolidado por três elementos básicos: um conteúdo temático, um estilo e um plano composicional. Sendo assim, a autora concluiu:

Tendo em vista as abordagens de Bakhtin e Marchuschi, podemos apontar na canção – nosso objeto de estudo – os três elementos acima mencionados; comprovamos, assim, que se trata de um gênero, pois possui um tema, um estilo marcado – textos narrativos e descritivos – e uma estrutura composicional – letra e melodia. (Carvalho, 2009)

Considerando o argumento acima, a canção é um gênero textual cuja a estrutura composicional é composta por texto verbal/escrito mais a melodia. Para Costa (2002), não se deve analisar a canção apenas por um de seus aspectos para não confundi-la com o gênero poético:

...a canção é um gênero híbrido, resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical e, portanto, não podemos considerar apenas um de seus aspectos para não confundi-lo com outro gênero. (o poético) A canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo essa última capaz de articular as duas linguagens. (Grifo Nosso – p. 107)

Além disso, como com qualquer outro texto, para que haja comunicação entre o cantor e o ouvinte, há de se considerar o contexto histórico-social em que a canção foi produzida, seu compositor, seu cantor, o público-alvo, a intenção comunicativa, a ideologia, enfim, seu discurso.

3.1. Canção x Poema

Como já visto, deve-se ter o cuidado em analisar a canção com sua melodia, uma vez que é possível confundi-la com poema. Portanto, seguem aqui algumas diferenças entre os dois gêneros.

O poema é um gênero que tem em sua composição as características do ritmo e da musicalidade, porém é escrita para ser falada, recitada e até visualizada, como na poesia concreta. O ritmo na poesia pode ser percebido pela sequência de sílabas tônicas e fracas, pela métrica (número de sílabas por verso) escolhida e pelas produções sonoras como aliterações, assonâncias, entre outras figuras de linguagem usadas em seus versos. Isso automaticamente produzirá certa musicalidade quando recitado o poema, dependendo também da cadência do intérprete. Goldstein (2005), fala sobre o efeito sonoro do poema:

Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, percebermos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. (p.07)

Porém, compor uma canção e compor um poema não são tarefas iguais. Muitos poetas escrevem também letras de canções e, quando levam um poema pronto para o músico, podem ter de fazer alterações nos versos para encaixar na música, por conta de tom, ritmo etc. E às vezes um músico tenta colocar um poema consagrado em uma canção, mas não consegue, já que não pode fazer as devidas alterações em sua escrita para encaixa-la na melodia. E, assim como um poema pode não ser transformável em canção, uma boa canção pode possuir uma letra que, sem a melodia, é insignificante, como constatou o cantor e compositor Alceu Valença, em um artigo do *site* Continente Online em 04/12/2011:

Para mim, música e poesias são primas, parentes próximas. Têm uma relação forte, mas não são a mesma coisa. Às vezes, coincide de uma boa canção ter uma letra poética, mas não é sempre. Há músicas que resistem ao tempo, (...). São canções cujas letras sobrevivem independentemente da música. (...) Muitas vezes, a melodia é belíssima, mas se você for parar para pensar, a letra é medíocre e não resiste fora da música.

Uma canção pode ter um sistema de entoação de sílabas como o que há na poesia, no qual o compositor escolhe uma “métrica” para seus versos, mas isso pode não ser tão exato, já que o cantor pode “roubar”, prolongando ou encurtando a entoação das sílabas, enquanto o poema, quando possui métrica estipulada, deve ter o número correto de sílabas.

Mesmo com essas diferenças, muitos poemas já foram musicados e muitas canções são consideradas verdadeiros poemas, como a maioria das letras de Chico Buarque e muitos poemas de Vinícius de Moraes.

3.2. Interinidade x Perenidade

O compositor, musicólogo e professor de Linguística da USP Luiz Tatit menciona em seu livro *Musicando a Semiótica* um conceito de P. Valéry⁷, que diz que as funções utilitárias da “fala”, do “andar” e da “prosa” se contrapõem às funções estéticas do “canto”, da “dança” e da “poesia”. O autor explica que as primeiras são classificadas pela “interinidade”, considerando o caráter efêmero que possuem, enquanto as últimas são classificadas pela “perenidade”, que objetivam à conservação da matéria (sonora, gestual e gráfica) (Tatit, 2008, p. 90).

Sendo assim, Tatit esclarece que a canção popular está no encontro da celeridade da fala natural com estabilidade do canto. Se forem analisados seus modos de produção, terão êxito as execuções vocais que conseguirem o equilíbrio entre a interinidade oral e a perenidade da canção e, assim, passarem a impressão de “realidade” enunciativa, ou seja, alguém está dizendo algo “aqui”, “agora” e “realmente” durante o tempo da interpretação e acrescenta:

Sabemos que não há nada mais gratificante ao ouvinte que sentir que o intérprete de uma canção disse tudo. (...) Que ele não era um ator, mas o sujeito real de todos os sentimentos, eufóricos e disfóricos, transmitidos por sua emissão vocal. Quem ouve sabe que as emoções ou os conteúdos registrados naquela emissão foram criados num tempo passado, no entanto, a presença física da voz sustenta a crença de que tudo está sendo fielmente reproduzido ou, melhor, passado a limpo durante a interpretação. Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável

7 Cf. Valéry, P. *Oeuvres*. I, op. cit., p 1449, ou *Varietades*, op. cit., p 201-18. Essa referência foi retirada do livro de Tatit, L. *Musicando a Semiótica*, 2008 – p. 90.

cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza seu trabalho e se desconecta do ouvinte. (p. 89)

Se, por um lado, a canção tem de passar a impressão de interinidade oral, por outro, precisa manter a perenidade estética. Assim, é preciso considerar sua forma musical e seus recursos que causam efeitos e emoções paralelamente ao que está sendo dito.

Os recursos musicais a serem analisados e utilizados no presente trabalho serão os que podem ser reconhecidos intuitivamente por qualquer ouvinte, uma vez que não se pretende focar o estudo da música, mas sim dos recursos pertinentes à construção de uma história por meio do aparato linguístico e discursivo.

