

CANÇÃO POPULAR E ENSINO DA LÍNGUA MATERNA: O GÊNERO CANÇÃO NOS PARÂMETROS CURRICULARES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Nelson Barros da Costa*

Resumo: Utilizando a linha de Análise do Discurso desenvolvida por Dominique Maingueneau, este trabalho pretende investigar o lugar da canção no discurso pedagógico oficial. Tomamos como seu representante aqui os Parâmetros Curriculares Nacionais (ensino fundamental de língua portuguesa no Brasil). Analisando tal texto, procuraremos responder as seguintes questões: a) Qual o lugar da canção no contexto de categorias construídas no âmbito do discurso científico, mas retomadas pelo discurso pedagógico oficial, como “oral” e “escrita” e “literário” e “não-literário”? b) Partindo da hipótese de que o discurso pedagógico relativo ao ensino do português ainda mantém fortes relações com o discurso e a teoria literários, como estão consideradas aí as diferenças, as semelhanças e as relações entre a poesia e a canção? c) Um é tomado como variante do outro, ou são tidos como gêneros diferentes? d) Como aparece a canção nesse contexto?

Palavras-chave: discurso; canção; literatura; discurso pedagógico; discurso científico.

1 INTRODUÇÃO

*Sambista não tem valor nessa terra de doutor
(Paulinho da Viola)*

São muitos os que hoje em dia propõem a utilização ou já utilizam textos da Música Popular Brasileira (MPB) em sala de aula de diversas disciplinas. Acreditamos que o interesse por esse tipo de produção simbólica não provém apenas de sua praticidade ou de seu ar prazenteiro. Ele representa uma consciência cada vez mais crescente da grande importância de nossa produção literomusical na construção da identidade brasileira. A MPB angariou grande prestígio por ter, durante a última ditadura militar, servido de porta-voz dos interesses mais gerais

* Docente da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Lingüística Aplicada. E-mail: nelson@ufc.br.

de expressão e por ter resistido e sobrevivido a dezenas de anos de cerceamento oficial, à extorsão de direitos de autoria e de venda por parte das gravadoras multinacionais; ao bombardeio em massa de música estrangeira nos meios de comunicação; à negligência dos poderes instituídos com a formação de público e incentivo ao músico para levar àquele o seu trabalho; e mesmo ao descaso da própria sociedade, que não costuma ver na cultura um bem a que todos têm direito.¹

Baseados em uma breve observação de uma instância discursiva de caráter pedagógico e oficial voltada para o ensino das disciplinas de linguagem, tentaremos responder duas questões em íntima articulação:

a) qual o lugar do discurso literomusical no contexto de categorias construídas no âmbito do discurso científico, mas retomadas pelo discurso pedagógico oficial, como “texto oral” e “texto escrito” e outras? Será tomado como representante da ordem do discurso pedagógico oficial os Parâmetros Curriculares Nacionais - terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental - Língua Portuguesa (BRASIL, 1998), onde analisaremos como tais categorias são expostas e trabalhadas;

b) partindo da hipótese de que o discurso pedagógico relativo ao ensino do português ainda mantém fortes relações com o discurso literário (e sua articulação interdiscursiva com o discurso científico: a teoria literária), quais são as diferenças, semelhanças e relações entre o discurso poético e o discurso literomusical (e sua articulação interdiscursiva com o discurso científico: a teoria musical ou a musicologia)? Um é variante do outro ou trata-se de dois gêneros diferentes? Como essas questões são figuradas no discurso pedagógico representado pelo documento acima referido? Como aparece a canção nesse contexto?

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS

2.1 Práticas discursivas e condições enunciativas

Utilizaremos aqui os desenvolvimentos teóricos propostos por Dominique Maingueneau (MAINGUENEAU, 1984, 1988 e 1995) para a Análise do Discurso francesa. Para nosso autor, falar de discurso é falar de **prática discursiva**,

¹ Em Ricardo (1991), um depoimento de quem viveu na época e na carne essas questões.

expressão que integra o conceito de formação discursiva, um conjunto de regras anônimas que regula o quê e como se deve e/ou não se deve dizer numa dada conjuntura, que seria uma espécie de dimensão linguageira da discursividade, e a noção de **comunidade discursiva**, a vertente social da atividade discursiva, que remeteria não apenas ao “grupo ou à organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva [...], mas também a tudo que este(s) grupo(s) implicam no plano da organização material e modos de vida” (MAINGUENEAU, 1988, p. 56).

Desse modo, o discurso não é visto como um texto, mas como uma atividade inscrita em uma dinâmica social onde há uma imbricação entre este e seu processo de produção/circulação. Os textos produzidos em uma prática discursiva pressupõem uma organização social que só existe em função dessa prática. Eles implicam uma **inscrição**: não é qualquer falante que pode enunciar nesse lugar, ele precisa ser dotado de uma competência e de uma autoridade enunciativa. Eles implicam igualmente um **posicionamento**: uma inserção em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual.

Tanto a inscrição como o posicionamento estão estreitamente ligados ao modo como o texto é posto em circulação na sociedade. Do ponto de vista da circulação do discurso, este pode ser encarado como um **dispositivo enunciativo**, isto é, como um produto simbólico que integra numa unidade, em condicionamento mútuo, todos os fatores envolvidos em seu funcionamento: o **gênero**, o **suporte**, o **código de linguagem**, o **etos**. Comentemos apenas os dois primeiros, que são os que nos interessam mais de perto neste trabalho.

Não iremos repetir aqui a célebre conceituação bakhtiniana de gênero do discurso, tantas vezes já evocada que é praticamente de domínio do público leitor de Análise do discurso e Lingüística de texto. Chamaremos a atenção apenas para duas observações de Maingueneau acerca do gênero:

1. Todo enunciador se defronta, no processo enunciativo, com a inscrição de seu enunciado em um ou mais **gêneros**, uma vez que “qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence” (MAINGUENEAU, 1995, p. 65);
2. Do mesmo modo que os domínios de produção, a escolha de um gênero por parte de qualquer falante ou escritor não é aleatória. Não se trata de,

querendo passar determinada mensagem, escolher o gênero que melhor funcionalidade teria para isso. Em práticas discursivas institucionais especialmente, utilizar um determinado gênero implica um posicionamento,² um engajamento a “escolas”, “doutrinas”, “movimentos”, por parte do enunciador em relação a um determinado percurso no interior da prática discursiva, a partir da memória das produções discursivas de uma sociedade. Assim, no campo da prática literária, por exemplo, escrever em um determinado gênero implica assumir uma determinada posição dentro dessa prática discursiva, filiar-se a uma tendência ou escola no âmbito desse universo. Escrevendo “baladas”, um autor como Vitor Hugo “volta, para além do classicismo, a um gênero medieval, traça como que um percurso na esfera literária afirmando-se como ‘romântico’” (p. 68-69).

Os gêneros, portanto, conforme Maingueneau, estão relacionados intimamente com todos os domínios enunciativos que uma prática discursiva implica. “Não se tem, por um lado, um texto (inscrito sob determinado gênero) e, por outro, o lugar e o momento de sua enunciação, mas o ‘modo de emprego’ é uma dimensão completa do discurso. [...] A tragédia clássica francesa é inseparável da instalação de teatros e da constituição de um público dotado de uma certa cultura e levando um certo tipo de vida” (p. 66-67).

