

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**Nicole Cunha Barbosa**

**LÍNGUA E CANÇÃO**

**Proposta de tarefa com canção no ensino de português como língua adicional**

Porto Alegre

2011

**Nicole Cunha Barbosa**

**LÍNGUA E CANÇÃO**

**Proposta de tarefa com canção no ensino de português como língua adicional**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito parcial  
para obtenção do título de Licenciado  
em Letras pela Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Luciene Juliano Simões

Porto Alegre

2011

**Nicole Cunha Barbosa**

**LÍNGUA E CANÇÃO**

**Proposta de tarefa com canção no ensino de português como língua adicional**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Aprovado em 13 de dezembro de 2011.**

**BANCA EXAMINADORA:**

**Augusto Nemitz Guenard**

**Simone Sarmento**

**Luciene Simões**

*Há canções e há momentos em que a voz vem da raiz  
Eu não sei se quando triste ou se quando estou feliz  
Eu só sei que há momento que se casa com canção  
De fazer tal casamento vive a minha profissão*

**Milton Nascimento**

## RESUMO

Numa perspectiva bakhtiniana, este trabalho baseia-se na noção de língua como atividade social, como ação e intervenção sobre o mundo, e não apenas como forma de representação e descrição desse mundo. O presente estudo fundamenta-se no aparato teórico das áreas de Letras e de Música; sendo assim, entende-se a canção como um gênero discursivo híbrido, o qual é definido por uma abordagem que integra suas características linguísticas e seu conteúdo musical. Pretende-se, através dessa reflexão, contribuir para o debate sobre canção, e, mais especificamente, sobre seu uso no ensino de português como língua adicional, motivando os professores a serem mais autônomos e críticos na utilização deste recurso pedagógico.

**Palavras-chave:** canção brasileira; ensino de língua; canção no ensino de língua; português como língua adicional.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit folgt einem bachtinianischen Konzept von Sprache als soziale Handlung und Einfluss auf die Welt, anstatt einem Sprachkonzept als reine Beschreibung und Vorstellung der Welt. Deren Gegenstand – das Lied im Portugiesisch als Fremdsprachenunterricht – wird im folgenden durch theoretische Grundlagen aus dem Bereich der Sprach- und Musikwissenschaft analysiert. Dabei wird das Lied als eine hybride Gattung verstanden, die sprachliche und musikalische Merkmale enthält. Ziel der Untersuchung ist es, eine kritische und gut fundierte Basis zum Gebrauch von Liedern als ein pädagogisches Hilfsmittel im Unterricht für Portugiesisch als Fremdsprache (*additional language*) zu setzen, und somit einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion über die Rolle und Anwendung des Liedes – insbesondere der brasilianischen Musik – im Sprachunterricht zu leisten.

**Schlüsselwörter:** brasilianisches Lied; Sprachenunterricht; Musik im Sprachunterricht; Portugiesisch als Fremdsprache

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. O QUE É CANÇÃO? .....</b>	<b>11</b>
1.1 Noção de gênero em canção .....	13
1.2 Por dentro da canção .....	15
1.3 Por onde anda a canção .....	17
<b>2. POR QUE UTILIZAR CANÇÃO NO ENSINO DE LÍNGUA ADICIONAL? ..</b>	<b>20</b>
2.1 Português como Língua Adicional.....	21
2.2 Curta (a) duração da canção.....	22
2.3 Canção e as quatro Habilidade Linguísticas .....	25
2.3.1 Canção e leitura .....	26
2.3.2 Canção e escrita .....	27
2.3.3 Canção e produção oral .....	28
2.3.4 Canção e compreensão oral .....	28
<b>3. A CANÇÃO BRASILEIRA .....</b>	<b>32</b>
3.1 Gêneros musicais brasileiros .....	35
<b>4. ENSINO DE LÍNGUA E CANÇÃO .....</b>	<b>38</b>
4.1 Tarefa com canção .....	41
4.2 Objetivos de ensino .....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>53</b>

## INTRODUÇÃO

O Brasil já foi considerado o país do futebol, assim como já foi reconhecido no exterior por outra arte aqui produzida: sua música. Se a seleção verde-amarela já não emociona tanto sua torcida, da mesma forma muitas canções perderam o principal da sua essência, desde o fim da ditadura militar. Segundo Fausto Wolff, a ditadura só afastou os pés do poder quando teve certeza de que havia acabado com a identidade deste povo, ou seja, com a sua cultura. Para os que acompanham criticamente as expressões artísticas veiculadas pela grande mídia isso pode fazer sentido. Há muitos conceitos desgastados, é preciso ter cuidado. Por exemplo, o que é ser artista? Muitas pessoas são assim denominadas e, no entanto, não produzem arte, apenas enchem as capas de revista. Se olharmos pra trás, Cartola, Noel Rosa, Luiz Gonzaga e, mais recentemente, Gilberto Gil são representantes de importância gigantesca da música brasileira. Estes quatro nomes – entre outros poucos – tiveram sua fama, contribuíram para o mercado fonográfico com seus produtos (sua música), mas, acima de tudo, são referência por causa do conteúdo de suas letras e de como as trabalham em suas canções – seja em parceria com outros nomes ou não –, e sem falar no capricho e talento do material musical por eles criado. Muitos conceitos se transformam e, mesmo que artistas como estes tenham inaugurado verdadeiras escolas de como fazer música, o que circula hoje na televisão e o que toca hoje no rádio são músicas bem diferentes, pois outros nomes da música, apesar de terem lá suas qualidades e representarem um fato vinculado à música, não são consagrados pela astúcia musical como o são os mestres acima mencionados. Paulinho da Viola, outro destes grandes mestres cantou assim: “Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado / quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado”. Mas, de uns tempos pra cá, parece que a fábrica de grandes compositores da canção brasileira entrou em greve.

Muito embora este tema mereça bastante discussão, não vou tratar aqui das implicações da indústria fonográfica, tampouco da polêmica questão sobre gosto musical, o que poderia dar no penoso labirinto da subjetividade. Então, apresento um trabalho que traz uma reflexão sobre canção e que ao mesmo tempo aponta formas de levar para a sala de aula este bem cultural tão ricamente produzido em

solo brasileiro e – justamente por isso – também tão exportado para outros países; mas que, no entanto, não recebe ainda a merecida atenção (refiro-me especialmente aos futuros professores de língua que não têm muitas opções de disciplinas no curso de Letras sobre este assunto: a música brasileira); embora caiba ainda destacar a surpresa que tive ao encontrar um modesto número de estudos acadêmicos nesta área. A escolha deste tema em específico se deve à importância que a música tem na minha vida (estudo música desde os seis anos e trabalho com música desde os dezesseis). E este gosto pela música me levou a aprofundar meus estudos na área. Enquanto estudante de Letras, cursei Canção Popular Brasileira, disciplina eletiva oferecida no curso de Letras e ministrada pelo professor Luis Augusto Fischer. Além deste contato com canção, ainda como aluna da graduação, participei da Semana de Letras – evento que oferece diversas oficinas e debates sobre temas envolvendo Língua, Literatura, Educação entre outros. Nesta ocasião, pude participar das oficinas *A Canção de Caráter Social do Século XX: por Uma Unidade Latino-Americana* e *Canção Brasileira no ensino de Português como Língua Adicional (PLA)*, esta última ministrada pelos colegas André Fuzer e José Coelho Peixoto; daí surgiu em mim a vontade de pensar sobre este tema: levar a canção com os devidos cuidados à sala de aula. Por outro lado, com o intuito de atender minha demanda como instrumentista, dei início ao curso Técnico em Música no Instituto Federal Rio Grande do Sul (IFRS). E, por fim, comecei recentemente a trabalhar como professora de Língua Portuguesa numa escola de curso livre de português para estrangeiros. Neste contexto, me deparei com a falta de materiais de qualidade para aproveitar ao máximo o que o gênero canção pode oferecer no que concerne ao processo ensino-aprendizagem.

Não pretendo aqui catequizar ninguém com relação a suas escolhas musicais e nem ambiciono discursar sobre a fórmula da boa música. Apenas acredito na validade de toda reflexão, e me dirijo em especial aos professores, cujo trabalho consiste em, parafraseando Paulo Freire, visitar o que outrora foi aprendido, observando atentamente a forma como se desperta no aluno a curiosidade, e ajudando-o, neste sentido, a lidar com as incertezas, os equívocos e

acertos<sup>1</sup>. E, em se tratando de educadores, o olhar crítico se faz necessário; pensar criticamente, mas principalmente instrumentalizar o aluno para que ele por si só tome um posicionamento, olhando o mundo criticamente também.

O primeiro capítulo deste trabalho consiste numa breve delimitação do termo *canção* para esclarecer ao leitor as fronteiras de tal conceito conforme ele será aqui abordado. O segundo capítulo versa sobre a importância de utilizar a *canção* no ensino de uma Língua Adicional, pensando-se na produtividade pedagógica do *gênero canção*. O terceiro capítulo trata da canção brasileira, a partir da reflexão sobre as qualidades e a riqueza desta, com apontamentos sobre os gêneros musicais brasileiros. E no último capítulo, de forma mais prática, sugerimos uma tarefa com canção para ser utilizada em aula de português como Língua Adicional.

---

<sup>1</sup> FREIRE, 1993. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142001000200013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000200013)

## 1. O QUE É CANÇÃO?

*“Hoje eu vim, minha nêga,  
Andar contigo no espaço  
Tentar fazer em teus braços  
Um samba puro de amor  
Sem melodia ou palavra  
Pra não perder o valor  
Sem melodia ou palavra  
Pra não perder o valor”<sup>2</sup>*

A música é originalmente uma forma de arte que há muito tempo acompanha as mais diversas comunidades em diferentes épocas da história da humanidade, seja ela somente instrumental ou não, de curta ou longa duração, executada por um ou mais instrumentos, cantada ou não. Dotada de diferentes funções sociais – expressão de emoções, entretenimento, religiosidade, civismo, informatividade, engajamento político –, a música pode estar presente nas mais triviais atividades do cotidiano, bem como em eventos de grande importância social. Muitas vezes, a música está guardada e é relacionada à memória afetiva, quando se ouve determinada canção algumas lembranças acordam. Além disso, desde muito cedo, o indivíduo já manifesta reações quando é exposto à música. A música pode dizer muito, pois ela é orgânica; para entendê-la por completo é preciso senti-la – sentir seu ritmo, sua melodia. A noção de música pode estar cercada por um universo de encantamento; apesar de ser humanamente apreendida e sentida, a música também pode representar o limiar entre o humano e o divino, especialmente porque ela é percebida, através de frequências sonoras, porém não pode ser vista. Há música quando se pensa na vida e há música no nascimento, há música na tristeza e há música na morte. Em seu livro *O Som e o Sentido*, Wisnik recorre aos primeiros significados atribuídos à música: “O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento para poder articular o barulho e o silêncio do mundo”, os próprios instrumentos musicais, segundo o autor, “são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte”, pois “os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as

---

<sup>2</sup> Composição de Paulinho da Viola. Disponível em:

<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/discografia.htm>

flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres” (WISNIK, 1989, p. 35).

