

## Leitura da canção: uma proposta interativo-discursiva

### Song reading: An interactive and discursive proposal

Juarez Serpa Filho\*  
Jaquelânia Aristides Pereira\*\*

---

**RESUMO:** Este artigo consiste numa proposta de leitura da canção sob o enfoque interativo-discursivo, fundamentada nos estudos sociointeracionistas de Bakhtin (2003, 2014), na abordagem semiótica da canção de Tatit (1997, 2002, 2004) e nos estudos de Costa (2001, 2003) sobre a natureza desse gênero e seu ensino, com o objetivo de contribuir para a formação de leitores críticos do gênero canção na escola. Trata-se de uma proposta de intervenção pedagógica aplicada em dois níveis de ensino da educação pública do estado do Ceará: no Ensino Fundamental II, em Fortaleza, e na graduação, junto a alunos de cursos de licenciatura em Quixadá.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção. Leitura. Ensino. Discurso. Interação.

---

**ABSTRACT:** This article consists of a proposal of song reading from an interactional and discursive perspective. It is based on Bakhtin's (2003, 2014) social-interactional studies, Tatit's (1997, 2002, 2004) semiotic approach to song, and Costa's (2001, 2003) studies on the nature of this genre and its teaching. The aim is to contribute to the education of critical readers of the song genre at school. It is a proposal of pedagogical intervention applied in two levels of public education in the State of Ceará, Brazil: a middle school in the Municipality of Fortaleza, and an undergraduate teaching program in the Municipality of Quixadá.

**KEYWORDS:** Song. Reading. Teaching. Discourse. Interaction.

---

---

\* Mestre em Letras, Universidade Estadual do Ceará.

\*\* Doutora em Letras, professora da Universidade Estadual do Ceará.

## 1 Introdução

Nos dias atuais, em nosso país, é cada vez maior a presença da canção na sala de aula. Indicada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) como texto/discurso privilegiado para o trabalho com leitura, ela tem se tornado um dos gêneros mais explorados nas abordagens dos livros didáticos de Língua Portuguesa (PDL). Não é sem razão o fato de se atribuir tamanha importância ao discurso cancional. Basta considerar que ele circula nas mais variadas esferas sociais, por meio de diferentes suportes e aborda uma imensa pluralidade de temas, veiculando ideias, crenças e valores. Esses e outros fatores podem fazer da canção um objeto de ensino de grande importância para a formação do leitor proficiente e do cidadão crítico, caso haja uma boa seleção das canções a ser trabalhadas em sala de aula e uma abordagem atenta à riqueza de sua linguagem.

É necessário que o trabalho com a canção na escola não se restrinja aos postulados teórico-metodológicos apresentados pelos PCN, cujas ideias sobre esse gênero textual não dão conta de sua complexidade, classificando-o simplesmente como gênero literário oral. Essa concepção equivocada do gênero cancional acaba desaguando nos livros didáticos, que propõem uma abordagem pouco produtiva, sobretudo com relação às atividades de leitura.

Enquanto nos PCN a canção é tratada como um gênero literário oral, nos LDP ela é abordada como texto poético escrito, recebendo o mesmo tratamento dado ao poema. Essa situação decorre do fato de não levar em consideração que o gênero cancional é sincrético e se constitui pelo entrelaçamento de duas linguagens, a verbal e a musical. Essa descaracterização, por si só, compromete o ensino de leitura da canção. No entanto, o problema é de maior proporção, pois, além de ser dissociada da melodia/ritmo, a letra é, muitas vezes, submetida a uma abordagem rasa de seus aspectos estruturais e de conteúdo, servindo, geralmente, de pretexto para o estudo de aspectos gramaticais.

Os equívocos da inadequada escolarização da canção, na acepção de Soares (1999), nos desafiaram a buscar alternativas pedagógicas para tornar mais eficiente o ensino de leitura desse gênero, tendo por base a visão sociointeracionista e discursiva da linguagem e o reconhecimento do caráter literomusical da canção, isto é, compreender que na canção as linguagens verbal e musical interagem, num todo harmônico. Neste artigo, apresentamos parte

de nossa pesquisa de mestrado<sup>1</sup>, cuja proposta de intervenção pedagógica foi elaborada a partir da canção “Funk da lama”, de Zeca Baleiro.