Maingueneau (*idem, ibidem*) observa que o **suporte material** que veicula a obra, por sua vez, é também contexto da obra e, por conseguinte, constitutivo do sentido desta. Assim, o modo de veiculação oral acarreta implicações para o estilo, o conteúdo e a forma do texto, diferentes daquelas de um texto de veiculação escrita. A literatura oral, por exemplo, constitui fórmulas, estereótipos, padrões, necessários para tornar o texto memorizável ou improvisável. Está estreitamente ligada à presença dos corpos do enunciador e do co-enunciador. Necessita do ritmo, da entoação e de recursos dramático-gestuais para liberar sentido. Seu caráter linear dificulta tanto ao emissor quanto ao receptor ter uma visão do conjunto arquitetônico do enunciado.

Por isso mesmo, o texto oral não é uma “obra” com um “autor” na mesma medida em que se pode falar desses elementos para um texto escrito.

² Reciprocamente, posicionar-se exige um investimento genérico.

A emergência da escrita, reforçada pela criação da tipografia e dos sistemas de pontuação e regulação da forma e da disposição da grafia na página em branco, vai revolucionar os sistemas lingüísticos de interação humana, redimensionando a um só tempo os processos cognitivos de recepção e produção, os modos de circulação, o público, a forma e o conteúdo dos textos.

2.1.1 O primado do interdiscurso

Seguindo autores como Bakhtin e Authier-Revuz, MAINGUENEAU (1984) reafirma que uma prática discursiva deve ser apreendida considerando sua relação inextrincável com a alteridade. Dito em outras palavras, o primado do interdiscurso postula a impossibilidade de dissociar intradiscurso do interdiscurso.

No entanto, considerando demasiado vago o termo interdiscurso, Maingueneau (1984) propõe uma tripartição do conceito em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo.

Universo discursivo compreenderia o conjunto de formações discursivas de todos os tipos interagindo em uma dada conjuntura. Segundo o autor, trata-se de um conceito de pouca utilidade para o analista, dada sua grande extensão, constituindo apenas um horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de ser estudados, os campos discursivos (p. 27).

Campos discursivos seriam o conjunto de formações discursivas em concorrência, delimitando-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo (p. 28). O autor chama a atenção para que “concorrência” seja entendida em sentido amplo, abrangendo não apenas o enfrentamento aberto, mas também a aliança, a indiferença aparente etc. entre discursos que possuem a mesma função social e divergem quanto à maneira de exercê-la. Seriam campos discursivos o político, o pedagógico, o filosófico, etc. ou subconjuntos desses, que comporiam dentro desses campos maiores uma configuração relativamente autônoma.

Por fim, os **espaços discursivos** seriam subconjuntos de formações discursivas cuja interrelação o analista julga pertinente analisar. Trata-se então de um recorte resultante de hipóteses fundadas no conhecimento dos textos e da história destes, que serão confirmadas ou rejeitadas no decorrer da pesquisa.

Concluindo, vê-se que a perspectiva de Maingueneau pretende analisar o discurso como realidade inseparável de seu contexto de produção, fazendo parte desse contexto o próprio interdiscurso. Enquanto práxis, o discurso envolve

necessariamente a organização social de comunidades discursivas, sendo parte integrante (ou mesmo razão e condição de ser) dessa organização. Assim, os sujeitos, ao operar a produção simbólica de uma sociedade, interagem em espaços onde suas produções legitimam-se mutuamente, mesclam-se ou entram em conflito.

2.1.2 Sobrevoando nosso espaço discursivo

No nosso caso, teremos o espaço da interdiscursividade entre o discurso literomusical brasileiro e os discursos pedagógico e científico, em nosso momento histórico.

Mesmo se encontrando aqui na condição de objeto “falado” pelo documento pedagógico, refletiremos um pouco sobre o campo discursivo da produção literomusical brasileira,³ de natureza intersemiótica e de definição ainda inconsistente, dilacerado que é por hierarquias instáveis (MPB, “brega”, folclore...), posicionamentos (mineiros, “vanguardas”, “Rock Brasileiro”...), movimentos estéticos (Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo...), etc.

No campo do pedagógico, tomaremos um texto de caráter oficial do topo da hierarquia da prática discursiva, que tem por finalidade, segundo ele próprio, “constituir-se em referência para as discussões curriculares da área (de Língua Portuguesa) [...] e contribuir com técnicos e professores no processo de revisão e elaboração de propostas didáticas a nível nacional”: os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (BRASIL, 1998).

O discurso pedagógico se caracteriza, do ponto de vista das relações interdiscursivas que contrai, por se apoiar em outros discursos para fundamentar-se e tornar consistente seu trabalho discursivo, cujos objetivos principais têm sido, em nossa formação social, transmitir saberes, dotar de competências,⁴ inculcar informações e fixar conteúdos.⁵ Em nosso momento histórico, é do discurso científico que o discurso pedagógico se investe para dar conta dessas tarefas. Ele caracteriza os objetos que pretende tematizar sob a rubrica da cientificidade, adotando a metalinguagem peculiar ao discurso científico (ORLANDI, *op. cit.*) e incorporando o etos do cientista. Também recursos como

³ Sobre a MPB como discurso, cf. COSTA (2001).

⁴ Conforme CHARLOT (2001).

⁵ Conforme ORLANDI, Eni. “O discurso pedagógico: a circularidade”, in *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Pontes: Campinas, 1987, 2ª. ed., p. 15 – 23. Há evidentemente outros, como a formação de hábitos e crenças.

a **citação**, a **referência** e a **contenção da polissemia** são usados como forma de apropriação (ou talvez, mais adequadamente, *empréstimo*) da autoridade que tem o discurso científico na sociedade.

Portanto, como realidade do interdiscursivo no intradiscursivo, tomaremos o espaço do discurso científico das ciências da linguagem (incluindo aí a literatura) nas palavras do discurso pedagógico quando ele tem como objeto a produção literomusical. Verificaremos mais precisamente como se dá a questão da *categorização* que tem como referente esta última.

Justificamos a escolha dessa questão, a da categorização, pelo fato não só de ser questão pedagógica candente no que tange ao ensino da linguagem,⁶ mas também de ser a categorização um problema concernente à própria identidade da prática literomusical (trata-se de poesia ou não? Seus autores são poetas, músicos ou pertencem a outra categoria? Toda canção produzida no Brasil é MPB ou só algumas? etc.).⁷

Embora seja um procedimento que faz parte da própria construção discursiva da realidade (MONDADA e DUBOIS, 2003), trata-se de um das operações mais importantes do método analítico das ciências, qual seja o de elaborar taxonomias e estabelecer critérios para classificações a fim de melhor manipular e conhecer o seu objeto, procedimento este que se traduz na construção de uma *metalinguagem*. O objeto aí aparece refletido nos recortes desta, o que produz divisões estanques, perdendo-se a noção do todo do objeto de conhecimento. Essa unidade é recuperada por outro conceito que toma seu lugar: a homogeneidade (ORLANDI, op. cit.). Ao se operar uma divisão no seio de uma realidade especificada, pressupõe-se que ela é homogênea e que as categorias resultantes dessa divisão serão cada uma homogêneas.

Será, portanto, no interior de categorizações pesquisadas no texto dos Parâmetros que se refletirá sobre o lugar da canção no discurso pedagógico.