É pertinente aqui a noção de canção como produto da música. Em outras palavras, sendo *música* um conceito tão abrangente e abstrato, a canção passa a ser sua expressão mais concreta. Talvez a teoria não dê conta da definição perfeita ou das tantas definições possíveis para o termo *canção*. Dentre as bibliografias consultadas, o conceito que parece mais apropriado para dar início a esta conversa é o de Leandro Maia<sup>3</sup>, que entende a canção como um texto multimodal que inclui material verbal e não-verbal, este último reconhecemos pelos instrumentos e demais elementos musicais que constituem a canção, enquanto

A palavra é matéria sônica, alicerce de uma construção que tudo aproveita: ritmo, imagem, significado, posição na frase, entoação, acentuação. É ao mesmo tempo peça de montagem, alicerce, ornamento, cobertura e acabamento. (MAIA, 2007, p.9-10)

Segundo Leandro Maia, não há teoria suficiente que entenda material musical e letra como um corpo só, e aqui partimos da ideia de que “música e palavras unidas formam um todo, que nenhuma das duas formas de expressão, isolada, poderia evocar” (BARRADAS, 2008). Conforme ilustra o verso da canção de Paulinho da Viola, no início do presente capítulo, “a reflexão de um cancionista se dá, em muitos casos, em forma de canção. Seu procedimento crítico ocorre através de regravações, de releituras, de re-interpretações, de diálogos com a tradição e com o cotidiano” (MAIA, 2007, p.10). No caso do verso citado, há um desejo do personagem em compor para sua amada um *samba puro de amor, sem melodia ou palavra pra não perder o valor*. Claro que a composição de uma canção se dá a partir da combinação justamente da palavra com a melodia, mas é interessante observar como o significado do samba é metaforizado neste verso: se quer um samba feito de amor, acima das limitações da melodia ou da palavra. Da mesma forma como acontece na literatura, em se tratando de canção, a palavra tem extrema importância. “Existem palavras que não tem significado quando lidas num texto, e mesmo assim se revelam imprescindíveis para a realização de uma canção, assim como outros elementos sonoros de ruído e silêncio” (MAIA, 2007, p.10).

---

<sup>3</sup> Leandro Maia escreveu uma dissertação sobre a canção *O Quereres*, de Caetano Veloso. Há muitas referências feitas aqui a este trabalho que consistiu numa extenuante busca por materiais sobre o tema canção.

Em alguns materiais consultados, há certa confusão no emprego dos termos *música* e *canção*. Alguns dos autores consultados se referem ao uso de *música* no ensino de língua, mas, na verdade, querem se referir mais especificamente ao uso de *canção*, pois o gênero canção consiste, dentre outras definições, na combinação de música e letra. Segundo Bohumil Med, “Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996, p.11). E isso não implica necessariamente a presença de uma letra; pode-se ter uma música instrumental, por exemplo. Como a utilização de música sem letra não seria pertinente em uma aula de língua, que pressupõe o uso de textos, o termo *canção* aparece no presente trabalho em oposição à *música instrumental*. Segundo Leandro Maia, “A canção é um gênero artístico que contém as suas especificidades como um gênero próprio, independente da poesia; a Canção é lida com os ouvidos.” (MAIA, 2007).

A partir da leitura dos Referenciais Curriculares do Rio Grande do Sul<sup>4</sup> também fica evidente o entendimento de canção como um gênero próprio. Faz-se necessária aqui esta breve delimitação, porque o presente trabalho discorrerá sobre o uso do gênero canção no ensino de português como Língua Adicional.

### 1.1 Noção de gênero em canção

Numa perspectiva bakhtiniana, está previsto o entendimento de língua como interação com o outro, enquanto ela também é compreensão e intervenção no mundo; e, por esta razão, salienta-se nesta linha de pensamento a abundância dos usos e recursos linguísticos em diferentes setores da atividade humana. Nas palavras do próprio Bakhtin:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos desta utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e

---

<sup>4</sup> RIO GRANDE DO SUL, 2009. Os Referenciais Curriculares a que me refiro neste trabalho consistem em textos da área de Língua Portuguesa, Literatura, Língua Adicional e são um diálogo direto com professores da rede pública; servindo, assim, como guia na estruturação do currículo escolar da rede estadual do RS. Apesar de tratarem de outro contexto, diferente da situação de aula abordada aqui, há muitos conceitos compatíveis no que concerne à educação linguística e que serão, portanto, aproveitados e citados ao longo do trabalho.

únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. (BAKHTIN, 1997, p. 279)

A partir desta ideia, o autor avança na definição de enunciado como sendo composto por três elementos básicos – tema, recursos linguísticos (lexicais, fraseológicos e gramaticais) que lhe sejam pertinentes e uma construção específica – para, então, apresentar o conceito de *gêneros do discurso*:

Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 1997, p. 279)

Este conceito é relevante especialmente quando se trata de textos. Nesta abordagem, entende-se a canção como um enunciado que mescla oralidade e escrita, texto e material musical, sem ignorar o meio em que circula e a mensagem que ela traz, o que, por fim, é apresentado pelo uso de um determinado estilo verbal. A temática da canção é, assim, definida tanto pelo meio de circulação quanto pelo lugar de onde ela vem (sua autoria); os recursos linguísticos empregados remetem a uma mistura em que entonação (frasal) e entoação (do canto)<sup>5</sup> se combinam fazendo surgir ora frases inéditas, ora novos significados para velhos vocábulos; e, por fim, sua estrutura (construção composicional) combina letra e material musical. Sobre este aspecto, Camargos, filiada à corrente bakhtiniana, diz que

A forma desse gênero varia necessariamente de acordo com o movimento musical ao qual pertence a canção. A “escola musical” – e seus princípios estéticos e políticos – direcionam a composição da letra. (CAMARGOS, 2009, p. 15)

Tudo isso define a natureza da canção enquanto enunciado e, portanto, deve ser conjuntamente pensado para que se tenha uma noção ampla e completa deste gênero.

Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. (BAKHTIN, 1997, p. 282)

---

<sup>5</sup> Entonação é o termo empregado na área da Linguística e diz respeito à melodia frasal; já a entoação tem relação com a melodia que é cantada ou tocada e tem mais intimidade com tons e notas musicais. Este assunto será retomado no item 2.2 (pág. 22).

## 1.2 Por dentro da canção

Para tratar de uma primeira análise da canção com relação a sua construção composicional, adota-se aqui o conceito de Maia das *intramelódico-textualidades*<sup>6</sup>, associado às ideias de Camargos, cuja análise compreende a letra da canção como um *gênero de grafia e som*<sup>7</sup> numa perspectiva bakhtiniana.

Segundo Maia, o nível *intramelódico* “se dá através de gestos musicais – motivos e temas – e sua relação dentro da canção”; enquanto o nível *intratextual* “se refere à construção interna do discurso verbal, a maneira como o compositor resolve internamente forma e conteúdo” (MAIA, 2007, p.41). Sobre esta resolução, que é tarefa do compositor, Camargos vai dizer que neste gênero a melodia integra o sentido e a coerência do texto, podendo haver “repetições e quebras de frases, palavras, sílabas e sons” que obedecem às “exigências do curso melódico e rítmico”:

Enquanto gênero de expressão oral, a letra de música é constituída de fórmulas, estereótipos e padrões necessários para tornar o texto memorizável e cantável. O sentido do texto depende basicamente do ritmo, da entonação, da intensidade, da plurivocidade, dos movimentos de descendência e ascendência, dos timbres, ao lado da melodia e do acompanhamento musical. (CAMARGOS, 2009, p. 15)

Há diferentes maneiras de compor. Pode-se musicar uma letra pronta, criando a melodia a partir de determinado texto, como aconteceu com a canção *Beira-mar*<sup>8</sup>, parceria entre Caetano Veloso e Gilberto Gil; pode-se também criar uma letra para uma música já pronta, como aconteceu com *João e Maria*<sup>9</sup>, cuja letra Chico Buarque elaborou a partir de uma música de Sivuca; ou então a composição pode envolver simultaneamente material musical e letra. Sobre este último modo de compor, o texto se molda naturalmente à melodia e vice-versa. Há casos de compositores que fazem coincidir a letra da canção com os processos melódicos e

---

<sup>6</sup> Conceito utilizado por Leandro Maia (MAIA, 2007) em sua dissertação para analisar o nível da canção que diz respeito à correlação entre melodia e texto, por isso, nas palavras do autor “nível das *intramelódico-textualidades* na canção”.

<sup>7</sup> Camargos, 2009.

<sup>8</sup> Composição feita em 1965, letra de Caetano Veloso musicada por Gilberto Gil. Disponível em: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php?](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?)

<sup>9</sup> Composição da letra: 1977; mas, nas palavras do próprio Chico, Sivuca tinha feito a música em 1947, época em que Chico era criança e então “a letra saiu com cara de música infantil”. Letra e depoimento disponíveis em: [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=jooemari\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=jooemari_77.htm)

harmônicos. Um destes é Tom Jobim, quando na canção *Samba de uma nota só*<sup>10</sup>, deixa o ouvinte a par do que se passa na melodia, como nos versos “*eis aqui este sambinha feito numa nota só / outras notas vão entrar mas a base é uma só*” – e, de fato, a melodia que acompanha estes versos é formada por uma mesma e única nota. Sobre este compositor e sobre a necessidade de letra e música serem conjuntamente abordadas, Chico Buarque declarou o seguinte numa entrevista concedida em 1994<sup>11</sup>:

É muito difícil alguém que compreenda a parte musical mesmo. Então é difícil encontrar quem saiba escrever sobre Tom Jobim. Nem compensa, é claro. Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo. Para mim isso é frustrante, porque eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia; meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que, geralmente, a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena.

O próprio Chico compôs cuidadosamente uma canção para um musical infantil em que letra e melodia caminham lado a lado, e a nota tocada na melodia é anunciada na primeira sílaba do verso que acompanha, como nos versos “*doce a música / silenciosa*”, cuja melodia é tocada com as notas *dó* e *si*, respectivamente. *Minha Canção*<sup>12</sup> e *Samba de uma nota só* são exemplos do encontro perfeito e simétrico entre texto e material musical; no entanto, mesmo que esta simetria não seja propositadamente pensada pelo compositor, há no interior de cada canção uma forte relação entre seus componentes principais: sua letra e sua melodia.

Por isso é essencial pensar estes elementos combinados, pois, mesmo que a canção seja essencialmente oral, pode ainda ter registro em “encartes de discos, revistas musicais, de cifras, sites musicais, livros didáticos, catálogos, (...) sendo, então, veiculada pela imprensa e pela voz humana” (CAMARGOS, 2009, p. 14). Para fechar, por enquanto, a discussão do sentido de uma canção, não se pode deixar de fora a reflexão a respeito de sua função social, que varia bastante de acordo com o meio de circulação:

---

<sup>10</sup> Composição feita em parceria com Newton Mendonça. Disponível em: <http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>

<sup>11</sup> Entrevista concedida em 1994 (09/01/1994) para a Folha de São Paulo. Disponível em: [http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_2/12%20LilianaBollos.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_2/12%20LilianaBollos.pdf)

<sup>12</sup> Composição feita para o musical *Os Saltimbancos*, em 1977 juntamente com Enriquez e Bardotti. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=minhacan\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=minhacan_77.htm)

Quanto às funções, as letras de música apresentam, além da faceta poética, de prazer estético e deleite, uma função informativa, formadora de conhecimento crítico, podendo atuar sócio-discursivamente como instrumento de resistência política ou, pelo contrário, como valorizadora do sistema vigente. Ou, ainda, a letra pode ter a função de entreter o ouvinte. (CAMARGOS, 2009, p. 16)

### 1.3 Por onde anda a canção

Feita a análise sobre a estrutura da canção, passa-se a pensar no seu entorno e na sua relação com alguns elementos externos. Num dos versos de *Onde anda você*<sup>13</sup>, Vinicius de Moraes refere-se à canção como se ela lhe fugisse:

*E por falar em beleza onde anda a canção  
Que se ouvia na noite dos bares de então  
Onde a gente ficava, onde a gente se amava  
Em total solidão*

É interessante como o poeta aborda em seus versos esta propriedade da canção de, como qualquer outro gênero, ter uma circulação própria. Ouve-se uma canção no rádio, na televisão, no computador ou num *mp3 player*; através de um CD, de um arquivo baixado da internet ou de um disco; em casa, num bar, na rua ou num show. Enfim, são muitos os meios de circulação da canção e nem sempre esta audição é premeditada, pois se um vizinho resolve escutar música a todo volume, por exemplo, automaticamente quem estiver a sua volta também vai compartilhar deste som.