3.3. Recursos Musicais

– **Ideia Melódica:**

Uma canção possui uma sequência de notas musicais organizadas de maneiras diferentes a formarem as “frases” e estrofes melódicas e o refrão. Quando se ouve uma canção, essas partes são facilmente reconhecidas, pois cada uma delas possui uma ideia melódica diferenciada. Essas ideias podem se **repetir** de estrofe para estrofe, podem **variar**, mudando apenas uma parte da ideia ou podem mudar **contrastando** com as anteriores. Hugo L. Ribeiro⁸ explica a importância das repetições ou variações ideias melódicas:

A repetição de uma ideia é útil para que uma música tenha certa unidade, para que possamos melhor compreender e digerir aquela informação, ou para enfatizar sua importância. No entanto, repetições literais podem soar enfadonhas. Por isso, é muito comum que compositores, e intérpretes, lancem mão de repetições variadas, ou variações sobre uma ideia inicial. Por fim, o contraste também é importante para manter a atenção do ouvinte, após repetições ou variações.

– **Mecanismos de reiteração:**

Servem para *retenção da memória e faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige* (Tatit, 2008 - p. 101). É possível ter a reiteração da

8 Hugo L. Ribeiro é compositor, etnomusicólogo e guitarrista, formado pela UFBA.

melodia, conforme visto no tópico anterior, e a reiteração da letra que pode ser inteiramente repetida ou ser manifestada através de qualificações do sujeito (o caboclo, o sertanejo) ou do objeto (a terra, a viola). Outras formas de reiteração da letra e da melodia são o *refrão* e a utilização de um tema homogêneo, como explica Tatit:

A exaltação, a enumeração das ações de alguém (*O escurinho* ou *Pedro Pedreira*, por ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em *Cotidiano* ou *Você não entende nada* ou ainda a natureza em *Águas de Março* ou *Refazenda*, por ex.) funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. (p. 103)

Por fim, o autor explica que a reiteração da melodia e da letra correspondem à *tematização*.

– **Andamento e canto:**

Andamento é a velocidade em que a canção é tocada. Uma canção pode ter partes com andamentos diferentes, que mudam através de recursos de gradação.

Segundo Tatit (2008), andamentos de velocidade mais rápida favorecem a entoação de consoantes que cortam o tom para emissão da próxima sílaba, marcando o “pulso” das canções, que adquire sintonia com os movimentos regulares do nosso corpo (batimento cardíaco, inspiração/expiração etc). Essa aceleração é comum aos ritmos como *rock* e *samba*, por exemplo. Favorecerá também a “fala” e a impressão de “realidade” em relação à interinidade oral.

Já um andamento de velocidade mais lenta favorecerá a entoação de vogais prolongadas e, portanto, a perenidade estética de conservação da matéria. É mais adequada à introspecção, neutralizando os estímulos somáticos que as consoantes produzem, deixando o corpo permanecer em repouso. A representação de um estado passional é compatível com o aumento da duração das vogais que deixam a canção necessariamente mais lenta. As canções românticas possuem essas características do processo de *passionalização*.

– **Fala:**

Como visto anteriormente, são os recursos utilizados para darem a impressão

de que a situação apresentada na canção está sendo revivida durante a execução, tais como pronomes, vocativos, imperativos etc. Esse processo, ainda segundo o mesmo autor, é denominado *figurativização enunciativa*.

– **Dicção do cantor:**

Tatit (2008) acrescenta ainda que, quando os processos de tematização, passionalização e figurativização encontram-se na mesma canção, revezando-se ou simultaneamente, constituem a *dicção* do cancionista, ou seja, a composição em si já propõe uma maneira de ser cantada, podendo ser aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo ou pela gravação.

– **Tonalidade:**

Segundo Ribeiro, tonalidade *é a forma na qual as alturas de notas de uma música são estruturadas e organizadas, obedecendo uma hierarquia de relações*. Para Tatit (2008), a captação da tonalidade requer um pouco mais de esmero de um ouvinte, porém esse recurso causa as sensações de “tensão”, que são sentidas fisicamente pelo ouvinte, antes mesmo que ele compreenda as operações que ocorreram na canção.

Quando um percurso musical leva à tonalidades ascendentes, é possível criar as sensações de aumento de tensão e expectativa. Opostamente, quando os tons são descendentes, as tensões diminuem, caminhando para uma finalização.

– **Inflexão da Voz:**

Da mesma forma que ocorre na tonalidade da melodia, a inflexão da voz pode gerar mais ou menos tensão:

Toda inflexão de voz para 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, p.101)

O compositor ainda esclarece que os pontos no canto que acumulam mais

tensividade são os correspondentes aos da linguagem oral, os *tonemas*, que se localizam nos finais das frases com cargas de significado: quando são ascendentes e suspensivos (mantendo-se na mesma frequência) indicam continuidade, mantendo a atenção acesa; quando são descendentes expressam término, até pela distensão das cordas vocais.

Contata-se, portanto, que os recursos musicais auxiliam na construção do sentido da produção textual de uma canção, possibilitando diferentes reações e emoções ao ouvinte e indicações do temas trabalhados.

4. Análise das Canções

A partir daqui, serão analisadas algumas canções com conteúdo narrativo para verificar se suas construções apresentam os elementos da narrativa acima estudados e as influências dos recursos musicais na construção de sentido das mesmas.

4.1. Canção 1: “*Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*”⁹

Intepretada por Engenheiros do Hawaii e composta por M. Luzini / F. Migliacci.

Era Um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles e os Rolling Stones

Era um garoto Que como eu Amava os Beatles E os Rolling Stones	(Estrofe 1)	Era um garoto Que como eu! Amava os Beatles E os Rolling Stones	(Estrofe7)
Girava o mundo Sempre a cantar As coisas lindas Da América...	(Estrofe 2)	Girava o mundo Mas acabou! Fazendo a guerra No Vietnã...	(Estrofe 8)
Não era belo Mas mesmo assim Havia mil garotas afim	(Estrofe 3)	Cabelos longos Não usa mais Nem toca a sua Guitarra e sim	(Estrofe 9)
Cantava Help And Ticket To Ride Oh Lady Jane, Yesterday...	(Estrofe 4)	Um instrumento Que sempre dá A mesma nota Ra-tá-tá-tá...	(Estrofe 10)
Cantava viva à liberdade Mas uma carta sem esperar	(Estrofe 5)	Não tem amigos Nem vê garotas Só gente morta Caindo ao chão	(Estrofe 11)
Da sua guitarra o separou Fora chamado na América...	(Estrofe 6)	Ao seu país Não voltará Pois está morto No Vietnã...	(Estrofe 12)
Stop! Com Rolling Stones Stop! Com Beatles songs Mandado foi ao Vietnã Brigar com vietcongs...	(Refrão 1)	Stop! Com Rolling Stones Stop! Com Beatles songs No peito um coração não há Mas duas medalhas sim....	(Refrão 2)
Ratá-tá tá tá Tatá-rá tá tá Ratá-tá tá tá Tatá-rá tá tá...		Ratá-tá tá tá Tatá-rá tá tá Ratá-tá tá tá Tatá-rá tá tá...	