⁶ Cf. os próprios Parâmetros: “Os textos organizam-se sempre dentro de certas restrições de natureza temática, composicional e estilística, *que os caracterizam como pertencentes a este ou aquele gênero. Desse modo, a noção de gênero, constitutiva do texto, precisa ser tomada como objeto de ensino*” (p. 10).

⁷ Cf. o número 7 da Revista Livro Aberto (1997), especialmente dedicado à questão.

2.2 O lugar da canção brasileira no discurso pedagógico oficial

2.2.1 O que é a canção brasileira

Entendemos por canção brasileira o que normalmente se chama MPB. Mas o que é a MPB no universo da produção discursiva de nossa sociedade?

A adjetivação “popular” da sigla é enganadora. Dentre os diversos tipos de músicas escutados e produzidos no Brasil, o tipo que tem a designação de Música Popular Brasileira é talvez o menos popular, no sentido mais convencional da palavra: “Do ou próprio do povo, ou feito para ele [...]; agradável ao povo; ou que tem as simpatias dele...”, conforme verbete do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1994). Não dispomos de dados estatísticos, mas acreditamos que tal tipo de música é consumido por menos da metade da população brasileira, a julgar pelo que se escuta em nossas emissoras de rádio. Mesmo assim a expressão Música Popular Brasileira se difundiu, talvez por influência da expressão inglesa *pop music*. Mas se a expressão popularizou-se, o mesmo não aconteceu com o seu referente.

Acreditamos não ser possível estabelecer um conjunto preciso de características que uma música deva ter para ser considerada MPB. Impossível definir objetivamente as características estruturais da diversidade melódica das músicas rotuladas de MPB. Quais seqüências de notas musicais ou quais seqüências de acordes comporiam o leque de seqüências preferenciais? Seria o estilo poético que definiria as fronteiras entre o que é e o que não é MPB? A resposta a essas perguntas demandaria longa discussão literofilosófica sobre o belo, a estética, o estilo. Mas o caminho do empírico nos leva a um atalho: intuitivamente a *comunidade de ouvintes* sabe distinguir o que é e o que não é MPB. Há, é claro, os casos limítrofes, mas ninguém negaria, por exemplo, que Chico Buarque faz MPB, independentemente de como defina esta. Diz-se, por exemplo, que a emissora de rádio X toca MPB e que a rádio Y não.

Em tese de doutorado (COSTA, 2001), inspirados em conceito de MAINGUENEAU (2001), defendemos que o discurso literomusical brasileiro é um *discurso constituinte* e, se isto faz realmente sentido, podemos dizer que, como todo discurso constituinte, a MPB é uma instituição que se *autoconstitui*. Entendendo as práticas discursivas como uma rede enunciativa, que formula seu discurso heterogeneamente, isto é, não apenas através de um único gênero de discurso (no caso, a canção), mas sob a forma de uma variedade de gêneros (crônicas, artigos, livros) que comentam, divulgam, citam, reverberam os textos

primeiros, podemos afirmar que o rótulo MPB foi e é cotidianamente gerado pela própria prática discursiva. Assim, quando um compositor se diz filiado à MPB, ou quando se editam coleções ou catálogos de MPB ou ainda quando, numa loja de discos, se reserva uma prateleira para MPB, cada um desses gestos representa um tijolo na construção da instituição discursiva.

Como se vê, o que pode ser um problema classificatório do ponto de vista científico, não o é na realidade prática.

2.2.2 O que é a canção

O substantivo *música* do título *Música Popular Brasileira* também não é evidente. Ele contempla uma realidade extensa demais se tomado isoladamente, designando, em seu sentido principal, “qualquer composição musical” (FERREIRA, 1994). Entretanto, não é necessária nenhuma pesquisa empírica para se verificar que a grande maioria das produções musicais de autores de alguma forma rotulados de MPB possui letra.⁸ Assim, o gênero primeiro da MPB é a **canção**.⁹

Não interessa aprofundar aqui a definição de canção, uma vez que não está nos objetivos desse trabalho um estudo detalhado desse gênero em sua materialidade específica. Se defendemos o estudo da canção na escola, não é para formar cancionistas, e sim ouvintes críticos, e para isto não é necessário um conhecimento profundo de sua estrutura.

⁸ Por outro lado, se o que se chama *MPB* é algo predominantemente cantado, não se pode excluir dela a música instrumental. Afinal, agindo assim estaríamos deixando de lado do campo da MPB, por exemplo, o *chorinho*, gênero musical essencialmente instrumental ao qual nenhum ouvinte, artista ou especialista negaria um importante lugar em nossa música. Além disso, importantes compositores reconhecidamente de MPB (como Wagner Tiso, César Camargo Mariano, Gilson Peranzetta, etc) compõem predominantemente instrumentais. E quando autores como Beto Guedes, Milton Nascimento, Flávio Venturini, Tom Jobim e outros, compõem instrumentais? Seria um contra-senso não incluir tais composições como fazendo parte da MPB apenas pelo fato de não possuírem letra. Podemos, no entanto, dizer que, dentro da MPB, a música instrumental é um gênero secundário, entendendo este adjetivo não no sentido valorativo, mas quantitativo.

⁹ Essa realidade não é, naturalmente, privilégio de nossa música popular. Trata-se certamente de realidade mundial. Talvez a diferença entre a nossa canção e outras seja o igual valor que se dá aos dois componentes da canção, a melodia e a letra, sendo que a tendência nos demais países é a valorização da primeira em detrimento da segunda (BEAUMONT-JAMES, 1999). A existência de autores que fazem exclusivamente letras de canção (como Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Vitor Martins, etc.) pode ser ilustrativo disso. Mas isso é somente uma hipótese, que precisaria ser demonstrada através de uma ampla pesquisa transcultural.

Por hora, basta saber que se trata de um gênero híbrido, de caráter **intersemiótico**, pois é resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica); e que essas dimensões são inseparáveis, sob pena transformá-lo em outro gênero, questão que examinaremos posteriormente. Vale lembrar também que normalmente a canção popular se diferencia da canção erudita (e a música popular, em geral, da música erudita), por sua natureza sintética e compacta, bem como por seu pouco apego aos rigores estruturais das leis composicionais e dos sistemas de notação. Se uma composição erudita tem existência quase que inteiramente vinculada a seu registro notacional, sendo que a competência do músico é estabelecida na medida de sua capacidade de ser fiel a esse registro, a composição popular moderna tem uma corporalidade fluida, dinâmica, mais vinculada a um percurso melódico de base, uma espécie de “denominador comum” das várias interpretações que a canção sofreu ao longo de sua existência. Assim, ao contrário da composição erudita, que, conforme Ferdinand de Saussure (1991), possui natureza cristalizada que se mantém incólume aos erros de execução dos usuários (o que leva o pensador suíço a tomá-la como um dos objetos de suas célebres comparações com o sistema da *langue*), o perfil de qualquer canção popular se nutre justamente das marcas que cada utente, especialmente aqueles que as registram fonograficamente, incorpora ao esquema de base sugerido pelo compositor (COSTA, 2002).