## 2 Pressupostos teóricos

### 2.1 Concepções de linguagem e de leitura

Toda metodologia de ensino da língua materna tem por base o modo como se concebe a linguagem. Segundo Koch (2013), ela pode ser concebida como expressão do pensamento, como instrumento de comunicação ou como forma ou processo de interação:

A mais antiga destas concepções é, sem dúvida, a primeira, embora continue tendo seus defensores na atualidade. Segundo ela, o homem representa para si o mundo através da linguagem e, assim sendo, a função da língua é representar (refletir) seu pensamento e seu conhecimento de mundo. A segunda concepção considera a língua como um código através do qual um emissor comunica a um receptor determinadas mensagens. A principal função da linguagem é, neste caso, a transmissão de informações. A terceira concepção, finalmente, é aquela que encara a linguagem como atividade, como forma de ação, ação interindividual finalisticamente orientada; como um lugar de interação que possibilita aos membros de uma sociedade a prática dos mais diversos tipos de atos. (KOCH, 2013, p. 7-8)

Advém da primeira concepção a ideia de que a pessoa se expressa bem porque sabe elaborar o pensamento, fato alcançado pelo conhecimento das regras de estruturação da língua. Essa concepção tem embasado o ensino de Língua Portuguesa centrado no estudo da gramática normativa, veiculando a ideia equivocada de que a nossa língua possui uma única variação aceitável e correta: a culta, a partir da qual os usuários devem moldar sua forma de falar e de escrever.

Já na concepção em que a linguagem é tida como instrumento de comunicação, a atenção recai sobre no código e os elementos da comunicação. Trata-se de uma visão fundamentada nos princípios do Estruturalismo e da Teoria da comunicação, em que a língua é vista fora de seu funcionamento, distante ainda de uma abordagem interacional. No ensino da Língua Portuguesa, especialmente nas práticas mediadas pelo livro didático, a proposta de trabalho com as funções da linguagem fica restrita a promessas que, no geral, não se

---

<sup>1</sup> O título da dissertação é o seguinte: A leitura da canção num enfoque interativo-discursivo, defendida no Mestrado Profissional em Letras da UECE, em 19 de outubro de 2015.

desenvolvem nas atividades, perdendo espaço para as questões gramaticais, conforme Geraldini (2001, p. 41).

Na terceira concepção, a linguagem não é considerada mera forma de exteriorizar um pensamento ou transmitir informações, mas instrumento de ação dos sujeitos nas diversas situações de interlocução. Essa perspectiva tem por base teórica os postulados do círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2003; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014), que concebem a linguagem como fenômeno sociointerativo de caráter essencialmente dialógico, levando em consideração os fatores intra e extralinguísticos de sua produção e recepção. Tal concepção só começou a ser gestada aqui no Brasil após a implantação dos PCN (1998) e lentamente tem ganhado espaço nas propostas de ensino da Língua Portuguesa na Educação Básica.

A partir dos PCN (BRASIL, 1998), abriu-se espaço para que o texto, materializado através dos gêneros textuais/discursivos<sup>2</sup>, passasse a ser visto como objeto cuja significação se tece na interação autor-texto-leitor. Ler, nesse sentido, é uma atividade na qual o leitor desenvolve “um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo o que sabe sobre a linguagem etc. Não se trata de extrair informação, decodificando letra por letra, palavra por palavra” (BRASIL, 1998, p. 69-70).

A perspectiva de leitura interativa, a nosso ver, não deve se referir apenas aos textos escritos nem se relacionar somente ao que ocorre entre os sujeitos numa interlocução (autor e leitor). Tal noção deve contemplar integralmente a concepção de Bakhtin, segundo a qual o caráter dialógico do discurso tem dupla orientação: uma voltada para o outro da interlocução (o destinatário) e a outra voltada para os outros discursos, tendo em vista a natureza dialógica da linguagem.

Nossa proposta de trabalho pressupõe a noção de leitura que não se restringe ao texto verbal, tendo em vista que a canção também é constituída pela linguagem musical. Seu sentido é construído na conjugação da palavra com a melodia e o ritmo. Vale destacar que, cada vez mais, os textos se apresentam combinando diferentes linguagens: palavra, imagem, música, entre outros, recebendo a classificação de textos sincréticos, híbridos, intersemióticos, multimodais etc.