Voltando à definição de *gêneros do discurso* dada por Bakhtin, ao tratar da riqueza, variedade e heterogeneidade do repertório de gêneros, o autor separa-os em dois tipos: os *gêneros primários* (simples) do discurso e os *gêneros secundários* (complexos) do discurso. Na primeira classificação, entram enunciados do cotidiano, simples mesmo, e que perdem a validade assim que proferidos, pois eles dão conta de uma comunicação presa à realidade, ao aqui e agora. A canção entraria na categoria dos gêneros secundários, pois, conforme o autor

---

<sup>13</sup> Composição feita em parceria com Hermano Silva. Disponível em:  
[http://viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=924](http://viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=924)

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. (BAKHTIN, 1997, p. 281)

E, de fato, mesmo que se constitua por enunciados da ordem dos gêneros primários do discurso, quando carrega elementos muito próximos da fala cotidiana, a canção, por sua natureza artística, pode ser entendida como comunicação cultural, seus temas variam bastante, mas geralmente apresentam um discurso ideológico, complexo e polifônico. Assim como trata a canção pelo viés das suas intramelódico-textualidades, Leandro Maia também define as *extramelódico-textualidades* da canção. Primeiramente sobre a relação externa da melodia, o autor afirma que

O nível *extramelódico* se dá através da relação externa da canção com outras canções, da música com outros gêneros musicais no cruzamento de suas tradições e características. Percebemos, aqui, a vinculação da canção dentro de seu contexto cultural, a presença de citações musicais, sua aproximação com outros gêneros. (MAIA, 2007, p.41)

Por outro lado, o nível *extratextual* é definido pelo autor como a análise de uma canção, correlacionando-a a outros autores e obras, “é o campo da intertextualidade, do entendimento do estilo e dos elementos da cultura em que o compositor encontra-se inserido” (MAIA, 2007, p.41). A junção de melodia e texto da canção com as implicações que cada um destes componentes tem em seu meio, sem esquecer o posicionamento do próprio compositor neste contexto, tudo isso nos diz sobre a circulação deste gênero e contribui, assim, para uma noção de polifonia. O conceito de polifonia, morfologicamente pensando, abarca os muitos sons (*fonias, fones*) ou as muitas vozes da linguagem. A ideia de polifonia, proposta por Bakhtin, ganha aqui novo sentido, pois, parafraseando Maia<sup>14</sup>, a canção pode conter três níveis de polifonia: 1) das suas vozes musicais, quando melodias sobrepostas ou simultâneas formam o material musical de uma canção; 2) das suas vozes textuais – assumindo-se a acepção bakhtiniana de que nenhuma linguagem é

---

<sup>14</sup> “Existem, pelo menos, três usos para o termo “polifonia”. O primeiro vem do universo da música e se refere à existência de melodias simultâneas e independentes que compõem um todo musical. O segundo é elaborado por Michail Bakhtin e refere-se às diversas vozes presentes num único texto escrito, à impossibilidade de uma linguagem neutra. A terceira, utilizada por Sergei Eisenstein para descrever o cinema, parte da inter-relação entre duas ou mais linguagens independentes como a relação imagem e som, por exemplo.” (MAIA, 2007, p.14, nota de rodapé)

neutra, ao contrário, dialoga com outros textos, a letra da canção também dialoga com outras letras; e 3) o próprio casamento entre letra e música, linguagens independentes que quando juntas resultam na canção.

Encerro este primeiro capítulo de reflexão sobre canção com a premissa de que a compreensão de música se dá por um padrão que é culturalmente compartilhado e socialmente aprendido (PENNA, 2008); portanto, ao levar a canção para a sala de aula – cujo aluno (de origem estrangeira) pode compartilhar em sua cultura de um outro padrão musical –, devem ser abordadas, na medida do possível, as questões culturais acima descritas que estejam amarradas à canção escolhida, juntamente com aspectos formais da mesma que sejam pertinentes para o enfoque linguístico a ser explorado.

## 2. POR QUE UTILIZAR CANÇÃO NO ENSINO DE LÍNGUA ADICIONAL<sup>15</sup>?

*“Linda  
e sabe viver  
você me faz feliz  
Esta canção  
é só pra dizer  
e diz”<sup>16</sup>*

A canção diz muito. Ela diz sobre sua autoria; diz sobre o meio; diz sobre determinada cultura; ela também diz através de seu material musical e diz através de sua letra. Aqui o contexto para o qual se pensa o uso de canção é no ensino de português como Língua Adicional, ou seja, situação em que há diferentes culturas travando diálogo – pode-se pensar, no mínimo, em duas culturas diferentes: a do professor e a do aluno, mas ainda pode-se ampliar esta diversidade pensando-se em turmas com alunos de diferentes nacionalidades. Portanto, o uso da canção no aprendizado de uma língua, especialmente de uma língua que não a materna, é, sem dúvida, rica fonte para uma análise que vai para além do estudo do idioma, já que se está diante de uma expressão artística. E, como toda expressão artística, também diante da canção é possível haver comoção, reflexão, aprendizado e fruição. Sobre isso consta nos Referenciais Curriculares o seguinte:

Nas artes, a fruição está relacionada ao desenvolvimento dos sentidos e da sensibilidade. Apreciar uma obra de arte pode ser uma oportunidade de ampliação do olhar, da escuta e da percepção como um todo: seja ouvindo música, visitando um museu ou assistindo a uma peça de teatro ou a uma apresentação de dança, temos a possibilidade de vivenciar novas perspectivas e recontextualizar ou ampliar a forma de ver mundo e a nós mesmos. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.38)

E sobre o caráter artístico e polifônico da canção brasileira, Napolitano assegura que

foi um ponto de fusão importante para os diversos valores culturais, estéticos e ideológicos que formam o grande mosaico chamado “cultura brasileira”. Ponto de encontro de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas (...), a música no Brasil foi mais que um veículo neutro de ideias. Ela forneceu os meios, as linguagens, os circuitos pelos quais os vários brasis se comunicaram. (...) Por todos estes elementos, a música, popular ou erudita, constitui um grande conjunto de documentos históricos para se conhecer não apenas a história da música brasileira, mas a própria História do Brasil, em seus diversos aspectos. (NAPOLITANO, p.110)

---

<sup>15</sup> A definição de Língua Adicional é explorada a seguir no item 2.1.

<sup>16</sup> Composição de Caetano Veloso. Disponível em:  
[http://www.caetanoveloso.com/sec\\_busca\\_obra.php?language=pt BR&id=76&sec\\_discogra\\_todas=1](http://www.caetanoveloso.com/sec_busca_obra.php?language=pt BR&id=76&sec_discogra_todas=1)

O autor Barradas, no artigo “A Historicidade da Canção e sua aplicação pedagógica”, também destaca o caráter “documental” desta.

Ao usar a canção como documento no processo pedagógico, o professor de comunicação e expressão poderá fazer a análise da letra em aspectos como o tema, o posicionamento do autor da canção, figuras de linguagem e categorias que aparecem nas letras, vocabulário, estrutura poética, procedimentos de construção da obra e tantas outras análises literárias e lingüísticas. (BARRADAS, 2008, p. 86)

Por este aspecto cultural, que torna a canção passível de ser tomada como um documento histórico nacional, e pelo viés artístico, assegurado anteriormente como uma possibilidade de aprendizado, por tudo isso combinado a canção pode vir a ser utilizada como recurso pedagógico, seja no ensino de português para estrangeiros, seja no ensino de português enquanto língua materna.

## 2.1 Português como Língua Adicional

A escolha pela nomenclatura *Língua Adicional* ao invés de *Língua Estrangeira* se deu a partir de discussões com colegas e professores, e parece ser a aceção mais completa adotada atualmente para tratar do ensino de língua para estrangeiros, especificamente quando aprendem a nova língua no próprio país em que ela é falada. Apesar do contexto de aula envolver alunos estrangeiros, o modo como o professor se refere à língua está sujeito a interpretações, e o termo Língua Adicional evidencia a aquisição de mais uma língua e consequente ampliação do repertório linguístico do aluno; diferentemente do termo Língua Estrangeira, que enfoca certo distanciamento do aluno com a língua em estudo. Este conceito também encontra suporte nos Referenciais Curriculares RS.

Nos referimos aqui ao objeto de ensino da disciplina curricular “Língua Estrangeira” não como língua estrangeira, mas como língua adicional. Essa escolha se justifica contemporaneamente por diversas razões, a começar pela ênfase no acréscimo que a disciplina traz a quem se ocupa dela, em adição a outras línguas que o educando já tenha em seu repertório (...) Nesse sentido, são línguas adicionais, úteis e necessárias entre nós, não necessariamente estrangeiras. Assim, falar de uma língua adicional em vez de língua estrangeira enfatiza o convite para que os educandos (e os educadores) usem essas formas de expressão para participar na sua própria sociedade. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.127-128)

Em suma, trata-se de uma aula para um aluno de origem estrangeira, que vai aprender a língua do país onde ele está, e a concepção linguística que vai

permeiar este processo de ensino-aprendizagem deve abordar esta nova língua de modo convidativo para o aluno sentir-se também usuário deste idioma e para que, desta forma, haja comunicação efetiva na língua adquirida, bem como intimidade do aluno perante o novo que lhe é apresentado.

Nessa perspectiva, compreender e produzir interações em uma dada língua não é combinar sons, palavras e regras para entender e formar frases, mas, sim, usar os recursos linguísticos que conhecemos e aprender outros recursos que se tornam relevantes para relacionar-se com o(s) outro(s) em diferentes contextos, na escola e fora dela. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.147)

A canção pode chegar ao aluno mesmo fora da sala de aula, pois ela tem circulação própria, conforme anteriormente especificado, na mídia ou na internet, e está à disposição de quem se interesse por ouvi-la. Compreender uma canção – e compreender a canção feita nos padrões de outra cultura – é, de antemão, dialogar com ela e com fatos desta outra cultura. A canção merece ser analisada porque, segundo Barradas, “os compositores são seres sociais e políticos. As palavras das canções expressam atitudes sociais e visões de mundo” (BARRADAS, 2008, p. 80). Instrumentalizar o aluno para dialogar criticamente com a canção que ouve é papel do professor, que o faz em sala de aula por meio da orientação da escuta desta canção.

## **2.2 Curta (a) duração da canção**

Dentre as características da canção está a breve duração, propriedade deste gênero. Uma canção geralmente dura de 2 a 6 minutos, o que possibilita tranquilamente sua audição durante a aula, mesmo que seja uma aula de 50 minutos, por exemplo. O ideal é que a audição da canção seja repetida mais de uma vez para melhor entendimento da mesma, e o professor pode orientar o aluno a observar diferentes aspectos a cada vez que ele a escuta. Estes aspectos serão apresentados mais adiante, mais especificamente no item *2.3.4 Canção e Compreensão oral*.