9 Retirado de <http://www.vagalume.com.br/engenheiros-do-hawaii/era-um-garoto-que-como-eu-amava-os-beatles-e-os-rolling-stones.html> (20/02/2012 – 12h30).

- ⤴ Macroproposição: História da Guerra do Vietnã

- ⤴ Episódios: Há dois: convocação para guerra e morte do garoto

- ⤴ Lugares: Fixação Realista, considerando que os lugares são geograficamente os mesmos do planeta Terra, sem detalhes fantásticos ou sobrenaturais. Marcam as diferentes etapas na vida do garoto, na transição da felicidade (pela “paz” e “liberdade” que possui nos EUA e em suas viagens ao redor do mundo) para a tristeza (da guerra no Vietnã). Torna-se um opositor físico, uma vez que é mencionado que ele foi separado de sua guitarra quando foi para o Vietnã.

- ⤴ Tempo: Fixação Realista, uma vez que não há no texto a presença de conteúdo fantástico ou sobrenatural. Como a canção fala sobre um evento que realmente ocorreu na história da humanidade, a Guerra do Vietnã, pressupõe-se que o fato contado na canção ocorreu entre 1 de Novembro de 1955 e 30 de Abril 1975.

- ⤴ Narrador: Conta a história (diegese); No refrão, há a presença de um discurso direto (Stop com Rolling Stones!), porém, não se pode dizer ao certo se quem proferiu essa mensagem foi o garoto, o narrador através de metalepse, ou algum outro personagem implícito. É possível classificar o narrador como heterodiegético com a perspectiva passando pelo personagem; o narrador não conta nenhuma cena ou descreve uma visão em que o personagem não esteja presente. Na primeira parte da canção, o narrador é ulterior, contando o que já aconteceu, com verbos no Pretérito Perfeito, Imperfeito e Mais-Que-Perfeito. Na segunda parte da canção, a narração é simultânea, com os verbos predominantemente no Presente do Indicativo.

- ⤴ Frequência: Modo Interativo – embora haja uma repetição das coisas que o garoto fazia e gostava no início da segunda parte da canção, as ações ocorreram mais vezes do que foram descritas.

▲ Ordem: Embora haja repetição da apresentação do garoto, a história acontece na ordem cronológica.

▲ Caracterização das Personagens:

- Principal: O garoto, que é o “herói” da história. Apesar disso, é um personagem-tipo, pois não tem nome e representa o estereótipo dos garotos americanos que viveram na época da guerra do Vietnã, com caracterizações que representam esse tipo: era jovem, tinha os cabelos compridos, não era bonito, mas como cantava e tocava guitarra e gostava das bandas populares da época, tinha sucesso com as garotas. Apesar disso, pode ser também considerado como um personagem “redondo”, pois é mais caracterizado em relação aos outros personagens e sofre transformações durante a história. O personagem é “focalizador”, uma vez que a perspectiva passa por ele.

- Antagonistas: Na primeira parte da canção pode ser representado pelo presidente dos EUA que convocou o garoto para guerra e tirou sua liberdade. Na segunda parte da canção, já na guerra, os antagonistas são os “*vietcongs*”, que tiram sua vida.

- Personagens secundários: são mencionados amigos e garotas.

- Hierarquização: Personagem principal é o mais importante, considerando que, por ele ser “focalizador”, ele tem de estar em todos os lugares; só há descrições sobre o garoto e os outros personagens são apenas mencionados.

▲ Funções das Personagens – Modelo Actancial, Percurso Narrativo e Modalização:

- 1ª parte:

* Eixo do desejo: Sujeito: garoto; Objeto: ser músico (representado pela guitarra);

* Eixo do poder: Adjuvante: atributos físicos e cognitivos para tocar a guitarra e cantar; Sujeito: garoto; Oponente: presidente dos EUA (representado pela carta);

* Eixo do saber: destinador: dom para ser músico; destinatário: garoto.

PN 1: Estrofes 1 a 4

adjuvante = atributos físicos e cognitivos para tocar a guitarra e cantar

S= garoto → O= ser músico

Liberdade = é e parece ser → verdade

PN 2: Estrofes: 5 e 6

adjuvante = atributos físicos e cognitivos para tocar a guitarra e cantar

S= garoto → O= ser músico

opositor: presidente dos EUA (representado pela carta)

Liberdade = não é, mas parece ser → mentira

Esse programa narrativo é interrompido com a chegada da carta e o garoto passa para o próximo:

- * Eixo do desejo: Sujeito: garoto; Objeto: ajudar a vencer guerra;
- * Eixo do poder: Adjuvante: metralhadora; Sujeito: garoto; Oponente: “vietcongs”;
- * Eixo do saber: Destinador: Presidente dos EUA; Destinatário: garoto

PN 3: Estrofes: 5 e 6

adjuvante = metralhadora

S= garoto → O= ajudar a vencer a guerra

opositor: “vietcongs”

Liberdade = não é e não parece ser → falsidade

Nesse programa narrativo, o destinador passa a missão ao garoto de ajudar a vencer a guerra. O destinatário não consegue cumprir com sua missão, porém, foi glorificado pelo destinador na prova qualificadora, pois foi enterrado com duas medalhas no peito, por ter lutado pelo seu país. Nenhum dos objetos foram alcançados, já que o 2º programa narrativo foi interrompido pela morte do garoto.

- △ Andamento e canto: velocidade média, o que facilita a variação da entoação das palavras tanto para momentos de prolongação das vogais, e conseqüente passionalização, como para marcação do pulso pelas consoantes, e conseqüente figurativização enunciativa.

- ⤴ Metalepse e Figuratização Enunciativa: O narrador, representado aqui pelo cantor, se coloca no mesmo nível do personagem quando diz que o garoto gostava das mesmas bandas do que ele. Ao se colocar na narração, pode causar a impressão de que está falando com o narratário (ouvinte), como se este conhecesse suas preferências musicais. Portanto, concretiza-se assim a figuratização enunciativa, uma vez que se tem a impressão de que o cantor “realmente” está contando isso para o ouvinte. Além disso, há a presença de um discurso direto (Stop com Rolling Stones!), mas, como mencionado anteriormente, não se pode dizer com certeza de quem é a fala. Há a possibilidade de que seja do próprio narrador falando com o personagem pela entoação do cantor (narrador) que chega no cume da tensão, e então teria ocorrido outro processo de metalepse.