---

<sup>2</sup> Conforme Bakhtin (2003, p. 261-262), os gêneros discursivos são as realizações concretas da língua, isto é, os enunciados (orais e escritos) que se dão na interação social, apresentando uma forma composicional relativamente definida, um conteúdo temático e objetivos comunicativos.

Sobre essa questão, é interessante mencionar que, na concepção da linguagem como processo sociointeracionista, o fenômeno da interação comunicativa não se reduz ao uso de palavras. Bakhtin afirma que “sendo o texto ‘um conjunto de signos’, ele não é uma entidade exclusivamente verbal. Na verdade ele é uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semioses” (apud FIORIN, 2014, p. 178).

## 2.2 O gênero canção e sua especificidade

Os estudiosos da canção como Tatit (1997, 2002, 2004) e Costa (2001) são unânimes em conceber esse gênero como objeto intersemiótico constituído pelo entrecruzamento das linguagens verbal e musical, exigindo do leitor uma tripla competência: “a verbal, a musical e [...] a capacidade de articular as duas linguagens”, como destaca Costa (2002, p. 118).

Tatit, na qualidade de músico e semiótico, é, a nosso ver, uma referência indispensável para qualquer estudo em torno do discurso cancional. Ele se refere à intersemiose da canção, destacando a habilidade do cancionista de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. [...] cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial. (TATIT, 2002, p. 9).

Está claro que, se a canção é produzida na intersecção da música com a linguagem verbal, igualmente ela só pode ser compreendida na instância de fusão entre melodia/ritmo e letra. Por isso, Tatit (2002) vem desenvolvendo estudos nos quais propõe um modelo de análise da canção, explicitando as estratégias de compatibilização entre as duas dimensões desse gênero híbrido.

Vale ressaltar que o ensino de leitura da canção, na Educação Básica, cujo objetivo é a proficiência leitora do aluno, ou seja, a formação de ouvintes/leitores competentes e críticos, não exige uma abordagem em alto nível de complexidade; um trabalho muito meticuloso com a linguagem musical, especialmente em relação às nomenclaturas, pois a função não é formar músicos ou críticos musicais nas aulas de Língua Portuguesa. Todavia o professor, enquanto mediador que precisa de um suporte teórico-metodológico para orientar sua prática, carece de um grau de conhecimentos semióticos da canção proporcional a sua tarefa de promover a formação de leitores críticos desse gênero.

Efetivamente, as proposições de Tatit (1997, 2002, 2004) oferecem elementos capazes de contribuir para um trabalho profícuo com a leitura de canções. Por isso, consideramos pertinente discutirmos noções que o semiótico apresenta em seus estudos, que podem contribuir para a leitura do gênero cancional na sala de aula.

Para construir o sentido da canção na sua integridade constitutiva, ou seja, levando em conta a sua natureza híbrida, é necessário observar alguns fenômenos da dimensão musical que nada têm de abstratos, pois são perceptíveis a quem se propõe a escutá-los, isto é, ouvi-los com atenção. Estamos nos referindo ao andamento da canção, a aceleração/desaceleração da melodia e do ritmo, a acentuação em determinadas células da melodia (unidades entoativas/rítmicas), o ataque<sup>3</sup>, o alongamento na duração (tempo) dos sons, as inflexões da voz (modulações), o movimento ascendente ou descendente da melodia, o modo de cantar emitindo/evocando emoções/conteúdos, a tonalidade musical (maior ou menor) em conformidade com os sentimentos eufóricos ou disfóricos<sup>4</sup>, a altura/frequência dos sons e das vozes (graves, agudas e intermediárias), entre outros fatores.

Segundo Saraiva (2012), a categoria selecionada por Tatit como parâmetro temporal de análise da canção é o andamento, pois “vê na tensão entre aceleração e desaceleração valores que se correlacionam à continuidade própria do som e à descontinuidade caracterizante do ruído” (2012, p. 160). É com base no andamento, na duração e oscilação na tessitura tonal que Tatit (1997) vai formular os critérios para o exame da melodia compatibilizada com a letra, por ele denominados de figurativização, passionalização e tematização.