Partindo da ideia de que a aprendizagem ocorre através da participação com o outro, é importante pensar sobre o papel que o professor assume na interação em sala de aula. Considerando que o educando deseja ampliar sua participação em práticas sociais que lançam mão dessas

línguas, a atuação do professor na aula de línguas adicionais está pensada aqui como a de um interlocutor mais experiente que pode orientar e auxiliar o educando a participar. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 170)

A título de esclarecimento, a curta duração não é regra para nenhum compositor. Um contra-exemplo é a extensa narrativa de “Faroeste Caboclo”<sup>17</sup>, canção com 9 minutos de duração, composta por Renato Russo; ele também compôs outras duas canções ainda mais extensas, *Clarisse* (10’32”) e *Metal contra as nuvens* (11’22”). Nestas canções a duração acompanha uma narrativa igualmente longa, e esta contação de uma história lembra muito a fala; neste sentido, a duração da canção se prolonga, aproximando-se dos eventos de contação, cuja fala se faz igualmente mais demorada. Esta propriedade da canção de se apropriar e se assemelhar à língua falada é bastante recorrente em diferentes composições; acontece que, muitas vezes, uma frase não tem na canção a mesma entonação que tem na fala. Sobre este aspecto, Luiz Tatit, cancionista e pesquisador de canção, diz que

Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no “eu lírico”, a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. (TATIT, 2008, p. 75-76)

Quando nos referimos à fala, utilizamos o termo *entonação* para tratar da melodia própria das frases proferidas oralmente. Uma frase interrogativa direta tem melodia diferente de uma frase afirmativa, e esta difere da frase exclamativa, por exemplo. Quando nos referimos ao canto, utilizamos o termo *entoação* para tratar da melodia de uma frase musical, ou seja, uma expressão que teria na fala determinada entonação e acentuação, quando cantada passa a ter seus acentos e melodia combinados às notas musicais. Um exemplo é a comparação da simples leitura em voz alta dos versos “Pois esta vida não está sopa/E eu pergunto: com que roupa?/Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou?” com a melodia, a entoação que eles recebem na canção<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Composta em 1979 por Renato Russo, integrante da banda Legião Urbana, esta canção foi lançada oficialmente no álbum *Que país é este?*, em 1987.

<sup>18</sup> *Com que Roupa?*, composição de Noel Rosa, disponível em: [http://www.mpbnnet.com.br/musicos/noel.rosa/letras/com\\_que\\_roupa.htm](http://www.mpbnnet.com.br/musicos/noel.rosa/letras/com_que_roupa.htm)

Em se tratando de sua utilização enquanto recurso pedagógico, o professor não pode deixar de comunicar ao educando a função primordial de uma canção: fora da sala de aula as pessoas ouvem canções sem a preocupação de aprimorarem seus conhecimentos linguísticos – embora isso possa involuntariamente acontecer –, mas as ouvem por fruição. E ao aluno também deve ser permitido este momento, de preferência, num primeiro contato que ele tenha com a canção escolhida pelo professor. Com isso, refuta-se a tradicional utilização de *texto como pretexto*, prática tão recorrente nas escolas e, em contrapartida, bastante ineficaz, além de carregar um discurso controverso. Porque, sendo o professor aquele que orienta sobre como interpretar um texto, se ele não enfatiza a função social que determinado texto tem, isso pode passar despercebido pelo aluno; ou, ainda, o aluno pode assimilar tal texto unicamente como fonte para seu aprimoramento linguístico em determinado aspecto gramatical, deixando de entender a funcionalidade comunicativa do mesmo.

A canção vem a ser um material autêntico, ou seja, ela tem uma função social e um propósito comunicativo que independem de sua utilização em sala de aula e tudo isso envolve sua escuta. E o professor deve estar ciente disso. Sobre a utilização da canção em sala de aula, Barradas entende que

não se deve chegar ao exagero e à absurda pretensão, de que apenas a audição de uma canção popular seja suficiente a um professor de História, de Letras, de Música, de Educação Artística, ou de qualquer outra área, para se trabalhar os conteúdos programáticos. Esta deve ter um caráter auxiliar. (BARRADAS, 2008, p. 80)

E, em consonância com este pensamento, em seu estudo sobre a utilização da canção como estratégia para aprendizagem no ensino de língua inglesa, Gobbi afirma que

O sucesso na utilização da música na aquisição de uma segunda língua parece depender do bom uso do material no desenvolvimento de atividades musicais pelo professor. Nossa opinião é de que a falta de habilidade musical não representa um fator decisivo para ensinar através da música. Cabe ao professor buscar artifícios que o auxiliem a ser, cada vez mais, uma pessoa conhecedora de música. O fato de simplesmente passar a ter contato com música, conhecer bandas cantores e tipos de música pode ajudar o professor a tornar-se mais seguro ao trabalhar com atividades musicais. (GOBBI, 2001, p. 77)

Concordo com a autora no que diz respeito a não ser necessário que o professor tenha um grande conhecimento sobre música para trabalhar com canção no ensino de línguas, da mesma forma que para o ensino de literatura não se exige

que o professor seja um renomado crítico da área, tampouco escritor. Entretanto, retifico alguns termos empregados, pois, de acordo com a concepção adotada no presente trabalho, parece que a autora quis se referir ao uso de canção (e não à utilização de música em geral), bem como as *atividades musicais* aparentemente consistem em tarefas envolvendo canção (visto que, na aula em questão, nem aluno nem professor precisarão executar música nenhuma). Destaca-se aqui que, para o caso do ensino de português para alunos estrangeiros, sendo esta a língua materna do professor, o desafio deste em se inteirar dos conhecimentos acerca de canção, pode ser atenuado, tendo em vista a familiaridade que os brasileiros em geral têm com as canções aqui produzidas e com o padrão musical daqui que é socialmente compartilhado.

Neste mesmo estudo (GOBBI, 2001), é feita a associação do uso de canção com o desenvolvimento das quatro habilidades linguísticas. Assunto tratado a seguir.

### **2.3 A canção e as quatro habilidades linguísticas**

Em disciplinas sobre didática da língua, cursadas na Letras, já se enfatizava a necessidade de pensar uma aula articulada em torno das quatro habilidades linguísticas: a leitura, a escrita, a produção oral e a compreensão oral. Para muitos autores esta já é questão primordial quando o assunto é aula de língua; Gobbi cita pelo menos quatro autores – Kanel (1996), Miragaya (1992), Murphey (1992) e Hancock (1998) – em seu estudo (GOBBI, 2001), e a partir dele, Coelho de Souza aprofunda e explora em sua pesquisa as inúmeras possibilidades de abordar e levar a canção para a sala de aula (COELHO DE SOUZA, 2009)<sup>19</sup>. E esta forma de estruturar a aula independe do idioma. O fato é que, através da canção, pode-se trabalhar simultaneamente diferentes habilidades, pois este é um material que é dado à escuta (desenvolve a compreensão oral), e é registrado através de sua letra (podendo desenvolver a leitura e a escrita), e esta letra, por sua vez, é constituída

---

<sup>19</sup> Destaco aqui somente apontamentos sobre a relação da canção com as habilidades linguísticas que esta pode desenvolver, pois são inúmeras as possibilidades. Para uma noção mais aprofundada e uma vasta gama de ideias acerca deste assunto, ler na íntegra os estudos de GOBBI, 2001 e de COELHO DE SOUZA, 2009.

por frases bem típicas da fala, as quais aparecem envoltas numa melodia que pode facilitar sua assimilação (podendo contribuir para a produção oral).

### 2.3.1 Canção e leitura

A leitura pode se dar a partir do trabalho com a letra da canção, que pode ser feito de diferentes maneiras, de acordo com os objetivos de ensino, com os pontos gramaticais a serem explorados, com o nível do aluno e com as intenções do professor.

Entretanto, o professor também pode fazer uso de outros textos que sejam pertinentes para a compreensão da canção trabalhada, ou que auxiliem na noção de autoria. Napolitano destaca em seu estudo a importância de “mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou” (NAPOLITANO, p.86) para uma compreensão mais aprofundada da canção em estudo.

Como bem destaca Camargos, uma canção é veiculada pela letra impressa e pela voz humana; portanto, mesmo que o objetivo seja o trabalho com leitura, a audição da canção se faz indispensável (CAMARGOS, 2009, p. 14). Entendemos leitura aqui como uma combinação de ações: a letra em mãos para uma análise visual e a canção tocando para a escuta musical. Como afirma Maia, “estudar uma canção é antes de tudo ouvi-la. Uma canção é uma escritura que se lê com os ouvidos.” (MAIA, 2004, p.17) Em muitos casos, o aluno passa a conhecer a canção com a apresentação feita pelo professor, portanto este deve agir no sentido de esclarecer que a canção deve ser lida também com ouvidos, porque

**ler implica combinar letras/sons**, palavras, frases, isto é, decodificar; enquadrar o texto, literário ou não, a partir de uma série de conhecimentos prévios e de elementos contextuais, isto é, colocar processos ativos de interpretação em curso, mas também reagir ao texto, participar e dialogar. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.57)

E uma das formas de dialogar com uma canção pode ser através da produção escrita.

### 2.3.2 Canção e escrita

A canção no ensino permite que a escrita seja trabalhada como um desdobramento deste gênero; a produção textual do aluno pode-se dar enquanto resposta ao texto lido, seja em forma de texto opinativo, recomendando ou criticando a canção que escutou.

Podemos responder a um texto recomendando-o a alguém, retomando-o em uma conversa, aprendendo algo que não sabíamos e precisávamos saber, debatendo, escrevendo um novo texto, esperando avidamente pelo novo título a ser publicado por um mesmo autor, dobrando à esquerda na próxima esquina, decidindo consultar um médico ou observando os horários para tomar um medicamento, ligando novamente a televisão no horário de veiculação de determinado programa ou tentando evitar que alguém o faça, e assim por diante. Tudo isso depende da finalidade de leitura e do gênero do texto lido. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.95)

Barradas destaca as inúmeras possibilidades de interpretar a letra de uma canção.

As letras das canções, além de se constituírem importantes fontes históricas, expressam imagens literárias e configurações lingüísticas que causam fascínio e podem ser utilizadas em estudos gramaticais e literários. Contendo as mazelas sociais e as dores do amor, a canção expressa múltiplas dimensões e significados. (BARRADAS, 2008, p.81-82)

Esta multiplicidade de significados pode ser explorada na escrita, inclusive através de gêneros de viés artísticos, envolvendo rima, poesia e desenvolvendo, assim, a competência de “conhecer e usar diferentes manifestações das línguas, das artes, das práticas corporais sistematizadas para acesso a outras culturas, reflexão sobre a própria cultura e sobre relações de pertencimento” (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 41). Uma outra maneira de explorar estes múltiplos sentidos, talvez de modo mais breve, é através de discussões feitas oralmente em aula.

### 2.3.3 Canção e produção oral

É através de uma fala explicativa que o professor vai anunciar o trabalho com canção, pode ser feita também através da conversa a contextualização e preparação para a tarefa. Na aula de língua pensada aqui, há o máximo de interação possível em português, ou seja, na maior parte do tempo de aula, o aluno está exposto a diferentes usos do português, seja na sua chegada para

cumprimentar o professor, seja na instrução de uma tarefa, seja na discussão de um texto lido. Sobre a produção oral, Coelho de Souza acrescenta que

os alunos podem desenvolver essa habilidade ao discutir as respostas das tarefas de leitura com um colega [ou com o professor], e através de questões para ativar o seu conhecimento prévio sobre o tema da canção, e de perguntas sobre a relação entre as interfaces verbal e musical da canção, como a melodia e a letra ou a letra e o gênero musical. (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 19)

A pesquisa de Maia vai mostrar que

Um estudo que parta da utilização das canções como foco de reflexão deve levar em conta toda a complexidade presente e inerente ao gênero: relações entre letra e melodia, arranjo, instrumentação, interpretação e toda uma gama de intertextualidades e intermusicalidades. (MAIA, 2004, p. 17)

Nem todos estes aspectos aparecem no papel, na tarefa que é entregue em aula, mas todos eles podem e devem ser discutidos com o aluno, que deve tentar se posicionar, especialmente quando é convidado a emitir sua opinião.

#### 2.3.4 Canção e compreensão oral

Há que se ter cuidado e um objetivo claro na elaboração de cada passo da tarefa. Talvez não seja de todo uma novidade ao professor de línguas estruturar uma aula desta forma, visto que a discussão sobre o conjunto de habilidades linguísticas está presente em algumas disciplinas do curso de Letras; então, destaco a seguir a necessidade de focar a relação entre as interfaces verbal e musical da canção.