- ⤴ A dicção do cantor acompanha o fluxo da melodia e do tema; há passionalização do canto pelo tema dramático de guerra e de morte.

- ⤴ Enredo e Melodia:

Estrofes 1 e 2:

Exposição de situação normal: apresentação do garoto e de sua rotina. A inflexão da voz está em um tom baixo de dicção tranquila. A melodia também está em um tom baixo e as ideias melódicas (a 2ª estrofe é variante da 1ª) são descendentes, o que passa a impressão de tranquilidade, comprovada pela letra.

Estrofes 3 e 4:

Criação de expectativa. Ideia melódica muda (a 4ª estrofe é variante da 3ª) e tanto a melodia quanto a inflexão da voz aumentam de tom. Esse aumento de tons junto à letra nessas estrofes geram certa tensão, já que se cria uma expectativa sobre qual será o acontecimento, uma vez que o narrador ainda não o apresentou.

Estrofes 5 e 6:

Transição: quebra de expectativa. Há uma desaceleração da narração e diminuição

do tom da voz e da melodia nas duas primeiras frases da estrofe 5, o que geram ainda mais ansiedade para saber qual será o conflito. Os tons da melodia e da voz aumentam novamente e apresenta-se o problema: ser chamado para lutar na guerra do Vietnã.

Refrão

Cume da tensão atingindo as notas mais altas quando se pronuncia “STOP!” e a descendência dos tons nos finais desses versos levando uma conclusão para esse episódio “*Levado foi ao Vietnã, Brigar com os 'vietcongs'*”. No final da conclusão, porém, o tom se mantém o que significa que haverá continuação, e então a canção coloca o ouvinte praticamente dentro da guerra com a simulação da metralhadora “Ra-ta-ta-ta...”.

Estrofes 7 e 8:

Reapresentação: As ideias melódicas voltam para as mesmas das estrofes 1 e 2, o que gera uma sensação de calma depois da tensão que causou a simulação da metralhadora. A letra também se repete no início, mas quando muda não dá nenhuma informação nova, e os tons permanecem baixos, o que mantém o ouvinte no mesmo estado de calma.

Estrofes 9 e 10:

Aumento de expectativa e tentativa de resolução do conflito: As ideias melódicas e a voz aumentam de tom, assim como nas estrofes 3 e 4. Com isso, a tensão também volta. Ao mesmo tempo, na letra, já com os verbos no tempo presente, o narrador faz o ouvinte visualizar o que está acontecendo com o garoto que tenta sobreviver à guerra, usando sua metralhadora.

Estrofes 11 e 12:

Clímax: descrição da morte do garoto. Nos tons mais baixos, com voz mais calma na estrofe 11, são descritos o que o garoto perdeu com a guerra, dando a impressão de serem suas últimas lembranças. Quando os tons aumentam (e assim a tensão), descreve-se o que pode ser sua última visão ((vê) “*só gente morta caída ao chão*”). A partir daí, a dicção do cantor começa a ter um tom de “desespero”, como se

estivesse realmente presenciando o que conta. A tensão chega ao cume e, portanto, ao clímax, com a morte do garoto, mas ainda não descende, o tom ainda se mantém, o que significa que haverá continuação da tensão.

Refrão 2:

Desfecho: Continua do ponto culminante (a morte e a entoação dos versos com “*Stop!*”), depois os tons descendem e o cantor conta o desfecho da narrativa (o enterro do corpo do garoto com as medalhas no peito), já com uma voz de resignação, sobre a melodia de tons mais baixos. Mais uma vez, no fim do verso, o tom da melodia se mantém até à nova ambientação da guerra, com a simulação da metralhadora.

Considerações: A letra dessa canção tem toda a estrutura narrativa bem demarcada. As etapas do enredo estão divididas em estrofes e foi possível reconhecer todos os actantes e os percursos narrativos pelos quais o personagem principal passou, do começo ao fim. A melodia acompanha bem esses percursos, provocando níveis diferentes de tensões em cada etapa. E, por fim, a entoação e dicção do cantor também seguem os diferentes percursos tendo como resultado a figurativização enunciativa e, portanto, o reconhecimento pelo público.

4.2. Canção 2: “Saudosa Maloca”¹⁰

Composição de Adoniran Barbosa e interpretação do grupo Demônios da Garoa.

Saudosa Maloca

Si o senhor não está lembrado (Estrofe 1)
Dá licença de contá

Que aqui onde agora está (Estrofe 2)
Esse edifício arto
Era uma casa velha
Um palacete assobradado

Foi aqui seu moço (Estrofe 3)
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos
nossa maloca

Mas um dia (Estrofe 4)
Nós nem pode se alestrar
Veio os homis cas ferramentas
O dono mandô derrubá

Peguemo tudo a nossas coisas (Estrofe 5)
E fumos pro meio da rua
Apreciar
a demolição

Que tristeza (Estrofe 6)
que nós sentia
Cada táuba que caía
Duía no coração

Mato Grosso quis gritá (Estrofe 7)
Mas em cima eu falei:
Os homis tá cá razão
Nós arranja outro lugar

Só se conformemos (Estrofe 8)
quando o Joca falou:
"Deus dá o frio
conforme o cobertor"

E hoje nós pega a páia (Estrofe 9)
nas grama do jardim
E prá esquecê
nóis cantemos assim:

Saudosa maloca, (Refrão)
maloca querida,
Que dim donde nós passemos
dias feliz de nossa vida