3 O LUGAR DA CANÇÃO NAS CATEGORIAS DOS PARÂMETROS

3.1 Referências à canção

Uma leitura exploratória dos Parâmetros Curriculares em questão, na busca da referência à canção ou à MPB, nos conduzirá a duas surpresas. A primeira delas é a presença na bibliografia de um livro especializado no tema: “A canção”, de autoria do músico e lingüista Luís Tatit (TATIT, 1987). A segunda é constatar que essa referência é vazia, pois além de não se encontrar uma só citação da obra, o tema em nenhum instante é tratado no texto de 104 páginas.

Não podemos, no entanto, dizer que a canção está inteiramente ausente do texto. Ela, assim denominada, está presente duas vezes em quadros que elencam

gêneros a serem trabalhados em sala de aula: na página 54, ela é indicada como gênero literário oral privilegiado para a prática de escuta e leitura e, na página 57, ela é um dos gêneros sugeridos para a prática de produção e leitura de textos orais. Problematizaremos mais adiante essa ocorrência do gênero nesses quadros. Importa-nos agora analisar as ocorrências que se dão propriamente no texto do documento. Duas se dão de modo indireto no item “o aluno adolescente e o trabalho com a linguagem”, quando o tema da identidade do adolescente é abordado. Porém, além dessas ocorrências se darem através da alusão à música, um dos componentes e cognomes da canção,¹⁰ elas se encontram em frases argumentativamente desvalorizadas.

A primeira dessas referências à música é muito sutil: trata-se da ocorrência da expressão “funkeiros”. Ela é considerada como ligada a uma “atividade”, do mesmo modo que os “surfistas” e os “skatistas”, praticada por grupo de jovens que teriam:

[...] um tipo de comportamento e um conjunto de valores que atuam como forma de identidade, tanto no que diz respeito ao lugar que ocupam na sociedade e nas relações que estabelecem com o mundo adulto quanto no que se refere a sua inclusão no interior de grupos específicos de convivência. (BRASIL, 1998, p. 46)

O que teria...

[...] repercussão no tipo de linguagem por eles usada, com a incorporação e criação de modismos, vocabulário específico, formas de expressão etc. (*id. ibid.*)

A segunda aparece no bojo da argumentação que ressalta o fato de haver

¹⁰ O uso do termo “música” apresenta franca ambigüidade em nossa sociedade. Ora pode designar univocamente “música erudita”, especialmente quando vem sem adjetivação intitulando discos ou livros; ora certamente significa “canção” quando adjetivado “popular” (embora nem toda canção seja popular). Cf., de um lado, os livros “O livro de ouro da história da música”, de Otto Maria Carpeaux (CARPEAUX, 2001), “Introdução à estética musical”, de Mario de Andrade (ANDRADE, 1995), e “A música na Revolução Francesa”, de Enio Squeff (SQUEFF, 1989); e, de outro, as obras “Música popular e comunicação”, de C.A. Medina (MEDINA, 1973), “Música popular e moderna poesia brasileira”, de Affonso R. de Sant’Anna (SANT’ANNA, 1986), e “História social da música popular brasileira”, de José R. Tinhorão (TINHORÃO, 1998). Sem a adjetivação “popular” e enunciada mais coloquialmente, música pode remeter a um ou a outro conceito.

uma “linguagem adolescente” (no sentido de jargão, modismo lingüístico, formas de expressão, etc.), que deveria ser considerada na prática pedagógica voltada para a língua portuguesa:

Assim como seria um equívoco desconsiderar a condição de adolescente, suas expectativas e interesses, sua forma de expressão, enfim, seu universo imediato, seria igualmente um grave equívoco focar exclusiva ou privilegiadamente essa condição. É fato que há toda uma produção cultural, que vai de *músicas* a roupas, voltada para o público jovem. O papel da escola, no entanto, diferentemente de outros agentes sociais, é o de permitir que o sujeito supere sua condição imediata. (p. 49, grifo nosso)

O tema música aí é colocado como parte da “produção cultural voltada para o público jovem”, que não permite que “o sujeito supere sua condição imediata”, papel atribuído à escola. Portanto, nos dois casos, a música é associada a uma *condição*, a ser superada pela escola, que tem dois vetores, um endógeno, isto é, que vem das “tribos”, do “interior de grupos específicos de convivência”, que tem a música como um das “formas de expressão”; e outro exógeno, ou seja, que vem do exterior, da “mídia”, da “produção cultural” que, supõe-se, gera um gosto musical, dentre outros modismos.

Em outro e último momento, a música aparece mais explicitamente em um dos tópicos do subitem “Variação lingüística” do item “Orientações didáticas específicas para alguns conteúdos”. O tema ocorre no contexto de propostas de atividades que “permitem explorar mais intensamente questões de variação lingüística”. Surpreende a qualquer lingüista que a música popular seja um exemplo de variação lingüística. Lendo-se mais detidamente porém verifica-se que a música popular é colocada como lugar de “linguagem popular”, exemplo de variação lingüística a ser explorado na escola:

A seguir relacionam-se algumas propostas de atividades que permitem explorar mais intensamente questões de *variação lingüística*:

- [...]
- análise da *força expressiva da linguagem popular na comunicação cotidiana*, na mídia e nas artes, analisando depoimentos, filmes, peças de teatro, novelas televisivas, *música popular*, romances e poemas;
- [...] (p. 84, grifos nossos)

Ela se apresenta aí não como espaço que naturalmente se utiliza da linguagem verbal, tendo, como qualquer outro, legitimidade para ser utilizado na escola, mas como lugar da “variação”, beirando o exótico. O uso da expressão qualificativa “força expressiva” marca a destinação ao tipo de linguagem dos meios (comunicação cotidiana, mídia, artes) e dos gêneros elencados (depoimentos, filmes, peças de teatro...) um lugar apartado de um uso supostamente “normal”, o que caracteriza uma discriminação lingüística, ainda que positiva.

Conclui-se que o lugar que a canção ganha nos Parâmetros é, além de exíguo, desvalorizado: ligado seja à expressão de grupos fechados, a hábitos gerados pela mídia, ou ao universo de uma linguagem fora do normal.

3.2 A categorização: grades que excluem a canção

À parte essa exploração lexicográfica do tema *canção* nos Parâmetros, pode-se investigar lugares inferíveis pelas categorias usadas no texto do documento. Como salientamos na parte teórica deste trabalho, um dos principais traços do discurso científicos no âmbito do texto que estamos a analisar é a categorização,¹¹ uma das importantes funções da metalinguagem.

Vejamos que grades classificatórias são propostas para a tematização da linguagem nos Parâmetros.

Por ordem de exposição, as principais ações classificatórias do texto são as seguintes:

- 1) (domínio da) **linguagem x língua;**
- 2) **discurso x texto x gênero;**
- 3) **coesão e coerência;**
- 4) (atividade discursiva / situação de interlocução / modalidade / linguagem / texto (literário)) **oral x escrito(a);**

¹¹ Sobre a importância da categorização na prática pedagógica, os próprios Parâmetros insistem: “Ao tomar a língua materna como objeto de ensino, a dimensão de como os sujeitos aprendem e de como os sujeitos desenvolvem sua competência discursiva não pode ser perdida. O ensino de Língua Portuguesa deve se dar num espaço em que as práticas de uso da linguagem sejam compreendidas em sua dimensão histórica e em que a *necessidade de análise e sistematização teórica dos conhecimentos lingüísticos decorra dessas mesmas práticas*”.