Quando se fala em compreensão oral para tratar de outros gêneros discursivos que não a canção, nem sempre se está diante de um texto que tenha também um material musical a ser explorado. Então, aqui, o conceito de *compreensão oral* adquire nova acepção, significando também uma escuta atenta aos laços existentes entre letra e música, às características da melodia que combinam, ou não, com o que diz a canção. Numa de suas falas, antes de dar início ao *Canto das três raças*<sup>20</sup>, Clara Nunes, cantora brasileira, afirma o seguinte:

---

<sup>20</sup> Composição de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, gravada no LP *Clara*, em 1974, por Clara Nunes (1942-1983).

“Porque eu penso que a música não tem fronteira, é universal. A música é sentimento é amor, não é? E não precisa entender o idioma que eu esteja cantando, o importante é a emoção. Tem uma música que eu canto que chama-se *Canto das Três Raças*. Eu gosto muito desta música, porque ela resume toda a formação da música popular brasileira, que foi a junção das três raças – o índio, o negro e o branco –, e formou o brasileiro, e formou a música popular brasileira, e fala do sentimento, de amor e de alegria.”<sup>21</sup>

O discurso desta cantora vai ao encontro da afirmação de Maia, que destaca a difusão da canção, independentemente de seu idioma, em oposição à circulação mais restrita de poemas, por exemplo, que ficam mais presos a sua compreensão linguística.

Quando ouvimos uma canção proveniente de uma língua que não conhecemos, o que é escutado? Presume-se que não foram exatamente as letras do Rock’n’Roll que cativaram o público e se disseminaram rapidamente, mas todo um contexto sócio-cultural que acolheu a estética deste pensamento. Como explicar o sucesso de Tom Jobim e Carmem Miranda, entre tantos outros, ocorrido e estabelecido em outras pátrias lingüísticas? É bastante comum ouvir canções produzidas em outros contextos lingüísticos, embora não seja tão freqüente a escuta da poesia de outros países. (MAIA, 2004, p.05-06)

Para o professor de língua que tenha algum conhecimento musical ou alguma familiaridade com a nomenclatura própria da música, torna-se mais simples a utilização destes termos com seu aluno. Em seu estudo, Coelho de Souza, ao estruturar um curso de Canção Brasileira, aponta como objetivos deste curso “familiarizar o aluno com termos musicais (como melodia, harmonia e ritmo) e com vocabulário referente a instrumentos musicais”, bem como “desenvolver a percepção musical do aluno, através do reconhecimento auditivo de elementos musicais como a instrumentação, o andamento e a interpretação vocal”, ou seja, uma reflexão sobre canção que considera texto e material musical (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 23). Portanto, para o professor que encara este conteúdo como uma novidade, aí vão alguns apontamentos sobre a aproximação e a análise de elementos musicais que não podem faltar numa aula que envolva canção:

- a) **Relações entre letra e melodia** – uma melodia pode ser cantada ou tocada num instrumento. Entendendo-se *melodia* como a sequência de sons com diferentes alturas (grave ou agudo) e durações (tempo) que forma uma

---

<sup>21</sup> Depoimento disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T8rJUa03Spc>

frase musical, pode-se observar a relação entre a frase dita na letra e a frase cantada na melodia; combinam ou não? Há notas coincidindo com o texto? Por exemplo, na música *Beatriz*, de Milton Nascimento, a palavra *céu* é cantada numa nota bem aguda (alta), enquanto a palavra *chão* é entoada numa nota grave (baixa).

- b) **Relações entre harmonia e letra, e melodia** – a harmonia pode ser entoada por várias vozes ou por instrumentos polifônicos (como o violão, por exemplo, diferente de uma flauta que toca uma nota por vez). Entendendo-se por *harmonia* o pano de fundo, o cenário onde atua a frase melódica<sup>22</sup>, analisá-la contribui, pelo menos, para o entendimento do andamento musical (lento ou rápido) e, como se referiu Coelho de Souza, do “clima” da canção (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 30), se é alegre ou se é triste, se é tranquila ou mais festiva. Na canção *Flor-de-lis*, composta por Djavan, o ápice da música, onde realmente harmonia e melodia “se alegram”, acontece no tristíssimo verso “E o meu jardim da vida ressecou, morreu...”.
- c) **Arranjo e instrumentação** – um arranjo musical pode ser comparado a um arranjo de flores, porque ambos consistem na organização, combinação de suas partes, sejam elas flores ou elementos musicais. Instrumentação é a formação instrumental que executa determinada canção. Pensar no arranjo é enxergar do início ao fim as escolhas musicais que foram feitas; pensar na instrumentação requer um trabalho com os nomes dos instrumentos utilizados na canção.
- d) **Interpretação** – Este aspecto não diz respeito à interpretação textual ou da letra da canção especificamente, mas sim, refere-se à interpretação que o cantor dá àquilo que canta. Muitas são as regravações de canções e, dependendo de como interpreta determinada música, o cantor pode fazer surgir novos sentidos. O arranjo, a instrumentação e a interpretação podem recriar uma mesma canção. Em *Sozinho*, o compositor Peninha utiliza um

---

<sup>22</sup> Na definição de Med, a melodia “representa a dimensão horizontal da música (a harmonia representa a dimensão vertical)” (MED, 1996, p.333).

arranjo que não valoriza tanto a introspecção da letra quanto o arranjo e a interpretação de Caetano Veloso para esta mesma canção.

- e) **Análise das “intertextualidades e intermusicalidades”<sup>23</sup>** – Esta abordagem se faz pertinente num trabalho que envolva outros textos ou mesmo outras canções. Maia define estes aspectos como sendo “as relações [da canção] com outros textos, a relação com a cultura popular, com outras manifestações artísticas sobre um mesmo tema” (MAIA, 2004, p. 17).

Após refletir brevemente sobre o que uma canção pode e tem a nos dizer, no capítulo seguinte apresento algumas reflexões sobre a canção brasileira.

---

<sup>23</sup> Nomenclatura emprestada de MAIA, 2004.

### 3. A CANÇÃO BRASILEIRA

“Brasil  
Meu Brasil brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos?”<sup>24</sup>

Na apresentação de seu livro *Lendo Música*, Arthur Nestrovski afirma que a canção popular “tem papel de destaque na cultura brasileira há mais de um século. O mínimo que se pode dizer é que a canção é um dos meios através dos quais o país vem se inventar e se entender a si mesmo” (NESTROVSKI, 2007, p.7). Ora, se num material tão sucinto se faz possível (re)conhecer um pedaço do Brasil, há que se aproveitar o convite lançado pelo cancionista para embarcar na canção e visitar o mundo à parte ali criado, considerando-se neste recorte tamanha representatividade cultural. Sobre esta habilidade do compositor, no livro *Decantando a república* destaca-se:

A despreocupação do compositor em mandar seu dicionário às favas e formar um modo particular de pensar o Brasil, vale dizer, em produzir um saber poético e musical posto à disposição de toda sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e ideias que estão na base de formação de um mundo público – porções inteiras do nosso *vivere civilis* concentradas em uma expressão comum, restos da delicadeza quase perdida desse país. (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, p. 19)

A canção pode versar sobre o Malandro, tipo brasileiro dotado de esperteza, mas ao mesmo tempo socialmente desfavorecido, determinado a tomar alguma vantagem na obtenção daquilo que quer e disposto a driblar o que possa ser um obstáculo para isso. E a figura do malandro tem argumentação histórica para seu surgimento, seja nas palavras de Caldeira, de Tinhorão ou de Tatit. “Quando Noel se tornou um compositor profissional, o tema da malandragem, de larga tradição, dominava a música popular” (CALDEIRA, 2007, p.123).

Esse tipo de personagem, à época [segunda metade do século XIX] também conhecido por *bam-bam-bam* – e na linguagem da imprensa chamado de *malandro* -, constituía na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão-de-obra que nessa área urbana crítica se acumulava. Na verdade, sem condições de emprego condigno após a conquista do rudimento de ensino representado por três ou quatro anos de escola primária, esses filhos de famílias humildes defrontavam-se na juventude invariavelmente com uma tripla alternativa: o trabalho braçal (...), o aprendizado de alguma atividade

---

<sup>24</sup> Composição célebre de Ary Barroso, do ano de 1939, exaltando o Brasil. Letra disponível em: <http://daniellathompson.com/ary/aquarela.html>

artesanal ou especializada (marceneiro, lustrador, etc.) ou a livre disponibilidade para algum trabalho eventual. (TINHORÃO, 1998, p.291-292)

Fazendo um recorte da era do rádio, Tatit argumenta sobre como os intérpretes (cancionistas) davam vida aos tipos brasileiros na suas canções:

De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador. (TATIT, 2008, p. 76)

Para ilustrar, faço um recorte da canção *O malandro*<sup>25</sup>, a qual Chico Buarque adaptou livremente do original dos alemães Kurt Weill e Bertold Brecht para o teatro.

*O malandro/Na dureza  
Senta à mesa/Do café  
Bebe um gole/De cachaça  
Acha graça/E dá no pé*

Nesta mesma canção há referências ao galego/português, ao garçom, ao distribuidor e ao usineiro. Neste sentido, tem-se numa canção com duração de 5 minutos, por exemplo, talvez a mais sucinta definição destes tipos brasileiros. Claro que definição mais aprofundada seria possível através da literatura ou de algum filme, mas ambos demandariam mais tempo para sua completa leitura.

Da apreciação da ilustre figura de Chico Buarque, convido o leitor a olhar para a sombria figura de Sergio Sampaio, que sem grandes intercâmbios com artistas de outros países, mas no seu próprio canto, versa sobre o mocinho e o bandido na canção *Pavio do destino*<sup>26</sup>, aproximando estes tipos opostos que, no entanto, no contexto brasileiro da favela e do morro, acabam se confundindo. Desta canção apresento a letra na íntegra, e recomendo sua audição, porque ao longo dela, apoiado por violão, violoncelo e coro de vozes, num arranjo propício para o que vai contar, o cantor vai tecendo uma trama comum para os tipos antagônicos do mocinho e do bandido no contexto brasileiro.