10 Retirada de <http://www.vagalume.com.br/adoniran-barbosa/saudosa-maloca.html#ixzz1YKphefFw> (21-02-2012 – 13h00).

- ⤴ Macroproposição: desapropriação dos moradores de favelas de São Paulo
- ⤴ Episódio: demolição
- ⤴ Lugar: Maloca, parte da favela paulistana. Esse lugar representa papel importante na história, faz parte do tema e do título da canção. É o local que se torna o lar dos personagens e que marca uma etapa feliz deles. A próxima etapa é da tristeza e saudades por terem de sair desse lugar e morar no próximo local, a rua.
- ⤴ Tempo: Fixação realista. Composta em 1955, época em que muitas malocas foram destruídas e seus moradores despejados, para serem construídos grandes edifícios.
- ⤴ Narrador: homodiegético com perspectiva no narrador, ou em 1ª pessoa.
- ⤴ Ordem: cronológica com narração ulterior.
- ⤴ Personagens:
 - protagonista: “*maloqueiro*”, Joca e Mato Grosso, anti-heróis, personagens-tipo – moradores de malocas em São Paulo em bairros em industrialização. O primeiro “maloqueiro” não tem nome, mas é o narrador da história e a perspectiva passa por ele, o que o coloca em um degrau de importância acima dos outros protagonistas.
 - antagonistas: o dono do terreno da maloca e os “homis” que chegaram para efetuar a demolição.
 - personagem secundário: “seu moço” / “senhor”, o enunciatário, um “provável” morador do edifício ou das redondezas.
- ⤴ Funções das Personagens – Modelo Actancial, Percorso Narrativo e Modalização:
 - * Eixo do desejo: Sujeito: “*maloqueiro*”, Joca e Mato Grosso; Objeto: manter o lar;
 - * Eixo do poder: Adjuvante: não há; Sujeito: “*maloqueiro*”, Joca e Mato Grosso;

Oponente: o dono do terreno da maloca e os “*homis*” que chegaram para efetuar a demolição;

* Eixo do saber: não há.

PN 1: Estrofes 1, 2 e 3:

S= “*maloqueiro*”, Joca e Mato Grosso → O= manter o lar
não é, mas parece ser → mentira

PN 2: Estrofes 4 ao Refrão:

S= “*maloqueiro*”, Joca e Mato Grosso → O= manter o lar
opponentes: o dono do terreno da maloca e os “*homis*” que chegaram para efetuar a demolição

Propriedade sobre o lar = não é e não parece ser → falsidade

- ⤴ Figuratização Enunciativa: O cantor, nessa canção, representa o narrador-personagem e, portanto, se coloca na canção, como se tivesse “realmente” vivido e revivendo a situação, com o uso de indicadores como “aqui”, “agora”, “esse” “eu” etc.
- ⤴ A dicção do cantor acompanha o fluxo da melodia e do tema. A canção está em ritmo de samba, porém com um tema denso, que é a desapropriação dos moradores de malocas. Por isso, o compositor e seus intérpretes dão à canção um tom tragicômico, um humor doído. Inclusive, está inscrita a fala na linguagem popular paulistana do personagem (“*homis cas ferramentas*”), o que passa ainda mais a noção de realidade.
- ⤴ Mecanismos de reiteração: As ideias melódicas variam bastante nessa canção, com recorrência mais definida nas estrofes 7 e 8 em relação às estrofes 5 e 6. Por outro lado, há reiteração da letra durante a canção, que remetem ao tema de desapropriação do “*maloqueiro*”, a começar pelo uso do seu próprio dialeto, e depois por escolhas lexicais, “*táuba*”, “*demolição*” e a repetição de “*maloca*”. Portanto, ocorre tematização principalmente pela letra.

▲ Enredo e Melodia:

Estrofes 1, 2 e 3:

As primeiras estrofes possuem tons predominantemente mais baixos (voz e melodia), com ideias melódicas que variam entre si. Esse tom corresponde ao início da história, na qual ainda há a criação de expectativa para o que virá, ainda não há demonstração de fortes sentimentos.

Estrofe 4: A ideia melódica ainda é uma variação das primeiras estrofes e ocorre a apresentação do problema: “*o dono mandou derrubá*”. Nesse momento da canção, o tom é bem descendente, cantado com um tom de tristeza.

Estrofes 5 e 6: A ideia melódica muda com tons mais dramáticos, mais altos, pois a letra começa ficar mais tensa também – esse é o momento em que os personagens têm de retirar seus pertences e assistir seu lar sendo destruído. A palavra “demolição” no final da estrofe 6 sustenta o tom, ao invés de descender, preparando o ouvinte para o que ainda está por vir nas próximas estrofes.

Estrofes 7 e 8: A ideia melódica é uma variação das estrofes 5 e 6. A situação de clímax ocorre no momento da tentativa de resolução do conflito, no qual o personagem “*Mato Grosso quis gritar*” para tentar impedir a demolição. Então este é o momento em que a canção provoca mais tensão tanto no canto pelo entoação com tom de desespero, como na melodia com tons em ascendência. No final da estrofe 8 o tom é descendente e o cantor interpreta com tom de conformação.

Estrofe 9: A ideia melódica se altera para apresentar o desfecho, no qual apresenta os personagens morando na rua, e preparar para o refrão, dizendo como eles lidam com a situação em que terminaram.

Refrão: Momento de maior passionalização para demonstração de saudade. Uma tentativa de, com o canto, trazer de volta o sentimento feliz que a “maloca” proporcionara aos personagens.

Considerações: Essa canção também possui todas as etapas do enredo divididas em suas estrofes. A melodia acompanha essas etapas, mas os tons são mais marcados pela voz dos cantores. Não foram identificados todos os actantes da história, não por alguma incompletude da composição, mas pela situação em que os personagens se encontravam: eram pobres, não tinham conhecimento e nem ajuda de ninguém, por isso não foi reconhecido um adjuvante; embora tivessem a vontade de manter o lar, não havia um destinador para dar-lhes a missão de obterem algum requisito para lutar pela “maloca”.

4.3. Canção 3: “Calhambeque”¹¹

Por John D. Loudermilk / Gwen Loudermilk – Versão de Erasmo Carlos, interpretada por Roberto Carlos, na época da Jovem Guarda.

O Calhambeque

(Introdução)

"Essa é uma das muitas histórias que acontecem comigo. Primeiro foi Suzi quando eu tinha lambreta. Depois comprei um carro... parei na contramão. Tudo isso sem contar o tremendo tapa que eu levei com a história do Splish-Splash. Essa história também é interessante..."