- 5) **conteúdo temático x construção composicional x estilo;**
- 6) competência **discursiva** x competência **lingüística** x competência **estilística;**
- 7) **compreensão x produção;**
- 8) (atividade / trabalho) **epilingüística(o)** x **metalingüística(o);**
- 9) (texto) **literário x não literário** (discurso científico x outros modos de apreensão e interpretação do real x (textos de outro plano semiótico); **gêneros literários orais x falar cotidiano;** ou ainda: (gêneros) **literários** x de **imprensa** x de **divulgação científica x publicidade;**
- 10) Uso x reflexão.

Três dessas categorizações se destacam no texto:

- 1) (domínio da) **linguagem x língua;**
- 4) (atividade discursiva / situação de interlocução / modalidade / linguagem / texto (literário)) **oral x escrito (a);**
- 9) (texto) **literário x não literário** (discurso científico x outros modos de apreensão e interpretação do real x (textos de outro plano semiótico); **gêneros literários orais x falar cotidiano;** ou ainda: (gêneros) **literários** x de **imprensa** x de **divulgação científica x publicidade;**

A importância das duas primeiras é comentada explicitamente no texto no subitem “Princípios Organizadores” do item “Conteúdos do ensino de Língua Portuguesa”:

[...] os conteúdos de Língua Portuguesa articulam-se em torno de dois eixos básicos: o uso da *língua oral e escrita*, e a reflexão sobre *a língua e a linguagem* [...] (p. 36, grifos nossos)

À última categorização é dedicada a um item especial: “A especificidade do texto literário”. Sem desprezar a importância da primeira, tomaremos as duas últimas categorias para tentar situar a problemática inserção da canção como objeto desse discurso.

3.2.1 Oral x Escrito

Não há nos Parâmetros uma definição clara do que seja texto (discurso, modalidade, etc.) oral. Infere-se, no entanto, que o conceito está ligado à comunicação cotidiana:

Ao ingressarem na escola, os alunos já dispõem de competência discursiva e lingüística para *comunicar-se em interações que envolvem relações sociais de seu dia-a-dia*, inclusive as que se estabelecem em sua vida escolar. Acreditando que a aprendizagem da língua oral, *por se dar no espaço doméstico*, não é tarefa da escola, as situações de ensino vêm utilizando a modalidade oral da linguagem unicamente como instrumento para permitir o tratamento dos diversos conteúdos. (p. 26, grifos nossos)

Supõe-se também que esteja ligada à fala e ao diálogo:

Uma rica interação dialogal na sala de aula, dos alunos entre si e entre o professor e os alunos, é uma excelente estratégia de construção do conhecimento, pois permite a troca de informações, o confronto de opiniões, a negociação dos sentidos, a avaliação dos processos pedagógicos em que estão envolvidos.

[...]

[...] nas inúmeras situações sociais do exercício da cidadania *que se colocam fora dos muros da escola* – a busca de serviços, as tarefas profissionais, os encontros institucionalizados, a defesa de seus direitos e opiniões – os alunos serão avaliados (em outros termos, aceitos ou discriminados) à medida que forem capazes de responder a diferentes *exigências de fala* e de adequação às características próprias de diferentes gêneros do oral. Reduzir o tratamento da modalidade oral da linguagem a uma abordagem instrumental é insuficiente, pois, para capacitar os alunos a dominarem a *fala pública* demandada por tais situações. (p. 26/27, grifos nossos)

Tampouco se define claramente o que é “texto escrito”. É a partir de listas de alguns gêneros que ele é caracterizado:

A partir dos critérios propostos na parte introdutória deste item, a seleção de textos deve privilegiar textos de gêneros que aparecem com maior frequência na realidade social e no universo escolar, tais como *notícias, editoriais, cartas argumentativas, artigos de divulgação científica, verbetes enciclopédicos, contos, romances, entre outros*. (p. 28, grifo nosso)

E também com referência a algumas práticas correlativas:

O tratamento didático, portanto, precisa orientar-se de maneira heterogênea: a *leitura de um artigo de divulgação científica*, pressupõe, para muitos leitores, em função de sua finalidade, a *realização de anotações à margem, a elaboração de esquemas e de sínteses*, práticas ausentes, de modo geral, na *leitura de uma notícia ou de um conto*. (id. *ibid.*)

Já podemos antever que a canção, enquanto gênero misto, não cabe nas categorias “oral” x “escrito” nele apresentadas. Maingueneau (1995) adverte quanto à pobreza de tal categorização, que ele qualifica como “simples demais”. Para o autor francês, ela é fonte de equívocos, pois mistura distinções situadas em planos diferentes. Assim, conforme o modo de veiculação, os enunciados podem ser classificados segundo diversos critérios outros. Maingueneau cita alguns deles:

- Enunciados **orais** e enunciados **gráficos**: conforme os veículos de transmissão, se por ondas sonoras ou por sinais em suporte sólido (papel, tábuas, etc.), podendo haver a conjugação dos dois (exs.: a literatura medieval e a de cordel);
- Enunciados **dependentes** e enunciados **independentes do contexto não-verbal**: conforme a presença ou não do co-enunciador na circunstância de enunciação. Os primeiros constroem um sistema de referência extra-textual (gestos, embreagem exofórica, etc.), enquanto que os segundos um sistema de referência intra-textual (anáforas, dêixis endofóricas, etc.);
- Enunciados de **estilo escrito** e os de **estilo falado**: conforme organização textual usada como modelo. Um texto escrito pode “imitar” um texto oral e vice-versa;
- Enunciados **mediatizados** e enunciados **não-mediatizados**: conforme intermediação institucional ou não entre o emissor e o receptor;
- Enunciados **estáveis** e enunciados **instáveis**: conforme a permanência ou não no tempo. Enunciados orais não são necessariamente instáveis, sua estabilização pode ser garantida de diversas maneiras por corporações de autores. (p. 86-88)

Por essa perspectiva, portanto, uma notícia, colocada nos Parâmetros como um texto “escrito”, embora possa ter sido produzida graficamente, pode ser lida em radiojornais, ou seja, assumir veiculação oral, e passar por um texto “oral” caso este seja associado simplesmente à fala. Noutras palavras, a realidade material da linguagem é dinâmica, não podendo se enquadrar em categorias estanques.

Vejamos rapidamente como se comporta a canção, considerando-se essa realidade.

Distinguiremos três níveis de análise da materialidade da canção: materialidade formal, materialidade lingüística e materialidade enunciativa ou pragmática.

A formal dirá respeito à materialidade mais superficial, correlativa à dimensão **significante**, tal como Saussure (op. cit.) define. A lingüística concernirá ao código de linguagem; e a enunciativa ou pragmática, à realidade da interação entre os usuários. Propomos então a seguinte caracterização:

I - Quanto à materialidade formal.

a) momento da produção:

1. podem ser produzidos apenas oralmente texto e melodia;
2. pode passar pela realização escrita prévia ou simultânea à produção oral da melodia;
3. pode ter realização gráfica¹² simultânea tanto da letra quanto da melodia;
4. pode ter realização escrita da letra posterior à produção (oral ou gráfica) da melodia;
5. sua interface melódica pode demandar recursos tecnológicos adicionais para ser produzida: o instrumento musical e, dependendo do gênero, o amplificador de som.

b) momento da veiculação:

1. oral;

¹² Distinguímos **escrito**, que é a codificação da linguagem verbal em suporte material, de **gráfico**, que é a codificação, em suporte material, de qualquer modalidade semiótica. Nesse sentido, o gráfico inclui o escrito.