---

<sup>25</sup> Composição do final da década de setenta. Disponível em:  
[http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=omalandr\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=omalandr_77.htm)

<sup>26</sup> canção que integra o álbum Cruel (2005) de Sergio Sampaio. Letra disponível em:  
[http://www.mpbnet.com.br/musicos/sergio.sampaio/letras/pavio\\_do\\_destino.htm](http://www.mpbnet.com.br/musicos/sergio.sampaio/letras/pavio_do_destino.htm)

*O bandido e o mocinho  
São os dois do mesmo ninho  
Correm nos estreitos trilhos  
Lá no morro dos aflitos  
Na Favela do Esqueleto  
São filhos do primo pobre  
A parcela do silêncio  
Que encobre todos os gritos  
E vão caminhando juntos  
O mocinho e o bandido  
De revólver de brinquedo  
Porque ainda são meninos*

*Quem viu o pavio aceso do destino? ... do destino*

*Com um pouco mais de idade  
E já não são como antes  
Depois que uma autoridade  
Inventou-lhes um flagrante  
Quanto mais escapa o tempo  
Dos falsos educandários  
Mais a dor é o documento  
Que os agride e os separa  
Já não são mais dois inocentes  
Não se falam cara a cara  
Quem pode escapar ileso  
Do medo e do desatino*

*Quem viu o pavio aceso do destino? ... do destino*

*O tempo que é pai de tudo  
E surpresa não tem dia  
Pode ser que haja no mundo  
Outra maior ironia  
O bandido veste a farda  
Da suprema segurança  
E o mocinho agora amarga  
Um bando, uma quadrilha  
São os dois da mesma safra  
Os dois são da mesma ilha  
Dois meninos pelo avesso  
Dois pequenos Valentinos...*

*Quem viu o pavio aceso do destino? ... do destino*

Estas duas canções – *O Malandro*, de Chico Buarque, do final dos anos 70, e *Pavio do Destino*, de Sergio Sampaio, composta no final dos anos 90 – são como janelas para se enxergar quem são e como são alguns tipos brasileiros. No entanto, esta prática de (re)significar o povo brasileiro através da canção data de mais antigamente. Conforme diz a canção que abre o presente capítulo – “Brasil, (...) vou cantar-te nos meus versos” – Ary Barroso e outros compositores da década de 30

já brincavam de (re)desenhar o Brasil em suas músicas. Tecendo uma análise sobre o surgimento da canção, em seu livro *O Século da canção*, Luiz Tatit diz que

Os cancionistas firmaram-se de vez na década de 1930. A vasta produção desse período consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados. (TATIT, 2008, p. 75)

### 3.1 Gêneros musicais brasileiros

A definição de gênero musical compreende diferentes elementos, como: origem (onde este estilo musical é produzido pela primeira vez), função social (dança, ritual, canto, apreciação, entre outros), estrutura (instrumentos, arranjo, utilização de vozes ou não), conteúdo (religioso, profano, amoroso, festivo, político, social, etc.) e circulação (quem escuta, onde toca). É possível aproximar a definição de gêneros musicais à de gêneros discursivos, no sentido de que ambas acolhem produções mais ou menos estáveis, tipos (textuais ou musicais) que têm características em comum. Os gêneros ou estilos musicais praticados são de difícil delimitação, muitos têm fronteira quase imperceptível com seus gêneros vizinhos – este é o caso de ritmos nordestinos como forró, baião, coco, afoxé. Mas, ao mesmo tempo em que é complexa, esta noção é largamente compartilhada – hoje em dia alguém não saberia do que se trata um rock? As respostas podem ser diversas.

Fala-se em gêneros musicais para classificar as músicas neste ou naquele tipo e esta classificação é como que um retrato da música com relação aos elementos citados acima, podendo se tratar tanto de músicas instrumentais quanto de canções. Muitos dos livros que tratam de música (brasileira) têm seus capítulos divididos a partir dos gêneros de que vão tratar (samba, bossa nova, pop, rock, entre outros). Bruno Kiefer realizou árdua pesquisa que aponta o lundu e a modinha como as duas raízes da música popular brasileira, nascidas no final do século XVIII (KIEFER, 1977). O autor entende *modinha* como a influência européia à música brasileira, termo que pode designar qualquer tipo de canção (daquela época) ou ainda a típica moda caipira cantada a duas vozes. E a definição de lundu

descende do batuque<sup>27</sup> feito aqui pelos negros descendentes de africanos e se confunde com a festa homônima que era animada por este estilo musical.

Interessa-nos, neste momento, abordar os gêneros da música popular brasileira, eixo em que se encaixa a canção. O Brasil é reconhecido por seu valor musical, primeiramente, por comportar gêneros musicais bastante variados entre si, seja pela sua extensão territorial e pluralidade cultural com relação às regiões em que se subdivide, seja pelo talento de seu povo em criar e recriar ritmos.

É fascinante a riqueza da música criada pelas camadas populares do Brasil ao longo da história. Extremamente diversificada em gêneros e formas, variáveis em função da multiplicidade de regiões frequentemente isoladas entre si. (KIEFER, 1977, p.7)

Para compreensão da cultura brasileira faz-se relevante considerar o fato de ela ter sido berço do samba e da bossa nova, assim como para compreensão da cultura norte-americana há que se considerar como legado o rock, o blues, o jazz.

A música esconde inúmeros níveis de realização social, tais como a criação artística, a produção sonora, a circulação econômica, a recepção comercial e a crítica. (...) No Brasil, somos particularmente privilegiados no campo dos estudos musicais, pois nossa música apresenta um particular vigor em todas estas instâncias. Além disso, possui uma importância cultural e política que tem muito pouco paralelo em outros países. (NAPOLITANO, p.111)

A divisão em gêneros musicais pode servir como recurso pedagógico, auxiliando no reconhecimento daquilo que cada estilo tem em comum. Pode-se optar tanto pelo estudo de repertório variado dentro de um mesmo gênero, quanto pelo estudo em sua ordem cronológica. Lembrando que é possível reconhecer o surgimento de cada gênero, mas jamais designar um gênero exclusivo para determinado momento histórico. Para estruturação do curso de Canção Brasileira que apresenta em seu trabalho, Coelho de Souza coloca que

a primeira etapa realizada foi a seleção dos gêneros musicais a serem incluídos no curso, a qual se baseou em critérios subjetivos e de relevância do gênero no contexto musical do país. O primeiro refere-se à apreciação pessoal dos gêneros (...) Já o segundo diz respeito ao grau de representatividade do gênero no âmbito da música brasileira, apoiado na análise de Luiz Tatit (2008), no seu livro *O Século da Canção*. (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 25)

---

<sup>27</sup> Entende-se por *batuque* a música predominantemente rítmica produzida com instrumentos de percussão (tambor, pandeiro, atabaque, bumbo, dentre muitos outros) (TINHORÃO, 1975, p.129, apud. KIEFER, 1977, p.31)

Devido à restrição de circulação de alguns gêneros musicais, acredito que na seleção de um repertório, o educador deva levar em consideração, além do inevitável critério de subjetividade, a situação de precariedade da música veiculada pela mídia – e aqui me refiro ao repertório limitado dos canais da televisão aberta brasileira e das estações de rádio que emplacam sempre as mesmas músicas, ignorando que este é um veículo de comunicação de ordem pública, e que, portanto, deveria dar espaço para as diferentes produções musicais. E pelo caráter comunicativo de alcance universal que a música tem – basta pensar na possibilidade de alguém se emocionar com uma melodia sem letra ou ainda com uma letra em idioma desconhecido – deve-se optar por uma canção com a qual o aluno possa dialogar e que este diálogo aponte para o enriquecimento de sua formação cultural.

Com relação à circulação restrita de alguns gêneros, de acordo com o estudo de Trotta sobre produção cultural e qualidade estética, pode-se aproximar o contexto do forró ao do lundu anteriormente citado:

O forró, por exemplo, é um gênero musical cuja valorização pelos seus admiradores é construída fundamentalmente nos eventos, nos “forrós”, onde se dança até o dia raiar. Nos ambientes forrozeiros, não há separação entre evento, dança e música, sendo o vocábulo utilizado para designar as três coisas em perfeita sintonia e quase sinonímia. (TROTТА, 2007, p. 04)

Este é um gênero que tem grande relevância cultural, relaciona-se diretamente com a região do nordeste do Brasil e poderia ser abordado em aula, sem ser confundido com o moderno *forró universitário*, derivação do gênero original que hoje anima os bailes muito frequentados pelo público de estudantes universitários.

O impacto cultural da música popular nos meios urbanos atuais incide primordialmente sobre a formação de grupos sociais e construção e compartilhamento de afinidades e gostos comuns. Trata-se de um produto cultural que, disponibilizado para amplos setores da sociedade, adquire especificidades simbólicas no momento das experiências culturais, fazendo circular pensamentos e visões de mundo. (TROTТА, 2007, p. 02-03)

Para concluir, cabe dizer que não me oponho à utilização do forró universitário no ensino de língua, nem de qualquer outro gênero musical, mas reitero a importância de situá-lo social e estruturalmente com relação às especificidades que tem.

#### 4. ENSINO DE LÍNGUA E CANÇÃO

*“Assim como o oceano  
Só é belo com luar  
Assim como a canção  
Só tem razão se se cantar”<sup>28</sup>*

Numa filosofia inspirada nos Referenciais Curriculares RS, acreditamos que o professor deva desenvolver outro trabalho diferente daquele que se limita a tomar partes isoladas e descontextualizadas de um texto, evitando especialmente que o estudo se reduza à análise e classificação de estruturas gramaticais (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p.56). Também é papel do professor de Língua mostrar as regularidades presentes nos textos para que seja possível, junto com o aluno, reconhecer textos semelhantes, bem como as características dos mesmos e, assim, tornar familiar a ideia de gêneros. Tem-se na canção, então, um material rico e perfeitamente proveitoso na sua totalidade para o contexto de uma aula, tudo isso atrelado também àquelas propriedades de autenticidade e de ludicidade que são características deste gênero.

Segundo Paulo Freire, enquanto está ensinando, o próprio educador reaprende, ou seja, depara-se novamente com um conhecimento que outrora foi por ele aprendido. Entretanto, isso não lhe dá direito de se aventurar a ensinar sem dominar o assunto.

(...) Não o autoriza a ensinar o que não sabe. A responsabilidade ética, política e profissional do ensinante lhe coloca o dever de se preparar, de se capacitar, de se formar antes mesmo de iniciar sua atividade docente. Esta atividade exige que sua preparação, sua capacitação, sua formação se tornem processos permanentes. Sua experiência docente, se bem percebida e bem vivida, vai deixando claro que ela requer uma formação permanente do ensinante. Formação que se funda na análise crítica de sua prática. (FREIRE, Paulo, 1993)<sup>29</sup>

Assim como se recomenda com maior propriedade a leitura de um texto que por nós já foi lido, para expor o aluno à audição de uma canção, o professor já deve tê-la previamente ouvido, bem como já deve saber do conteúdo de sua letra. Desta forma, no ensino de uma língua que não seja a própria língua materna, é dever do professor pesquisar, buscar e se informar sobre repertório e breve histórico das

<sup>28</sup> Composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Disponível em:  
<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7898>

<sup>29</sup> FREIRE, Paulo, 1993. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142001000200013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000200013)

canções da cultura em questão, caso tenha a intenção de abordar este gênero em aula. E no caso daquele professor que já se sente familiarizado com o repertório e se lembra da letra e da melodia da canção com a qual quer trabalhar em aula, faz-se necessário uma busca mais aprofundada sobre este material. Napolitano coloca de forma bem clara que

Quando pensamos numa canção específica, pensamos numa obra abstrata, lembrada a partir de uma certa “letra” e de uma certa “melodia”. Não nos preocupamos muito em especificar qual versão, qual fonograma (“gravação”), qual situação social específica que ouvimos a tal canção, como tomamos contato com ela pela primeira vez. Lembramos da música como uma obra abstraída na nossa memória ou experiência estética. (NAPOLITANO, 2005, p.86)

É claro que a opção de repertório feita pelo professor estará carregada de subjetividade; será escolhida uma canção, antes de tudo, que seja de seu conhecimento, mas possivelmente que seja de seu agrado ou que pelo menos lhe chame a atenção. Todavia, há que se ter clareza de que a utilização desta canção estará também a serviço do ensino, logo, temática e recursos linguísticos deverão ser o enfoque principal. É importante salientar que, independentemente da escolha, esta canção deverá ser representativa de um gênero musical. Não é preciso limitar-se a uma seleção que considera somente o apelo popular que a canção tem; pelo contrário, se o professor puder apresentar um material mais elaborado e autêntico que contribua para ampliação do horizonte cultural do aluno, melhor, pois o aluno pode ter acesso a um repertório mais massivo através do rádio ou da televisão, por exemplo.