Entendemos que o andamento e os demais elementos, acima citados, já são conhecidos pelos ouvintes, que identificam se uma canção é lenta ou veloz, se determinado trecho melódico-rítmico é prolongado ou não, se o som de um instrumento e de uma voz é grave ou aguda, se a voz, pelo timbre, é de um determinado cantor ou cantora, se a melodia evoca alegria ou tristeza, se a intensidade sonora é forte ou fraca e se o ritmo é próprio desse ou daquele gênero/estilo musical. Não basta identificá-los, todavia importa explicitar como esses fenômenos interagem, promovendo a integração entre a letra e a música e, por conseguinte, como eles interferem na construção do sentido da canção.

---

<sup>3</sup> Início imediato e decidido de um trecho ou movimento instrumental ou vocal (DOURADO, 2004, p. 33).

<sup>4</sup> Disforia é antônimo de euforia. Sentimentos disfóricos referem-se aos estados emocionais de tristeza, de sofrimento.

O conceito de figurativização está relacionado à questão da oralidade da canção. Para Tatit (2002), a voz cantada é uma extensão da voz falada, em outras palavras, o canto é a fala potencializada. Tatit e Lopes (2008) afirmam que “embora faça parte de uma concepção musical, a melodia da canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia<sup>5</sup> que acompanha nossa fala cotidiana” (2008, p. 16). Ao destacar a presença da fala e sua repercussão na canção, Tatit esclarece o que ocorre no processo da figurativização:

Todos os recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu (enunciador/enunciatário) num aqui/agora contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos, vocativos, imperativos, demonstrativos etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação lingüística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução. (TATIT, 1997, p. 103)

Na figurativização, portanto, a predominância da fala na canção imita uma situação de comunicação cotidiana, em que o intérprete canta, dando a impressão de que está ali, presente, falando com o ouvinte, dirigindo-lhe a voz diretamente. É o que percebemos, por exemplo, na canção de Zé Geraldo, intitulada “Como diria Dylan”<sup>6</sup>, da qual transcrevemos os primeiros versos:

Ei você que tem de oito a oitenta anos  
Não fique aí perdido como ave sem destino  
Pouco importa a ousadia dos seus planos  
Eles podem vir da vivência de um ancião  
Ou da inocência de um menino  
O importante é você crer  
Na juventude que existe dentro de você

Na canção de Zé Geraldo, que faz referência ao cantor e compositor Bob Dylan, conhecido mundialmente por suas canções de protesto, em estilo country<sup>7</sup>, o enunciador, que é o próprio intérprete, logo depois da introdução melódica instrumental, começa a cantar usando expressões vocativas, chamando a atenção do ouvinte para o que vai lhe dizer: “*Ei você* que

---

<sup>5</sup> Pronúncia regular das palavras com a devida acentuação.

<sup>6</sup> VAGALUME. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/ze-geraldo/como-diria-dylan.html#ixzz3lZZ5EgyF>>. Acesso em: 30 maio 2015.

<sup>7</sup> Gênero de música rústica e ritmada do interior norte-americano (DOURADO, 2004, p. 96-97).

tem de oito a oitenta anos”, e utiliza verbos na forma imperativa dirigida ao destinatário: “*Não fique* aí perdido como ave sem destino”.

A passionalização, por sua vez, é uma categoria que está presente nas canções que provocam disforia, isto é, estados emocionais de sofrimento. É o que predomina nas chamadas músicas românticas que abordam a separação de casais, a perda, a desilusão amorosa etc. Nelas “a melodia explora grandes curvas melódicas, saltos ascendentes e descendentes e a duração das notas que incidem nos sons vocálicos”, como explica Caretta (2010, p. 101). Tais recursos musicais tornam a canção mais lenta e são compatíveis com o conteúdo passional das letras. Ao se referir ao processo da passionalização, Tatit destaca:

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção (TATIT, 1997 p. 103).

Essa configuração acontece de modo mais consistente nas canções românticas lentas de diferentes gêneros, como a modinha, o samba-canção, o bolero, entre outros estilos que abordam a temática do amor, da paixão. Também ocorre nas canções que tratam da saudade da terra natal, dos tempos de criança, dos costumes do passado e das mais variadas situações da vida que recordamos. Como exemplo de canção em que predomina a passionalização, temos “*Lua branca*”, de Chiquinha Gonzaga.