2. pode demandar recursos tecnológicos diversos para ser produzida e executada: o instrumento musical, o disco, o toca-discos, o amplificador, o microfone.

c) momento da recepção:

1. audição, que pode ser acompanhada de leitura;
2. multidimensionalidade dos sinais percebidos (densidade, amplitude, intensidade, plurivocidade, movimentos de descendência e ascendência, timbres, etc. do lado da melodia e do acompanhamento musical, além dos sentidos verbais veiculados pela letra).

d) momento do registro:

1. dupla modalidade de registro: disco e encarte do disco; modalidades secundárias: partituras, “songbooks”, catálogos, revistinhas ou folhetos;
2. no registro escrito está freqüentemente associada a imagens coloridas (fotos, desenhos, pinturas etc.), em papel de diferentes qualidades;
3. o registro escrito (de qualquer natureza) não reflete satisfatoriamente sua realidade.

e) momento de reprodução:

- A declamação; o canto.

II – Quanto à materialidade lingüística:

1. predominam palavras mais usadas quotidianamente;
2. maior liberdade quanto às regras normativas da sintaxe;
3. permite repetições e quebras de frases, palavras, sílabas, e sons, sem intencionalidade outra que não a obediência às exigências do curso melódico e rítmico;
4. permite-se veicular diferentes socioletos.¹³
5. pode dar pouca atenção à coerência do texto: os sentidos que faltarem podem ser preenchidos pela melodia;

¹³ Pensamos aqui em Adoniran Barbosa e na música caipira.

6. joga com os movimentos de prolongamento das vogais, oscilações da tessitura da melodia,¹⁴ repetição de seqüências melódicas (temas), segmentação consonantal, etc., como forma de representar as disposições internas do compositor (TATIT, 1996, p. 22);

III - Quanto à materialidade enunciativa ou pragmática:

1. constrói predominantemente cena enunciativa dialógica: centrada na interação entre um **eu** e um **tu** constituídos no interior da letra;
2. é produto de uma comunidade discursiva pouco definida, que tem identidade dividida entre a poesia e a música;
3. exige a habilidade do canto (artística ou não) e o conhecimento da melodia, a leitura opcionalmente;
4. é extremamente permissiva a relações com outras linguagens: dramatúrgica, cênica, cinematográfica, plásticas (especialmente a fotografia, a pintura e o desenho), coreográfica etc.

Diante dessa exposição um pouco mais detalhada de sua materialidade, fica claro que as grades simplistas dos Parâmetros são insuficientes para contemplar a complexidade da canção, sendo insatisfatório seu enquadramento como gênero literário oral.

A canção é um gênero que tem significativa feição oral. Entretanto, não é nada desprezível a participação da componente escrita em seu processo de produção e circulação (veiculação, registro, etc.). A própria denominação **letra** ilustra isto.

Este fato pode ser interpretado mais profundamente como uma dificuldade interdiscursiva de duas ordens. A primeira se dá entre o discurso científico e o discurso literomusical, este ainda não suficientemente convertido em objeto do primeiro. A segunda acontece entre o discurso literomusical e o discurso pedagógico: dado o preconceito acumulado historicamente contra a música popular, mesmo o prestígio angariado nos últimos decênios não foi capaz de dotá-la de poder de influência sobre o segundo, pelo menos sobre os seus textos de escalão superior.

¹⁴ Extensão e variação do campo de frequência da melodia. Em termos mais simples, “tamanho” das “ondulações” do “grave” para o “agudo” e vice-versa.

3.2.2 TEXTOS LITERÁRIOS X TEXTOS NÃO-LITERÁRIOS

3.2.2.1 CANÇÃO E POESIA

Antes de prosseguir nossa análise, convém refletir um pouco sobre o gênero “canção” retomando uma discussão iniciada no item “O que é a canção” deste trabalho. Levando em conta o primado do interdiscurso, procuraremos tentar definir canção (na verdade, prosseguir a definição já iniciada quando discutimos as categorias oral / escrita) comparando-a com o gênero “poesia”, com o qual é freqüentemente confundido.

Vimos que os Parâmetros tendem a fazer crer que a canção seria um tipo de literatura oral. Por outro lado, está no senso comum a idéia de que a “música”, ou seja, a canção, é um gênero não literário. Por trás dessa divergência está uma disputa interdiscursiva.

Como já insistimos antes, a canção popular é um gênero intrinsecamente complexo. Seu caráter **intersemiótico**, resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica), dota-a de uma ambigüidade que a faz ocupar os espaços periféricos das disciplinas encarregadas de estudar a arte verbal (literatura) e a arte musical (a musicologia e a semiótica).

Frisamos também que a canção tem uma dimensão escrita evidente, ainda que não-necessária. Ela se situa no momento da produção (no registro que o compositor faz de sua criação e/ou seu processo) e da distribuição (no encarte do disco ou nas partituras, folhetos e antologias). Por isso, ela se dispõe a ser objeto de análise das disciplinas que privilegiam a matéria escrita, especialmente a literatura. Além disso, a canção lança mão de recursos semelhantes ao processo de criação poética, quais sejam, a métrica, as rimas, e mais recentemente, com o advento do Tropicalismo, de procedimentos concretistas: a projeção na canção de dimensões espaciais próprias da materialidade gráfica.¹⁵

¹⁵ Como no caso da canção “Miserere Nobis”, de Gilberto Gil e Capinam, em que se tenta evocar uma soletração e provocar uma leitura vertical:

“bê, rê, a – Bra,
Zê, i, lê – zil
Fê, u – fu
Zê, i, lê – zil
Cê, a – ca
Nê, agá, a, o, til – ão.”

Essa dimensão escrita da canção a coloca em uma situação contraditória em relação à literatura. A canção é, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta dessa interface escrita; por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não-escrita. Assim, dado o prestígio da prática discursiva literária no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, o discurso literário tende a tentar anexar o discurso literomusical, situando-o porém nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético, ao qual atribui valor em si. Advém daí a eterna controvérsia nos meios literários sobre se a chamada «letra de música» é ou não poesia, o que equivale à questão de se ela tem ou não *status* equivalente ao da poesia (COSTA, 2002).

O fato é que há uma forte tendência em se considerar a poesia e a letra de canção dois gêneros específicos que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Partindo da premissa de que texto e melodia não são realidades separáveis (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa), mas duas materialidades imbricadas; e, mais ainda, partindo do princípio de que a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que só existe em função dessa prática e que habita lugares específicos da formação social, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em um determinado momento de sua produção e circulação não justifica que as consideremos meras variantes do mesmo gênero. Sobre a questão da comunidade discursiva, Luiz Tatit salienta que:

[...] é interessante identificar o que é letra de canção [...] e o que é poesia. [...]. Os letristas têm uma outra origem, embora da bossa-nova para cá já haja [...] certa migração da poesia para a canção popular; assim, não deixa de haver correspondência. Mas, a princípio, ser letrista é difícil para o poeta. Nem todo poeta consegue ser letrista, assim como nem todo letrista é poeta. Embora haja uma boa relação, uma boa transição entre essas duas áreas, [...] a competência do letrista e a competência do poeta são muito diferentes. [...] o cancionista tem outro estatuto. É uma outra modalidade de expressão, pois ele não precisa se preocupar com a autonomia do texto: o texto não precisa valer por si próprio; pelo contrário, ele pode até ser banal se a melodia fisgar o conteúdo. (Depoimento à Revista Livro Aberto, 1997, p. 10-11)

Essa posição não ignora a reversibilidade dos textos: uma poesia pode vir a ser letra e uma letra pode ser lida como poesia (se ainda não conhecemos a melodia, ou se a declamamos, ignorando esta), porém esses fenômenos devem ser vistos como intervenções de uma prática discursiva sobre a outra: melodizar uma poesia é lê-la com olhos de cancionista, declamar uma letra é olhá-la com olhos de poeta (COSTA, 2000).