A seguir apresento um modelo de tarefa inspirado em materiais já utilizados por mim em aulas de português como língua adicional dadas numa escola de português para estrangeiros<sup>30</sup>, mas complementado especialmente com relação à análise do material musical. Para tanto busquei referências principalmente no estudo de Coelho de Souza (COELHO DE SOUZA, 2009). Optei por *E o mundo não se acabou*, que Assis Valente compôs há mais de setenta anos, e esta decisão se deu a partir do tema abordado na letra e de seu conteúdo

---

<sup>30</sup> Na escola Bem Brasil, as aulas são geralmente individuais e têm duração de 3 horas a 3 horas e meia. Os alunos, na grande maioria, são de origem japonesa e de faixa etária entre 20 e 40 anos. O nível de proficiência do aluno para o qual pensamos a tarefa a seguir é básico; o educando reside (e estuda português) em Porto Alegre há 4 meses. A tarefa poderia ser aplicada em uma aula com a duração acima especificada.

linguístico; mas também por considerar esta uma música boa e representativa do gênero samba e seu compositor, um artista de grande importância no cenário brasileiro daquela época, além de sua obra ser revisitada até hoje.

Está dito de forma bem clara nos Referenciais Curriculares RS que aquilo que se sugere como material didático não deve ser interpretado como uma camisa de força, pois somente “são exemplos de como se pode operar concretamente sobre os conteúdos do currículo, de modo a organizar propostas didáticas orgânicas e coerentes.” (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 97). O mesmo vale para a tarefa proposta aqui.

## 4.1 Tarefa com canção

### **BATE-PAPO**

1. Você já pensou alguma vez sobre o fim do mundo? O que você pensa sobre este assunto?
2. Existe um *site* chamado **O Fim do Mundo** (<http://www.ofimdomundo.com.br/#>) que lança as seguintes perguntas na sua página inicial:

*O mundo está no fim? Quando será? Como será?*

O site também mostra a seguinte enquete:

#### **Você acha que o mundo pode acabar em 2012?**

Para esta pergunta

- 10% votaram **Sim. Com certeza.**
- 51% votaram **Não. Impossível.**
- 39% votaram **Talvez.**

Qual é a sua opinião sobre isso?

3. E se houvesse o anúncio de que o mundo vai acabar, o que você faria?
  4. Você vai ouvir a canção **E o mundo não se acabou**. Então, vamos falar um pouco sobre música.
    - a) Você gosta de música? Por quê?
    - b) Que gêneros musicais você mais escuta?
    - c) Que experiência você tem com a música? Você toca algum instrumento? Você canta?
    - d) Você conhece algum tipo de música brasileira? Qual?
    - e) Você conhece algum cantor ou grupo de música brasileira? Qual?
    - f) Na sua opinião, o que a música traz para a vida das pessoas?
- Leia o texto a seguir que explica sobre quando a canção foi feita.

**LEITURA**

“E o mundo não se acabou” é um samba-choro de Assis Valente, gravado originalmente por Carmen Miranda em 9 de março de 1938. Assis Valente nasceu em 19 de março de 1911, em Santo Amaro, na Bahia. Ele foi compositor brasileiro e era grande cronista do cotidiano do povo de seu tempo.

Com o samba-choro “E O Mundo Não Se Acabou”, de 1938, não foi diferente. Na política, as coisas não andavam bem. Adolf Hitler tomava o poder na Alemanha e em menos de um mês anexava a Áustria ao III Reich. No Brasil, Getúlio Vargas era o presidente, acabando com a democracia.

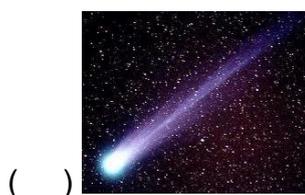
Foi também a época de um eclipse total e logo apareceram rumores de que um cometa iria se chocar contra a Terra, o que assustou a população que achava que o fim dos tempos estava próximo.

Assis valente não perdeu tempo e compôs o samba. foi regravado por Adriana Calcanhoto, Daniela Mercury, Ney Matogrosso, dentre outros cantores brasileiros.

Texto adaptado de: <http://museudacancao.multiply.com/photos/album/67>

a) Sobre o texto que você leu, associe as expressões e as figuras abaixo:

1. compositor 2. eclipse 3. cronista 4. cometa 5. samba

**CONHECENDO A LETRA**

Agora você vai conhecer o refrão da canção de Assis Valente. Refrão é o verso que se repete entre as outras estrofes da música.

- Complete as lacunas com um dos verbos abaixo, de acordo com o sentido que você acha melhor.

rezar – acabar – nascer

Anunciaram e garantiram  
 Que o mundo ia se \_\_\_\_\_  
 Por causa disso minha gente lá de casa  
 Começou a \_\_\_\_\_  
 E até disseram que o sol ia \_\_\_\_\_  
 Antes da madrugada  
 Por causa disso nessa noite lá no morro  
 Não se fez batucada

## CONHECENDO A CANÇÃO

Você vai ouvir o samba **E o mundo não se acabou**, gravado por Adriana Calcanhotto em 2000. Acompanhe a letra abaixo:

*E O Mundo Não Se Acabou*  
(Adriana Calcanhotto)  
Composição: Assis Valente

Anunciaram e garantiram  
Que o mundo ia se acabar  
Por causa disso minha gente lá de casa  
Começou a rezar  
E até disseram que o sol ia nascer  
Antes da madrugada  
Por causa disso nessa noite, lá no morro  
Não se fez batucada

Chamei um gajo com quem não me dava  
E perdoei a sua ingratidão  
E festejando o acontecimento  
Gastei com ele mais de quinhentão  
Agora eu soube que o gajo anda  
Dizendo coisa que não se passou  
Vai ter barulho e vai ter confusão  
Porque o mundo não se acabou

Acreditei nessa conversa mole  
Pensei que o mundo ia se acabar  
E fui tratando de me despedir  
E sem demora fui tratando de aproveitar  
Beijei na boca de quem não devia  
Peguei na mão de quem não conhecia  
Dancei um samba em traje de maiô  
E o tal do mundo não se acabou

Anunciaram e garantiram  
Que o mundo ia se acabar  
Por causa disso minha gente lá de casa  
Começou a rezar  
E até disseram que o sol ia nascer  
Antes da madrugada  
Por causa disso nessa noite, lá no morro  
Não se fez batucada

Anunciaram e garantiram  
Que o mundo ia se acabar  
Por causa disso minha gente lá de casa  
Começou a rezar  
E até disseram que o sol ia nascer  
Antes da madrugada  
Por causa disso nessa noite, lá no morro  
Não se fez batucada

Acreditei nessa conversa mole  
Pensei que o mundo ia se acabar  
E fui tratando de me despedir  
E sem demora fui tratando de aproveitar  
Beijei na boca de quem não devia  
Peguei na mão de quem não conhecia  
Dancei um samba em traje de maiô  
E o tal do mundo não se acabou

Anunciaram e garantiram  
Que o mundo ia se acabar

PEQUENO GLOSSÁRIO

**gajo:** cara; sujeito qualquer

**quinhentão:** quantia em dinheiro que representava bastante na moeda daquela época

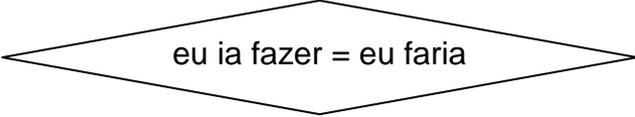
- Agora compare as lacunas que você preencheu anteriormente com a letra original.

### DISCUTINDO A CANÇÃO

1. Esta canção foi escrita em 1938. Você acha que o tema continua atual? Por quê?
2. Qual foi a reação do personagem quando soube que o mundo ia se acabar?
3. Quais as semelhanças e diferenças do seu país e do Brasil com relação a esse assunto?

### ANALISANDO A LETRA

1. Como você entende as expressões sublinhadas retiradas da letra?
  - a) Acreditei nessa conversa mole
  - b) Dancei um samba em traje de maiô
  - c) E o tal do mundo não se acabou
  - d) Chamei um gajo com quem não me dava
  - e) Agora eu soube que o gajo anda / Dizendo coisa que não se passou
2. Por tratar de uma situação hipotética, há na canção verbos empregados no futuro do pretérito. Encontre-os na letra e reescreva conforme o exemplo:
 



eu ia fazer = eu faria
3. Na letra da canção há também o emprego de verbos no **pretérito perfeito** e no **pretérito imperfeito**, tempos verbais que você já estudou. Você pode reconhecê-los? Sublinhe-os na letra conforme o exemplo:

Peguei na mão de quem não conhecia  
 pretérito perfeito                      pretérito imperfeito

## OUVINDO A CANÇÃO

Agora você vai ouvir a primeira gravação do samba **E o mundo não se acabou**, com a cantora Carmen Miranda, gravada em 1938. Na tabela abaixo faça suas anotações sobre o que você vai ouvir.

Gravação	instrumentos (1/2 ou 3/4 ou +)	tempo (rápido/médio/lento)	clima (feliz/triste/...)	observações
1938 Carmen Miranda				
2000 Adriana Calcanhotto				

### ➤ De quem é a voz?

Tente associar as imagens abaixo com cada uma das gravações que você ouviu.

Qual delas você acha que é Carmen Miranda (CM)?

Quem é Adriana Calcanhotto (AC)?



( )



( )

### ➤ Na sua opinião, qual versão ficou melhor para o samba **E o mundo não se acabou**? Por quê?

## PRODUÇÃO TEXTUAL

- Você reconhece rima no refrão de **E o mundo não se acabou**? Quais partes rimam?
- Como você cantaria o refrão desta canção? Reescreva o refrão que aparece abaixo, de acordo com suas ideias e de como seria a reação diante do fim do mundo na sua opinião.

Anunciaram e garantiram

Que o mundo \_\_\_\_\_

Por causa disso \_\_\_\_\_

Começou a \_\_\_\_\_

E até disseram que \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
 Por causa disso \_\_\_\_\_

## CONHECENDO MAIS

Aqui você pode encontrar alguns sites com mais informações sobre samba, sobre o compositor Assis Valente, sobre as cantoras Adriana Calcanhotto e Carmen Miranda e sobre outros sambistas. Além disso, sugerimos alguns artistas e canções para você conhecer ainda mais sobre música brasileira.

Sites Recomendados:

<http://museudacancao.multiply.com/photos/album/67>

<http://www.youtube.com/watch?v=2a64FxYALew>

<http://www.dicionariompb.com.br/assis-valente/dados-artisticos>

<http://www.adrianacalcanhotto.com/index.php#>

[http://carmen.miranda.nom.br/cm\\_menu.html](http://carmen.miranda.nom.br/cm_menu.html)

### Outros Artistas

Noel Rosa  
 Nelson Cavaquinho  
 Clara Nunes  
 Sergio Sampaio

### Outros sambas

Com que roupa  
 A Flor e o Espinho  
 Alvorada no morro  
 Velho Bandido

## 4.2 Objetivos de ensino

A tarefa apresentada neste estudo divide-se em nove seções, as quais serão a seguir brevemente debatidas com relação aos objetivos de ensino. Esta segmentação foi escolhida a partir dos moldes de tarefas anteriormente trabalhadas na escola Bem Brasil, mas também recebeu bastante influência do estudo de Coelho de Souza, que resultou na apresentação de um curso de canção para o ensino de português como língua adicional, especialmente a última seção CONHECENDO MAIS, cuja ideia foi aproveitada aqui pela relevância que vemos em possibilitar ao aluno maior contato com o repertório de canções brasileiras.

Com base nos exemplos de materiais didáticos propostos nos Referenciais Curriculares da SEC/RS (2009), decidi incluir esta última etapa, a qual tem como objetivo fornecer recursos para que o próprio aluno possa ampliar o seu conhecimento sobre o intérprete e o gênero musical trabalhados. (...) Esta etapa permite que o aluno possa ter uma visão ainda mais abrangente do que foi estudado e conhecer outras referências da música brasileira. (COELHO DE SOUZA, 2009, p.32)

### I. BATE-PAPO

É a apresentação da tarefa. Consiste numa contextualização em que se busca engajar o aluno, pois esta fase consiste numa introdução ao tema que será abordado naquela aula. “Durante a realização dessas tarefas, o grupo poderá trabalhar sobre conhecimentos prévios necessários à leitura, sejam eles relacionados à temática do texto, ao gênero de discurso a que pertence ou aos recursos linguísticos necessários para sua compreensão.” (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 58) Esta etapa desenvolve basicamente a produção oral, com discussão dada, por exemplo, a partir de breves apontamentos por escrito que sejam acessíveis à compreensão linguística do aluno e, desta forma, faz-se a ativação do conhecimento prévio trazido por ele.