O terceiro processo de integração das dimensões verbal e musical da canção apontado por Tatit, a tematização, ao contrário da passionalização, é caracterizado pela repetição dos segmentos de melodia/ritmo de andamento acelerado, aspecto compatível com o conteúdo temático da letra que trata de sentimentos e acontecimentos que evocam euforia. Isso ocorre em gêneros como o samba enredo, a marchinha de carnaval, o forró e outros ritmos dançantes. Ao abordar o aspecto rítmico-melódico na tematização, Tatit explica:

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização. (TATIT, 2002, p. 22)

Os gêneros de músicas nordestinas, sobretudo as canções tradicionais das festas juninas: o forró (gênero) e diversos outros estilos, como o baião, o xote, o xaxado, e o arrastapé, também são exemplos de canções nas quais predomina o processo de tematização. Além da exaltação aos elementos festivos, elas também são caracterizadas pelo andamento acelerado da melodia/ritmo, pelo estado de euforia e pelo desejo de dançar que provocam.

Na canção, o que é dito na letra encontra respaldo no modo de dizer musical, referente aos processos de construção rítmico-melódica, definindo o *éthos* da canção:

No samba, o enunciador faz uso da figurativização para personificar a imagem do malandro; no samba-canção, a passionalização serve ao *éthos* do amante desiludido; na marchinha, o *éthos* pândego é tematizado por meio das reiterações das células rítmicas e do refrão. (CARETTA, 2009, p. 60)

Em determinadas canções podem aparecer mais de um *éthos*, como é o caso de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em que nos primeiros segmentos, a identidade da moça é caracterizada, não só pelos atributos de mulher linda e jovem, mas, especialmente por seus movimentos corporais, por seu gingado no caminhar (Tatit, 2004, p. 190). Essa identidade da garota no texto verbal é reiterada pelo processo de tematização da melodia, pela repetição, subdivisão, marcação e aceleração rítmico-melódica, próprias do samba-samba. Já o segundo tema da canção, voltado para a caracterização dos sentimentos do trovador apaixonado em relação à garota, é caracterizado pela passionalização, num total equilíbrio entre a semântica das duas semioses. Na melodia há o alongamento das notas e os saltos ascendentes são compatíveis com o sentimento de introspecção do enunciador.

### **3 Proposta de leitura da canção: experiência de intervenção pedagógica**

#### **3.1 Metodologia**

Para a elaboração da proposta de intervenção pedagógica com a leitura do gênero cancional sob um enfoque interativo-discursivo escolhemos cinco canções que pudessem favorecer o enfoque de leitura por nós proposto e que fossem, ao mesmo tempo, segundo nossa visão, capazes de despertar o interesse dos alunos. Assim, levamos em consideração o gênero/estilo musical, a temática, a atualidade, as suas relações dialógicas, dentre outros aspectos. A partir desses critérios, selecionamos dois ritmos de origem estrangeira, porém nacionalizados, de grande aceitação entre os jovens (um *funk* e um *rap*) e três ritmos

genuinamente brasileiros (um samba, um baião e um xote). São eles: “Funk da lama” – Autor: Jose Ribamar Coelho Santos. Intérprete: Zeca Baleiro; “As sanfonas do rei” – Autor Tato. Interpretação; Falamansa. “Pão de cada dia” – Autor e intérprete: Gabriel O Pensador; “Caviar” – Autores: Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Mauro Diniz. Intérprete: Zeca Pagodinho; “Nóis é jeca mais é jóia” – Autor: Juraíldes da Cruz. Intérprete: Xangai.

Elaboramos as propostas de leitura/análise discursiva de cada canção para serem trabalhadas em uma oficina de 08 h/a, distribuídas em quatro dias. Em cada aula, abordamos uma canção, com exceção do último dia no qual trabalhamos as duas últimas canções.