Mandei meu Cadillac pro mecânico outro dia
Pois há muito tempo um conserto ele pedia
E como vou viver sem um carango pra correr (Estrofe 1)
Meu Cadillac bip-bip
Quero consertar meu Cadillac
Bipdubipbipdubipdubip

Com muita paciência o rapaz me ofereceu
Um carro todo velho que por lá apareceu
Enquanto o Cadillac consertava eu usava (Estrofe 2)
O Calhambeque bip-bip
Quero buzinar o Calhambeque
Bipdubipbipdubipdubip

Saí da oficina um pouquinho desolado
Confesso que estava até um pouco envergonhado
Olhando para o lado com uma cara de malvado (Estrofe 3)
O Calhambeque bip-bip
Buzinei assim o Calhambeque
Bipdubipbipdubipdubip

E logo uma garota fez sinal para eu parar
E no meu Calhambeque fez questão de passear
Não sei o que pensei mas eu não acreditei (Estrofe 4)
Que o Calhambeque bip-bip
O broto quis andar no Calhambeque
Bipdubipbipdubipdubip

E muitos outros brotos que encontrei pelo caminho
Falavam que estouro, que beleza de carrinho
E fui me acostumando e do carango fui gostando (Estrofe 5)
O Calhambeque bip-bip
Quero conservar o Calhambeque
Bipdubipbipdubipdubip

Mas o Cadillac finalmente ficou pronto
Lavado, consertado, bem pintado, um encanto
Mas o meu coração na hora exata de trocar... (Estrofe 6)
Bip-bip
Meu coração ficou com o calhambeque
Bipdubipbipdubipdubip

(Coda)

"Bem vocês me desculpem mas agora eu vou embora. Existem mil garotas querendo passear comigo. Mas é tudo por causa do calhambeque, sabem." Bye Bye! Bye Bye!

11 Informações retiradas de <http://www.vagalume.com.br/jovem-guarda/o-calhambeque-roberto-carlos.html> (21/02/2012 – 20h00).

⤴ Macroproposição: Mais uma das histórias que acontecem com Roberto Carlos.

⤴ Episódio: Escolha: Cadillac ou Calhambeque

⤴ Lugar: Fixação real, não é mencionado nenhum conteúdo fantástico ou sobrenatural. É possível identificar a oficina do mecânico e depois subentende-se que o personagem passeia pela rua com o carro. O lugar aqui serve apenas de pano de fundo.

⤴ Tempo: Fixação real. Década de 1960.

⤴ Narrador: homodiegético com perspectiva no narrador, ou em 1ª pessoa.

⤴ Ordem: cronológica com narração ulterior.

⤴ Personagens:

- protagonista: herói, era o próprio Roberto Carlos, de quem o público já era familiar.
- antagonistas: não há.
- personagens secundários: mecânico, garotas – são apenas mencionados.

⤴ Funções das Personagens – Modelo Actancial, Percurso Narrativo e Modalização:

PN 1: Estrofes 1, 2 e 3:

* Eixo do desejo: Sujeito: Roberto Carlos; Objeto: Cadillac consertado;

* Eixo do poder: Adjuvante: mecânico; Suj.: Roberto Carlos; Opositor: Problemas no Cadillac;

* Eixo do saber: Destinador: mecânico, que empresta o Calhambeque para que Roberto Carlos espere pacientemente pelo Cadillac; Destinatário: Roberto Carlos

adjuvante: mecânico

S= Roberto Carlos → O= Cadillac consertado

opositor: problema no Cadillac

Ser popular com o Cadillac = é e parece ser → verdade

PN 2: Estrofes 4 à Coda:

* Eixo do desejo: Sujeito: Roberto Carlos; Objeto: Calhambeque;

* Eixo do poder: Adjuvante: o fato do Calhambeque ser um carro mais velho; Suj.: Roberto Carlos; Opositor: o fato do Cadillac ser um carro mais novo e ser o carro dele, o que gera dúvida;

* Eixo do saber: Destinador: mecânico, que aceita a troca; Destinatário: Roberto Carlos

adjuvante: Calhambeque ser velho

S= Roberto Carlos → O= Calhambeque

oponentes: Cadillac ser novo e dele

Ser popular com o Cadillac = não é e não parece ser → falsidade

- ⤴ Figuratização Enunciativa: Nessa canção, o cantor interpreta o narrador-personagem, dando a impressão de “reviver” o conflito que conta. Ele também utiliza os recursos indicativos da presentificação enunciativa: “eu”, “meu”, “comigo” etc. Além disso, há presença da fala literal na introdução e na coda, o que passa a impressão de estar “naquele momento” falando com o ouvinte.
- ⤴ A dicção do cantor: A canção tem um tema leve e até engraçado, ritmo típico do rock dos anos 60, de andamento rápido, e o cantor segue com esse propósito.
- ⤴ Mecanismos de reiteração: As ideias melódicas se repetem literalmente em todas as estrofes. O léxico “Calhambeque” também é repetido em todas as estrofes, além da imitação da buzina. Portanto há tematização, com reiteração da letra e da melodia.

▲ Enredo e Melodia:

Introdução e estrofes 1: Criação de expectativa com a conversa na introdução. Apresentação de uma situação comum na estrofe 1 (levar o carro no mecânico) e do primeiro problema “*Como eu vou viver sem um carango pra correr?*”

Estrofe 2 e 3: Tentativa de resolução do problema com a oferta do mecânico de emprestar o Calhambeque na estrofe 2. Roberto Carlos aceita a proposta e começa a usar o Calhambeque que, a princípio, não é uma boa solução na estrofe 3.

Estrofes 4 e 5: Há uma quebra de expectativa positiva em relação à solução para o primeiro problema, Roberto Carlos começa gostar dos benefícios que o Calhambeque traz a ele. Surge então o conflito: “*Quero conservar o Calhambeque*”.

Estrofe 6: Clímax: a chegada do momento de trocar. Nesse momento a canção fica um pouco mais lenta e então faz uma pausa para causar suspense no ouvinte. Depois a canção volta a seu ritmo e é dado o desfecho: Roberto Carlos fica com o Calhambeque.

Coda: finalização da história.

Considerações: Como se pôde notar no enredo, a construção das etapas da narrativa aparece bem definida, sendo possível determinar seus actantes e seus programas narrativos. Porém, a melodia e voz, nesse caso, não participam tanto no processo de construção de significados, já que elas não possuem variação de ideia melódica e de tom, não geram nem mais tensão nem mais alegria, exceto pelo momento da pausa na estrofe 6. Nesse caso, a influência da música nessa canção pode se dar pelo próprio intérprete e pelo ritmo (rock anos 60), que eram bem populares entre o público jovem da época. A temática da letra é um outro fator de identificação com esse mesmo público jovem, com assuntos como *estar popular com o carro e conquistar os “brotos”*.

4.4. Canção 4: “Agora só falta você”¹²

Composta e interpretada por Rita Lee.