### II. LEITURA

Antes de chegar à canção, sugerimos o “passeio” por outros gêneros que sirvam para contextualizar a linguagem, o gênero musical e/ou temática que será vista em seguida. Escolhemos para a tarefa apresentada um texto informativo trazendo dados sobre a época em que a canção foi composta e gravada pela primeira vez, bem como anunciando que se trata de um samba. É importante que se aborde o gênero musical com o qual o aluno vai ter contato, para que ele consiga

identificar suas características típicas, reconhecer músicas do mesmo gênero e distinguir músicas que pertençam a outra tipologia.

Poderiam ser explorados nesta seção alguma notícia, ou algum site, ou o encarte de um CD, ou mesmo o encarte de um LP (que antigamente trazia mais informações sobre seu artista); enfim, muitas são as possibilidades para discutir com o aluno sobre o contexto da canção que ele vai conhecer. O importante é que se passe por esta fase antes que aconteça a audição da canção.

### **III. CONHECENDO A LETRA**

Esta fase não precisa necessariamente aparecer numa tarefa. Será escolha do professor em consonância com o nível de dificuldade que a letra da canção traz e o nível de compreensão linguística que o aluno já tem. Estudo semelhante poderia acontecer na primeira seção, BATE-PAPO, com apresentação de vocabulário, por exemplo; ou então na seção ANALISANDO A LETRA, cujo estudo aborda as estruturas linguísticas empregadas na letra. Optamos por apresentar primeiramente o refrão, a fim de que o aluno se familiarizasse com este que é o verso cantado mais vezes e, no caso desta canção, carrega as ideias principais.

### **IV. CONHECENDO A CANÇÃO**

Nesta seção, como já é anunciado no título, o aluno vai entrar em contato com a canção em si, o que envolve não só a escuta, como também a leitura da letra. O mais importante desta fase é ratificar a concepção de material musical e verbal como uma coisa só. Entendemos que o exercício de preencher lacunas – tão recorrente em atividades que envolvem canção – deve acontecer antes deste momento, pois aqui o aluno deve ter em mãos a letra por completo e, de preferência, em uma página dedicada a isso, sem excesso de informações para que acompanhe efetivamente os versos da canção.

### **V. DISCUTINDO A CANÇÃO**

Propomos aqui uma tarefa que favoreça a compreensão dos sentidos da canção pelo aprendiz, bem como relações que este possa estabelecer entre a canção e seu repertório de leituras. Nesta seção podem ser retomados aspectos daquele primeiro momento BATE-PAPO, questionando-se o aluno sobre o que ele entendeu daquilo que ouviu. Esta atividade deve se dar em duas dimensões: 1)

como o tema é abordado na canção e 2) como este tema é (ou não) recorrente para fora da canção, na vida.

#### **VI. ANALISANDO A LETRA**

Nesta seção concentra-se o trabalho nas estruturas linguísticas empregadas na letra, as quais devem ser selecionadas de acordo com a demanda do aluno, com seu nível de proficiência e com as escolhas do professor, tudo isso combinado a algum aspecto gramatical que se queira abordar. Às vezes é possível tratar de mais de um aspecto gramatical. No material apresentado aqui, a questão 1 tem enfoque em estruturas recorrentes na fala que são empregadas com sentido figurado; e as questões 2 e 3 concentram-se no emprego de verbos no pretérito, conteúdo que o aluno já deve ter visto em aula anteriormente.

#### **VII. OUVINDO A CANÇÃO**

Esta seção evidencia a importância e, ao mesmo tempo, a possibilidade de se interpretar o material musical da canção. Através de tabela adaptada do estudo de Coelho de Souza (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 30), o aluno é exposto à audição de duas versões diferentes da mesma canção e é convidado a anotar suas observações com relação ao clima, tempo e instrumentação do material musical. Tal reflexão poderia se dar através da audição de pequenos trechos de outras canções do mesmo gênero musical, a fim de que o aluno reconhecesse características comuns do tipo de música em questão.

#### **VIII. PRODUÇÃO TEXTUAL**

Esta seção não precisa necessariamente ser trabalhada em aula, pode servir como tarefa para o aluno fazer em casa. Neste momento pode-se retomar o mesmo gênero discursivo abordado na seção LEITURA; pode-se solicitar a escrita de um outro tipo textual, que seja de conhecimento do aluno; ou, então, pode-se encorajar o aluno para que se aventure no próprio gênero canção, recriando uma estrofe, por exemplo. Optamos por esta última, como forma de retomar a discussão feita na apresentação da tarefa.

## **IX. CONHECENDO MAIS**

Esta é outra seção que não demanda muito tempo em aula, pois serve como referência para o aluno, em caso de ter interesse, buscar mais sobre a música brasileira. Ideia adotada também do estudo de Coelho de Souza (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 40).

Durante a elaboração desta tarefa encontrei diversas fontes para consulta seja sobre canção e sobre gêneros musicais, seja sobre compositores brasileiros, especialmente em sites da internet. A lista de endereços para acesso segue anexada ao final deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi pouco o esforço em buscar aparato teórico para a realização desta pesquisa e em costurar cada pedaço deste trabalho para torná-lo claro ao leitor, como também não foram poucas as situações de aprendizagem que apareceram ao longo desta composição. Primeiramente, precisei optar entre as definições *língua estrangeira* e *língua adicional*, e, assim como esta, outras decisões foram sendo tomadas, sempre suscitando pertinentes reflexões sobre o ensino. Com muito gosto, vi o texto todo tomando uma forma final, sempre alternando o diálogo entre ensino e língua, ensino e canção, língua e canção; e me admira perceber que a dicotomia Língua X Canção que, muitas vezes, foi dilemática para mim ao longo da graduação – pela manhã eu estudava Letras e à tarde trabalhava com música –, agora se resolve numa interessante combinação de Língua & Canção. Este casamento rende assunto para muita pesquisa.

Encerro meu trabalho no Dia Nacional do Samba, aproveito pra citar o consagrado sambista Candeia (1935–1978): “o sambista não precisa ser membro da academia / Ao ser natural em sua poesia o povo lhe faz imortal”. Ratifico a importância de que os professores de língua sejam preparados para tratar de canção em aula, tendo em vista a formação dos alunos e a tão falada importância da canção brasileira enquanto bem cultural. Conforme consta nos Referenciais Curriculares RS, deve-se aprender e ensinar a “preservar as manifestações das línguas, das artes e das práticas corporais sistematizadas, utilizadas por diferentes grupos sociais ao longo da história, como forma de constituir a memória cultural e torná-la acessível às novas gerações” (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 41). Além da disciplina eletiva que já existe no curso de Letras sobre canção, poderia haver mais disciplinas, com outros olhares sobre o tema ou, mais especificamente, sobre *a canção em sala de aula*.

A academia pode também ser meio de difusão da canção. O *Unimúsica*, evento promovido pela Universidade Federal que oferece à comunidade shows e debates sobre música, é um exemplo. Com relação à formação acadêmica, a Faculdade de Música da UFRGS disponibiliza nova ênfase, em Música Popular, estendendo à canção popular o horizonte da pesquisa acadêmica. No setor do

ensino técnico, o Curso técnico em Música, oferecido pelo Instituto Federal RS, mostra-se como mais uma possibilidade de contribuição para a formação musical, que ainda é precária na maioria das escolas brasileiras.

Com este trabalho pretendi acalorar o debate sobre canção no ensino de português como língua adicional, contribuindo para o esclarecimento de algumas nomenclaturas e para a noção de canção como gênero discursivo. Neste campo ainda se faz necessário discutir e refletir acerca da seleção de repertório musical. Merece atenção também a pesquisa, já iniciada em alguns estudos, sobre o uso de canção no ensino de português na escola regular brasileira. Espero ter contribuído com o professor que pretende utilizar a canção em sala de aula.

## REFERÊNCIAS

- ANDRIGHETTI, Graziela Hoerbe. **Pedagogia de Projetos: reflexão sobre a prática no ensino de Português como L2**. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, p.35, 2006.
- BAKHTIN, Michael M. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARRADAS, Fernando da Conceição. **A historicidade da canção e sua aplicação pedagógica**. Akrópolis, Umuarama, v. 16, n. 2, p. 79-94, abr/jun 2008.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba. Noel Rosa de costas para o mar**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMARGOS, Geoseli T. de Pinho. **Letra de música: um gênero de grafia e som**. In: Regina Lúcia Péret Dell’Isola (Org.). **Nos domínios dos Gêneros Textuais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 1, p. 14-18, 2009.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. **Decantando a república**. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção.
- COELHO DE SOUZA, J. P. **Canção Brasileira: proposta de material didático para um curso de Português como Língua Adicional**. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009
- FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro; MARCHI, Diana Maria; SIMÕES, Luciene Juliano. **Referenciais Curriculares para o Ensino de Língua Portuguesa e de Literatura**. Manuscrito de circulação restrita. Rio Grande do Sul: Secretaria de Educação do Estado, 2009.
- FREIRE, Paulo. **Ensinar, aprender: leitura do mundo, leitura da palavra**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 15, n. 42, mai/ago 2001. (Acesso em 12/10/2011) Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142001000200013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000200013)
- GOBBI, Denise. **A música como estratégia de aprendizagem no ensino de língua inglesa**. Dissertação de Mestrado, PPG-Letras, UCS e UFRGS, 2001.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

MAIA, Leandro E. **A palavra-canto é uma ponte**. Monografia de Especialização em Letras - Práxis da Criação Textual, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2004.

\_\_\_\_\_. **Querer de Caetano Veloso: da canção à Canção**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, p.115, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: MusiMed. 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. São Paulo: Estudos Avançados, vol. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.

NESTROVSKI, Arthur. **Lendo Música**. São Paulo: Publifolha, 2007.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SCHLATTER, M.; GARCEZ, P. **Referenciais Curriculares para o Ensino de Língua Espanhola e de Língua Inglesa**. Manuscrito de circulação restrita. Rio Grande do Sul: Secretaria de Educação do Estado, 2009.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 2ª edição.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TROTTA, Felipe. **Produção Cultural e Qualidade Estética: o caso da música popular**. Trabalho apresentado ao GT Produção Editorial e Cultural, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM), Salvador, 2007.

## ANEXO

Endereços de *sites* sobre música brasileira:

<http://ims.uol.com.br/>

<http://mpcritica.blogspot.com/2010/03/bibliografia-critica-e-musica-popular.html>

<http://museudacancao.multiply.com/photos/album/67>

<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/AssisValente.htm>

[http://www.abemeducacaomusical.org.br/noticia\\_revista\\_musica\\_escola.html](http://www.abemeducacaomusical.org.br/noticia_revista_musica_escola.html)

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://www.musicabrasileira.org/>

<http://www.revistadehistoria.com.br/>

Endereços de *sites* sobre artistas brasileiros:

[http://carmen.miranda.nom.br/cm\\_menu.html](http://carmen.miranda.nom.br/cm_menu.html)

<http://www.adrianacalcanhotto.com/index.php#>

<http://www.luiztatit.com.br/home/>

<http://www.gilbertogil.com.br/>

<http://www.dorivalcaymmi.com.br/>

<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>

<http://www.samba-choro.com.br/artistas/sergiosampaio>

<http://www.chicobuarque.com.br/index.html>