Mas a canção também mantém estreitas relações com a fala. A canção popular é atravessada por uma vocalidade atávica, porque foi forjada na cotidianidade das relações humanas. Segundo Tatit (1996), a canção popular tem origem na fala. Em primeiro lugar, porque ela expressa em escala mais ordenada e periódica as inflexões e a rítmica instáveis e efêmeras da entoação coloquial a fim de atingir seus efeitos de sentido. Essa expressão pode camuflar ou simular a coloquialidade, mas é sempre uma transformação da voz da fala. O canto é, portanto, a refinação da fala; é a sua extensão estética.

Em segundo lugar, a canção apresenta a chamada **letra**. Apesar do nome, é ela que torna a voz imprescindível, a voz que diz um texto. A letra amiúde acentua a tendência entoativa da melodia remetendo ao discurso coloquial através do uso de indicadores dos elementos de uma situação dialógica. A canção costuma compor uma cena enunciativa, indicando tempo, espaço e actantes, simulando uma situação comunicativa através da **dêixis**.

Há, assim, uma forte relação entre o discurso literomusical e o discurso do cotidiano. Isto se evidencia quando observamos a recorrente cenografia das canções mais conhecidas. Normalmente institui-se um **eu** e um **tu**, um **aqui** e um **agora**, o que reproduz, de certo modo, o modelo de uma réplica de diálogo oral.

Desse modo, há uma voz dentro do texto da canção que o impregna de outra substância que não a substância poética. Qualquer leitura de uma letra de canção que ignore essa vocalidade confundirá os dois gêneros, pois captará apenas uma dimensão parcial, momentânea e não essencial da canção.

Essas considerações levam-nos então a concluir que o gênero canção é híbrido não apenas porque é objeto semiótico de dupla materialidade (verbal e melódica), mas porque mescla aspectos de oralidade e escritura, o que faz com que dificilmente se enquadre em categorias bipolares como as que são usadas nos Parâmetros. Vejamos mais uma.

3.2.2.2 Textos literários e não-literários nos PCNs

Os Parâmetros dedicam um capítulo especial aos “textos literários”. É preciso dizer que raramente o texto opõe explicitamente texto literário a texto não-literário. Porém, esta última categoria pode ser pressuposta a partir do uso de expressões como “outros modos de apreensão e interpretação do real”, ou do modo como é caracterizado o próprio discurso literário: “texto de *outro* plano semiótico”, “um modo *particular* de dar forma às experiências humanas”, etc.

A questão é: tirantes os quadros situados nas páginas 54 e 57, podemos, a partir do texto expositivo dos Parâmetros, enquadrar a canção ao que os mesmos identificam como sendo “texto literário”? Sim, mas não inequivocamente, o que quer dizer *talvez*.

É verdade que tudo o que se diz, no nível conceitual, sobre tal tipo de texto pode ser dito sobre a canção. Sem dúvida alguma, a canção:

- □ “constitui uma forma peculiar de representação e estilo em que predominam a força criativa da imaginação e a intenção estética”; (BRASIL, 1998, p. 28)
- □ “não é mera fantasia que nada tem a ver com o que se entende por realidade, nem é puro exercício lúdico sobre as formas e sentidos da linguagem e da língua”; (id. *ibid.*)
- □ [é] “um modo particular de dar forma às experiências humanas”; (id. *ibid.*)
- □ “não está limitado a critérios de observação factual (ao que ocorre e ao que se testemunha), nem às categorias e relações que constituem os padrões dos modos de ver a realidade e, menos ainda, às famílias de noções/conceitos com que se pretende descrever e explicar diferentes planos da realidade”; (id. *ibid.*)
- □ [constitui] “outra mediação de sentidos entre o sujeito e o mundo, entre a imagem e o objeto, mediação que autoriza a ficção e a reinterpretação do mundo atual e dos mundos possíveis”; (id. *ibid.*)
- □ [tem] “relativa autonomia ante outros modos de apreensão e interpretação do real”; (id. *Ibid.*)
- □ [trata-se de] “um inusitado tipo de diálogo, regido por jogos de aproximação e afastamento, em que as invenções da linguagem, a instauração de pontos de vista particulares, a expressão da subjetividade podem estar misturadas a citações do cotidiano, a referências indiciais e, mesmo, a procedimentos racionalizantes”; (p. 28-29)
- □ “enraizando-se na imaginação e construindo novas hipóteses e metáforas explicativas [...] é outra forma/fonte de produção/apreensão de conhecimento”; (p. 29)

Quando se trata, porém, de caracterizar lingüisticamente, verifica-se que o texto literário tomado como referência é o da literatura escrita. Assim, o texto literário é aquele que, embora conformado aos “padrões formais da escrita”, tem estrutura e vocabulário voltados para a sensibilidade e para a estética. A escrita é a pedra de toque a partir da qual o texto literário alça vôo e alcança outras materialidades semióticas:

Nesse processo construtivo original, o texto literário está livre para romper os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua: esta se torna matéria-prima (mais que instrumento de comunicação e expressão) de outro plano semiótico – na exploração da sonoridade e do ritmo, na criação e recomposição das palavras, na reinvenção e descoberta de estruturas sintáticas singulares, na abertura intencional a múltiplas leituras pela ambigüidade, pela indeterminação e pelo jogo de imagens e figuras. Tudo pode tornar-se fonte virtual de sentidos, mesmo o espaço gráfico e signos não-verbais, como em algumas manifestações da poesia contemporânea. (BRASIL, p. 29)

O exterior ao escrito (“sonoridade”, “ritmo”, “espaço gráfico”, “signos não-verbais”) é colocado como um alhures a ser explorado, a ser convertido em “fonte de sentido” pelo texto literário. Embora se esteja a caracterizar este último de modo geral, assinala-se o caráter virtual dessa extensão e sua restrição a “algumas manifestações da poesia contemporânea”.

No último parágrafo do item, vê-se assim que a categoria texto literário acaba por se subordinar ao par de categorias texto escrito x texto oral: “O tratamento do texto literário oral ou escrito envolve o exercício de reconhecimento de singularidades e propriedades que matizam um tipo particular de uso da linguagem” (id. *ibid.*).