Nas quatro atividades, propusemos um roteiro comum (com algumas adequações em cada texto), uma espécie de sequência didática, com os seguintes passos: motivação; ativação do conhecimento prévio/levantamento de hipóteses; escuta da canção para leitura/compreensão preliminar sem o texto escrito; exibição da canção em vídeo e/ou áudio e leitura do texto escrito para análise/compreensão a partir de um questionário, abordando o plano verbal (letra) e o musical (melodia, ritmo etc.); socialização/discussão; avaliação das atividades na sala de aula e uma proposta de atividade externa.

A escolha das canções e a elaboração de um conjunto de atividades capazes de desencadear nos alunos um processo leitor de caráter interativo-discursivo, almejado em nossa proposta, já demandaram, de nossa parte, uma leitura prévia sob essa orientação. Tivemos, porém, o cuidado de não restringir as diferentes possibilidades de leitura, os múltiplos sentidos que poderiam ser atribuídos às canções pelos leitores, embora sabendo que a interpretação não pode ser realizada de qualquer maneira, por qualquer um do jeito que bem quiser, conforme advertem Possenti (2009) e Orlandi (2008).

A partir da nossa leitura realizada sob essa orientação, elaboramos, para cada uma das canções que integram a proposta de leitura destinada à intervenção pedagógica, uma análise de seus aspectos discursivos a serem explorados nas atividades de leitura. Por questões referentes ao reduzido espaço que comporta um artigo acadêmico, nos deteremos nesse trabalho apenas à proposta relacionada ao “Funk da lama”.

### 3.2 “Funk da lama”: proposta de leitura

#### 3.2.1 Aspectos discursivos

Funk da lama<sup>8</sup>  
(Autor e intérprete: Zeca Baleiro)

Tanto faz se é Ivete ou Shakira,  
Tanto faz se é Sá, Rodrix ou Guarabira  
Você vai ter que responder pelo que faz  
Você vai ter que responder pelo que diz

Tanto faz se é patrão ou se é pelego  
Tanto faz se é Pelé ou se é Diego  
Você vai ter que responder pelo que faz  
Você vai ter que responder pelo que diz  
Bota a mão nas cadeiras  
Vai até o chão com graça  
A moral do chão não passa  
Bota a mão nas cadeiras  
Dança com malemolência  
Bota a mão na consciência.  
Vem cachorra, nem precisa de cama  
O mundo tá atoladinho  
O mundo tá atoladinho na lama  
Vem cachorra, nem precisa de cama  
O mundo tá atoladinho  
O mundo tá atoladinho na lama

Tanto faz se é Demóstenes ou Palocci  
Se é Fábio Melo ou Marcelo Rossi  
Você vai ter que responder pelo que faz,  
Você vai ter que responder pelo que diz  
Tanto faz se Homem do Ano ou Mulher-Pera  
Tanto faz se é Bolsonaro ou se é Gabeira  
Você vai ter que responder pelo que faz  
Você vai ter que responder pelo que diz  
Bota a mão nas cadeiras  
Vai ate o chão com graça  
A moral do chão não passa  
Bota a mão nas cadeiras  
Dança com malemolência  
Bota a mão na consciência  
Vem cachorra, nem precisa de cama  
O mundo tá atoladinho  
O mundo tá atoladinho na lama.

---

<sup>8</sup> LETRAS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/zeca-baleiro/funk-da-lama/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

A canção “Funk da lama” possui uma série de características que favorece uma rica exploração de fenômenos discursivos/textuais indicados nos conceitos que abordamos em nossa fundamentação teórica. Nela o caráter interativo-dialógico do discurso é marcante e evidenciado nas relações que estabelece com outras canções, por meio da letra e dos aspectos musicais.

O autor/cantor se apropria de um gênero/estilo musical de uma comunidade discursiva (funkeiros) à qual não pertence, para criticar, através do texto verbal (e da coreografia, que observamos no vídeo), o posicionamento discursivo de outrem. O alvo da crítica humorada é o tipo de *funk* com letras e “dancinhas” de forte apelo sexual, explorando e reforçando a imagem da mulher-objeto. Vale destacar que o discurso configurado nessa canção revela uma relação (de sentido) polêmica, divergente, conflituosa, portanto, uma relação interdiscursiva com vários outros *funks* que possuem em comum as características acima apontadas.