Agora só falta você

Um belo dia resolvi mudar
E fazer tudo o que eu queria fazer (Estrofe 1)
Me libertei daquela vida vulgar
Que eu levava estando junto a você

E em tudo que eu faço
Existe um porquê (Estrofe 2)
Eu sei que eu nasci
Eu sei que eu nasci pra saber

E fui andando sem pensar em voltar
E sem ligar pro que me aconteceu (Estrofe 3)
Um belo dia vou lhe telefonar
Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu

No ar que eu respiro, uu
Eu sinto prazer (Estrofe 4)
De ser quem eu sou
De estar onde estou

Agora só falta você, iê, iê
Agora só falta você, aaa... (Refrão)
Agora só falta você, iê, iê
Agora só falta você, au!

E fui andando sem pensar em voltar
E sem ligar pro que me aconteceu (Estrofe 3')
Um belo dia vou lhe telefonar
Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu

No ar que eu respiro, uu
Eu sinto prazer (Estrofe 4')
De ser quem eu sou
De estar onde estou

Agora só falta você, iê, iê
Agora só falta você, aaa... (Refrão)
Agora só falta você, iê, iê
Agora só falta você!

12 Informações retiradas de: <http://www.vagalume.com.br/rita-lee/agora-so-falta-voce.html>
(21/01/2012 - 22h00)

- ⤴ Macroproposição: Mudança de vida da protagonista.
- ⤴ Episódio: Agora só falta você
- ⤴ Lugar: Fixação real, não é mencionado nenhum lugar específico. A protagonista menciona apenas que, separada do enunciatário, ela está em algum lugar melhor.
- ⤴ Tempo: Fixação real.
- ⤴ Narrador: homodiegético com perspectiva no narrador, ou em 1ª pessoa.
- ⤴ Ordem: cronológica com narração ulterior.

⤴ Personagens:

- protagonista: heroína, a narradora
- antagonistas: não há.
- personagens secundários: não há.

⤴ Funções das Personagens – Modelo Actancial, Percurso Narrativo e Modalização:

PN 1: Estrofes 1, 2 e 3:

- * Eixo do desejo: Sujeito: narradora-personagem; Objeto: realizar “aquele sonho”;
- * Eixo do poder: Adjuvante: coragem; Suj.: narradora; Opositor: você;
- * Eixo do saber: Destinator: “predestinação” (“*Eu sei que eu nasci pra saber*”); Destinatário: narradora.

adjuvante: coragem

S= narradora → O= realizar “aquele sonho”

opositor: você

PN 2: Estrofe 4 e Refrão:

* Eixo do desejo: Sujeito: narradora-personagem; Objeto: “você”;

* Eixo do poder: não se sabe.

* Eixo do saber: não se sabe.

S= narradora → O= “você”

- ⤴ Figuratização Enunciativa: Nessa canção, a cantora interpreta a narradora-personagem, e utiliza-se o tempo todo dos indicativos de presentificação enunciativa, inclusive exaltando-se: *“Eu sinto prazer / de ser quem eu sou”*.
- ⤴ A dicção do cantor: A cantora representa bem o propósito da canção, na qual a narradora-personagem sente satisfação com ela mesma por ter conseguido realizar seus sonhos e ter se tornado quem é.
- ⤴ Mecanismos de reiteração: As ideias melódicas se repetem nos pares de estrofes com variações. Na letra, a ideia de que a narradora-personagem sempre consegue o que quer aparece com frequência e, no refrão, os versos se repetem. Portanto há tematização.
- ⤴ Enredo e Melodia:

Estrofes 1 e 2:

Nessas estrofes há apresentação do primeiro conflito da personagem que levava uma vida “vulgar”. E da tentativa de resolução, na qual ela se “libertou” dessa situação e foi atrás de algum sonho que tinha. Nas primeiras duas estrofes a melodia é mais leve, pois apesar de ter apresentado um problema, ela já estava dizendo que conseguiu resolvê-lo, portanto não há tensão. Na 2ª estrofe, os tons aumentam, e a cantora canta com um tom de orgulho crescente, conforme a letra. Ela não termina a frase *“Eu sei que eu nasci pra saber...”* e o tom se mantém, deixando o ouvinte atento à próxima estrofe.

Estrofes 3 e 4: As ideias melódicas se repetem em relação às primeiras com

variações. Na estrofe 3, a protagonista continua narrando o que aconteceu e o que ela disse ao enunciatário, portanto a melodia continua calma. Na estrofe 4, com leve aumento de tom, a cantora diz com orgulho que ela conseguiu realizar o sonho que queria. No final do último verso os tons são ascendentes, que indicam para o ouvinte que ainda tem algo por vir.

Refrão: A protagonista apresenta seu novo conflito: *“Agora só falta você”*, e o enunciatário vira o objeto de desejo dela, o que falta ela conseguir. A melodia passa esse sentimento de desejo pelo objeto quando, junto à dicção da cantora, aumentam de tom, além da repetição da frase do conflito. Depois do refrão, as estrofes 3 e 4 são repetidas, recurso que ajuda na tematização.

Considerações: Nessa canção, a melodia participa do percurso narrativo passando a sensação de orgulho e satisfação. A cantora representa bem esses sentimentos em sua interpretação. Porém, não há todas as etapas do percurso narrativo da protagonista, o ouvinte não sabe dizer se ela conseguiu ficar com o enunciatário no final, pois essa parte do percurso ainda não foi percorrida. É muito comum o fato de haver canções com uma parte narrativa e a outra descritiva, ou simplesmente não ser mencionado o resto da história, como é o caso, deixando subtendido que o caminho ainda será percorrido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta monografia foi analisar o gênero canção, um recurso muito usado nas aulas tanto no ensino médio como no fundamental em práticas que se remetem especialmente à interpretação e compreensão do texto e análises linguísticas. Neste trabalho buscamos verificar a possibilidade de expandir esse uso considerando estudos que tratam da narrativa e da construção dos sentidos que os textos veiculam. Assim, foi possível associar o gênero canção à estrutura narrativa e à estrutura melódica que sustentam esse tipo de gênero.

Como se pôde observar, é possível analisar uma canção pelos aspectos estruturais da letra com sua melodia.

Quanto aos elementos que costumam compor uma narrativa em prosa, foi possível na maioria ou em todas as canções:

- encontrar uma macroproposição e um evento episódico;
- identificar a sequência dos enredos e o percurso narrativo;
- identificar ou inferir o espaço e o tempo;
- identificar o narrador e sua instância narrativa;
- definir os personagens quanto ao seus papéis, caracterizações e perspectivas;
- definir os actantes e seus papéis narrativos.