Embora coerente com a categorização oral x escrita, não deixa de surpreender sua aplicação ao texto literário, uma vez que todo o restante do item faz supor que o texto literário é um texto escrito, mas que dispõe da virtuosidade de superar seus limites materiais e absorver outras materialidades no âmbito de seu processo de significação, inclusive a oralidade. Essa aparentemente esse equívoco abriria espaço para o estudo da canção, considerada, assim, como texto escrito oralizado. Trata-se, no entanto, de um espaço secundário, pois, como vimos, a categoria “oral” nos Parâmetros está associada ao *familiar*, ao já-

sabido, àquilo a partir de que se deve partir para ensinar o escrito, esse sim o objeto privilegiado do ensino de língua portuguesa:

Tomar a língua escrita e o que se tem chamado de língua padrão como objetos privilegiados de ensino-aprendizagem na escola se justifica, na medida em que não faz sentido propor aos alunos que aprendam o que já sabem. Afinal, a aula deve ser o espaço privilegiado de desenvolvimento de capacidade intelectual e lingüística dos alunos, oferecendo-lhes condições de desenvolvimento de sua competência discursiva. Isso significa aprender a manipular textos escritos variados e adequar o registro oral às situações interlocutivas, o que, em certas circunstâncias, implica usar padrões mais próximos da escrita. (p. 32)

Esse espaço é minimizado ainda mais pela quase inexistente referência no texto ao gênero canção ou às produções líteromusicais brasileiras considerados em sua realidade complexa e ainda pela associação desse gênero e dessas produções a variedades lingüísticas pitorescas ou vulgares, tal como vimos anteriormente.

4 CONCLUSÃO – NOSSA POLIFONIA

Invocamos, neste trabalho, um espaço discursivo onde fizemos ouvir uma voz impertinente reivindicando pertinência em outra. Documento oficial pronto, acabado, diretrizes já em fase de adoção, a primeira surge para dizer que foi esquecida pela segunda, ou melhor, que foi excluída porque as categorias, instrumentos emprestados da ciência para melhor apreender a realidade, estão obsoletas e já não ajudam mais a ver a realidade plural e dinâmica dos gêneros do discurso, um dos quais a canção que, mais do que constituir uma “trilha sonora”, nos ajuda a melhor sentir e pensar o mundo.

Referências

- ANDRADE, Mário. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BEAUMONT-JAMES, Colette. **Le français chanté ou La langue enchanté des chansons**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental; Língua Portuguesa**. Brasília: MEC/SEE, 1998.
- CARPEAUX, Otto M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CHARLOT, Bernard. Ensinar, formar: lógica dos discursos constituídos e lógica das práticas. Tradução de Nelson Barros da Costa e Maria de Fátima Vasconcelos da Costa. **Revista Educação em Debate**, Fortaleza, n. 41, v. 1, ano 22, p. 5-11, 2001.
- COSTA, Nelson B. da. A letra e as letras: a canção na mídia literária. In: DIONISIO, Angela P.; MACHADO, Anna R.; BEZERRA, Maria A. (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- _____. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. Tese (Doutorado em Lingüística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- _____. Entre o oral e o escrito: o lugar da canção popular. In: JORNADA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 17., 2000, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UFC, 2000. v. 1.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. **Dicionário Aurélio Eletrônico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros da Costa. **Revista do GELNE**, Fortaleza, n. 2, v. 2, p. 167-178, 2000.
- _____. **Genèses du discours**. Liège-Bruxelles: Mardaga, 1984.
- _____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Ed. da Unicamp / Pontes, 1988.
- _____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MEDINA, Carlos A. de. **Música popular e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MONDADA, Lourenza. e DUBOIS, Danielle. Construção dos objetos de discurso e categorização uma abordagem dos processos de referenciação. Tradução de Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BIASI-RODRIGUES, Bernardete; CIULIA, Alena. (Orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

- ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 1987.
- REVISTA LIVRO ABERTO. **Música e literatura**. São Paulo: Cone Sul, n. 7, v. 1, ano 2, mar./abr., 1997.
- RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SQUEFF, Enio. **A música na Revolução Francesa**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1987.
- TINHORÃO, José R. **História social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Recebido em 13/02/03. Aprovado em 04/09/03.

Title: Popular song and the teaching of native language: the genre 'song' in the PCNs (Portuguese Curricular Parameters)

Author: Nelson Barros da Costa

Abstract: Following Dominique Maingueneau's Discourse Analysis, the present work investigates the place of the song within the official pedagogical discourse. As its representative, the Parâmetros Curriculares Nacionais (fundamental teaching of the Portuguese language in Brazil) are here considered. Along the analysis of such a text, I will try to answer the following questions: a) what is the place of the song in the context of the categories constructed within the range of scientific discourse, but retaken by the official pedagogical discourse as "oral" and "writing" and "literary" and "non-literary?" b) based on the hypothesis that the pedagogical discourse related to the teaching of the Portuguese language keeps strong relations to the literary discourse and theory, how are there considered the similarities, the differences, and the relations between poetry and the song? c) Is one taken as the variation of the other, or are both considered as distinct genres? d) How does the song appear in such a context?

Key words: discourse; song; literature; pedagogical discourse; scientific discourse.

Titre: Chanson populaire et enseignement de la langue maternelle: le genre chanson selon les Paramètres Curriculaires de la Langue Portugaise

Auteur: Nelson Barros da Costa

Resume: Sous le point de vue théorique de l'analyse du discours développée par Dominique Maingueneau, ce travail a le but de chercher la place de la chanson dans le discours pédagogique officiel. Son représentant ici seront les *Parâmetros Curriculares Nacionais (ensino fundamental de língua portuguesa no Brasil)*. En analysant ce texte, on va essayer de répondre les questions

suivantes : a) Quel est la place de la chanson dans le contexte des catégories tels « oral » x « écrit » et « littéraire » et « non littéraire » , construites dans le discours scientifique mais reprises par le discours pédagogique officiel? b) Si on part de l'hypothèse où le discours pédagogique de l'enseignement du portugais entretient une importante relation avec le discours et la théorie littéraires, comment les différences, les ressemblances et les rapports entre la poésie et la chanson sont-ils considérés dans le texte analysé ? Celle-ci est-elle prise comme une variante de celle-là? Est-ce qu'elles sont pensées comme deux genres différentes? Comment la chanson est-elle représentée?

Mots-clés: discours; chanson; littérature; discours pédagogique; discours scientifique.

Título: Canción popular y la enseñanza de la lengua materna: el género canción en los parámetros curriculares de lengua portuguesa.

Autor: Nelson Barros da Costa

Resumen: Utilizando la línea del Análisis del Discurso desarrollada por Dominique Maingueneau, este estudio pretende investigar el lugar de la canción en el discurso pedagógico oficial. Tenemos como su representante aquí los Parámetros Curriculares Nacionales (enseñanza básica de lengua portuguesa en Brasil). Analizando el texto, procuraremos responder a las siguientes cuestiones: a) ¿Cuál el lugar de la canción en el contexto de categorías construidas en el ámbito del discurso científico, pero recuperadas por el discurso pedagógico oficial, como "oral" y "escrita" y "literario" y "no-literario"? b) Partiendo de la hipótesis de que el discurso pedagógico relativo a la enseñanza del portugués todavía mantiene fuertes relaciones con la teoría y el discurso literarios. ¿Cómo están consideradas ahí las diferencias, semejanzas y relaciones entre la poesía y la canción? ¿Uno es tomado como variante de otro o son vistos como géneros distintos? ¿Cómo surge la canción en este contexto?

Palabras-clave: discurso; canción; literatura; discurso pedagógico; discurso científico.