O título “Funk da lama” já indica o posicionamento discursivo (ideológico) do autor/intérprete da canção, através do valor semântico da palavra “lama” e, no decorrer de toda a letra, o ouvinte/leitor se depara com a citação, a referência e a alusão que remetem a letras de outros *funks* do tipo criticado. O refrão é bem expressivo, nesse sentido: “vem cachorra, nem precisa de cama / o mundo tá atoladinho / o mundo tá atoladinho na lama”.

A palavra “Atoladinha” é título de um *funk* (autoria de Bola de Fogo), muito executada na mídia recentemente, no qual o verso “Tô ficando atoladinha” é, várias vezes, repetido. Além disso, o termo “cachorra” é muito empregado pelos “funkeiros”, referindo-se à mulher de forma depreciativa.

Numa outra estrofe da canção de Zeca Baleiro, que também é repetida, funcionando como parte do refrão, o texto/discurso é igualmente incisivo na crítica, embora expresso em tom humorado: “bota as mãos nas cadeiras / vai até o chão com graça / a moral do chão não passa / bota a mão nas cadeiras / dança com malemolência / bota a mão na consciência”. Aqui também observamos ocorrência de intertextualidade. A expressão “vai até o chão” remete a vários *funks*, fazendo alusão ao que é dito pelos cantores desse estilo musical, orientando as danças que simulam o ato sexual durante os bailes.

É interessante destacar o uso da palavra “malemolência”, em que a parte inicial (mal) produz um efeito de sentido em conformidade com a semântica global do texto cancional, que aponta os aspectos negativos do tipo de discurso do *funk* abordado. Esse valor semântico de negação está explícito em várias outras expressões do texto: “atoladinho na lama”, “a moral do

chão não passa” e, de modo implícito, no verso “bota a mão na consciência”, denunciando a falta de consciência crítica, isto é, a alienação que esse estilo de canção produz e da qual é produto.

É importante salientar ainda que, para obter um tom de brincadeira, numa abordagem “séria”, realizando uma crítica social a uma prática discursiva alienante, o texto institui uma cena própria dessa modalidade de *funk*. O enunciador encena o papel, a postura (o *éthos*) de um funkeiro se dirigindo a um coenunciador (funkeiro ou não). Isso ocorre tanto no plano musical, utilizando o ritmo, a batida, a melodia, características do *funk*, como no plano verbal, empregando expressões próprias desse estilo musical.

No vídeo, o locutor é visto ao lado de um grupo de homens imitando a coreografia funkeira de modo parodístico, com economia de movimentos, subvertendo a lógica do *funk*, cuja dança no palco, ao lado do cantor, é efetuada por mulheres em movimentos rápidos e eróticos tendendo ao vulgar. Como reforço aos gestos eróticos, a linguagem das mãos atua como um convite à cópula, em sintonia com o verso do refrão: “Vem cachorra, nem precisa de cama” e não apenas como uma representação das orelhas do cachorro, como, a priori, parece.

A subversão no “Funk da lama” é marcante em toda a canção em relação ao gênero. Há um trecho na letra que se utiliza da autoridade do discurso religioso para chamar a atenção do interlocutor para a seriedade do que diz: “você vai ter que responder pelo que faz / você vai ter que responder pelo que diz”. A partir desses versos, ele faz referências a diversas personalidades midiáticas, em especial da sociedade brasileira, nos mais diferentes campos: na música, no futebol, na política e na religião. Lemos, através desses versos, que toda ação resulta numa reação e o discurso oral ou escrito também não está isento disso. Todo discurso carrega uma ideologia, podendo prestar um serviço ou um desserviço à sociedade. Nesse sentido, muito têm contribuído os meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, que, muitas vezes, nivela os produtos culturais oferecidos aos consumidores e não desperta a sua consciência crítica. Essa é a parte mais melódica da canção e a que possui um ritmo menos acelerado, levando o ouvinte/leitor a prestar a atenção na letra, numa compatibilização entre letra e melodia. Referimo-nos ainda aos versos: “você vai ter que responder pelo que faz / você vai ter que responder pelo que diz”.

Além desses, outros aspectos da canção “Funk da lama” podem ser levantados durante a leitura interpretativa de sua letra e de seus aspectos melódicos e rítmicos. As características

discursivas da linguagem verbal e musical, responsáveis pela construção dos sentidos desse *funk*, em particular, são capazes de gerar muitas discussões entre os jovens na sala de aula.