Quanto aos recursos musicais, foi possível na maioria das canções:

- diferenciar ideias melódicas nos vários momentos da canção, o que auxilia na progressão da história;
- encontrar mecanismos de reiteração tanto na letra quanto na melodia, o que ajuda na memorização da canção e na tematização da narrativa;
- identificar o andamento, tanto em momentos em que a velocidade ficava mais rápida passando a sensação de “realidade” oral quanto nos momentos de velocidade mais lenta favorecendo a passionalização ou o suspense;
- identificar nas falas a figurativização enunciativa. Nas canções escolhidas foi possível encontrar pronomes pessoais, possessivos, advérbios de lugar que

aproximam a história do cantor e facilitam a sua dicção;

- reconhecer a dicção do cantor, a maneira como ele canta interpretando, na maioria das vezes, o narrador ou narrador-personagem ajudam na dramatização e na interpretação por parte do ouvinte, que deve entender os sentimentos passados pela canção (dor, amor, solidão, alegria etc);
- identificar as diferentes tonalidades que, quando ascendentes, causam tensão no ouvinte, seja por um sentimento de desespero, dor, amor, ou auge da alegria; quando os tons se mantêm geram expectativa ou suspense; e quando os tons são descendentes, levam a canção para uma finalização;
- identificar as diferentes tonalidades na inflexão da voz que, assim como as tonalidades na melodia, causam diferentes sensações de tensão: suspense, com os tons suspensivos, ou finalização, com os tons descendentes.

Por outro lado, também foi possível verificar que nem todas as canções apresentaram todos esses elementos narrativos ou recursos musicais, mas, mesmo assim, conseguiram dialogar com seu público de alguma maneira.

Pôde-se notar, por exemplo, que a melodia da canção *Calhambeque* não contribuiu muito para progressão da história e para causar diferentes sensações, mais ou menos tensão, exceto pelo momento de suspense. Mas o ritmo leve e popular contribuiu para comunicar a temática da canção.

Já na canção *Agora Só Falta Você*, o que faltou foi terminar o enredo. Não se sabe qual o desfecho dessa história, o que é bastante comum em canções nas quais o conflito é relatado e o personagem tenta solucionar o problema no momento da enunciação.

Em *Saudosa Maloca*, a melodia contribuiu para as derivações de tensão, porém, nem tanto como mecanismo de reiteração, pois as ideias melódicas mudam com mais frequência.

A única das canções analisadas que demonstrou ter todos os elementos narrativos e recursos musicais mais completos foi *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*. Porém, mesmo nela, não há detalhes na descrição das personagens coadjuvantes, por exemplo, ou de outros acontecimentos menos importantes, por ser uma canção e, portanto, ter um tempo delimitado. Mesmo em canções narrativas mais longas, é difícil encontrar descrições detalhadas de locais ou de personagens que não sejam a principal, como em

romances ou poemas. Caso contrário, a canção poderia tornar-se enfadonha, longa em demasia e o ouvinte poderia se perder na sequência do percurso narrativo percorrido pela personagem principal.

Portanto, dentro de seus limites de tempo, de rima e tonalidades, a canção (letra + melodia) consegue contar uma história eficientemente, produzindo um enredo lógico, emoções e sensações, assim como os romances e poemas.

Acredita-se, desse modo, que a canção pode ser utilizada em salas de aula para explicação de estruturas e elementos de gêneros literários. Não é necessário nenhum conhecimento profundo sobre música para despertar a sensibilidade às sensações causadas nos diferentes momentos da canção e da história. Dependendo da habilidade dos alunos e/ou do professor com instrumentos musicais e canto, ou em aulas interdisciplinares, é possível ainda montar uma sequência didática para a elaboração de uma canção, nesse caso, que conte um história. Assim, é possível que se ampliem e se aprimorem tanto os conhecimentos textuais como os musicais dos alunos.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Paulus, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. et all. *Análise Estrutural da Narrativa*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

COSTA, Nelson Barros da. *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107-121.

DIJK, Teun A. Van. *Cognição, discurso e interação* (org. e apresentação de Ingedore Villaça Koch) – 6ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GUIMARÃES, Elisa. *Texto, discurso e ensino*. São Paulo: Ed. Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique; tradução Sírio Possenti. *Gênero dos Discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, L. A. “Gêneros textuais: definição e funcionalidade” In DIONÍSIO, Â. et al. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

REUTER, Yves. *A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SIQUEIRA, João Hilton Sayeg de. *Organização Textual da Narrativa*. São Paulo: Selinute, 1992.

Eletrônicas

CARVALHO, Fabiana Castro. Artigo: *O Gênero Canção: uma prática intersemiótica*. 2009.

http://www.filologia.org.br/iisinefil/textos_completos/o_genero_cancao_uma_pratica_intersemi%C3%B3tica_FABIANA.pdf - Acesso em: 01/06/2011 às 20h.

CONTINENTE Online. *Poetas e Compositores expõem as diferenças entre o poema e a canção*.

http://www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=328&Itemid=93 - Acesso em 04/12/2011 às 16h10.

LISPECTOR, Clarice. Primeiro Beijo. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1998. http://pensador.uol.com.br/clarice_lispector_textos/ Acesso em 19/02 – 23h30

MELLO, Marcelo. Apostila: *Estruturação e Linguagem Musical*. Ourinhos, SP: ETE Curso Técnico em Regências, 2011. Acesso em 19/02/2012 às 22h30
http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmtecnico_estruturacao04.pdf

RIBEIRO, Hugo L. Gramática e Teoria Musical.

http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/teoria_musical/gramatica_teorica.pdf

Acesso em 19/02/2012 às 22h25

Canções Analisadas

BARBOSA, Adoniran. *Saudosa Maloca*:

<http://www.vagalume.com.br/adoniran-barbosa/saudosa-maloca.html> (21-02-2012 – 13h00).

CARLOS, Roberto. *O Calhambeque*:

<http://www.vagalume.com.br/jovem-guarda/o-calhambeque-roberto-carlos.html>
(21/02/2012 – 20h00)

HAWAII, Engenheiros do. *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*:

<http://www.vagalume.com.br/engenheiros-do-hawaii/era-um-garoto-que-como-eu-amava-os-beatles-e-os-rolling-stones.html> (20/02/2012 – 12h30)

LEE, Rita. *Agora Só Falta Você*:

<http://www.vagalume.com.br/rita-lee/agora-so-falta-voce.html> (21/01/2012 - 22h00)