### 3.2.2 abordagem pedagógica

Aplicamos à canção “Funk da lama”, a proposta da sequência básica de Cosson (2006), com liberdade para fazermos as alterações que julgamos necessárias, lançando mão de procedimentos metodológicos de outros métodos de leitura.

Iniciamos as atividades com uma motivação por meio da exposição de um vídeo publicitário da OLX. Nele aparece, de forma engraçada, um idoso dançando *funk*. Além de obter um efeito jocoso e propiciar um clima de descontração, o procedimento tinha outra finalidade: valorizar o aspecto musical, em nossa proposta de leitura, logo na primeira aula da oficina. É que a coreografia do comercial era realizada a partir de uma canção transformada em “jingle”, no caso, o *funk* “Rap da felicidade”, através do recurso da paráfrase.

A estratégia surtiu o efeito desejado, pois os alunos ficaram atentos à exibição do anúncio publicitário e demonstraram grande interesse em participar do segundo momento das atividades, no qual lhes foi solicitado levantar hipóteses em relação aos aspectos melódicos e rítmicos, palavras e frases (enunciados típicos) que possivelmente apareceriam na canção a ser escutada, tendo em vista que anunciamos se tratar de um *funk*. Nesse ponto, a turma do 9º ano e a dos universitários não divergiram. A maioria deles antecipou que se depararia com termos e expressões, consideradas por eles “pornográficas”, de “baixo calão” ou de “baixaria”, e um ritmo com uma batida forte que, segundo eles, caracteriza o estilo musical funkeiro.

Depois de escutarem a canção numa gravação ao vivo, os alunos deram sequência ao processo de compreensão leitora. Facilmente eles identificaram as características musicais do gênero, especialmente o ritmo marcado e acelerado, e confirmaram a existência de expressões comuns na letra do *funk*, amplamente divulgadas na mídia. No entanto, perceberam, ainda que superficialmente, o enfoque diferente no *funk* que haviam escutado. Na atividade em grupo, de posse da cópia da letra e das questões<sup>9</sup> que elaboramos para motivar a leitura/análise discursiva da canção, os alunos participaram intensamente da atividade, ficando nítido o interesse pela abordagem proposta, fato evidente, sobretudo, no momento da socialização das respostas dadas às questões.

---

<sup>9</sup> Vide Apêndice no final deste artigo.

No enfoque dos aspectos musicais, os alunos da turma de graduandos evidenciaram uma compreensão mais ampla diante das questões relativas à melodia e ao ritmo do *funk*. A quase totalidade percebeu que, na canção escutada, como é comum se verificar nesse gênero, o cancionista investe mais no ritmo do que na melodia. Essa é minimamente desenvolvida, predominando a repetição dos sons e das células rítmicas. Uma parte dos alunos do 9º ano teve essa mesma percepção, todavia, a outra, em maior número, não notou desproporção relativa ao investimento na melodia e no ritmo nessa canção.

Nas duas oficinas, porém, a maior parte dos alunos, ao ser questionada sobre as peculiaridades dos diversos estilos de *funk*, reconheceu que há uma grande diferença nos aspectos melódicos e rítmicos, por exemplo, entre o chamado “funk melody” e o “pancadão”. E foi nessa discussão que ambos os grupos perceberam o quanto os elementos musicais interferem na letra, sendo decisivos na construção do sentido da canção como um todo. Como o “Funk da lama” era uma música de coreografia erótica, inerente ao “funk pancadão”, o investimento no ritmo acelerado, marcado e repetido está coerente com a as cenas criadas pela letra e pela performance dos dançarinos no vídeo: cenas que imitam o ato sexual e seus movimentos.

Vale destacar que Zeca Baleiro, ao utilizar o princípio da segmentação, da aceleração rítmica e da repetição melódica e rítmica, através do recurso da tematização, faz com que facilmente a música grude na memória do leitor/ouvinte e desperte nele o desejo de integrar-se ao movimento da música, em sintonia com o sentimento eufórico do texto verbal, ao mesmo tempo em que abre espaço para que ele reflita sobre a ideologia que está por trás dessa música de fácil consumo.

Os autores do “Funk da lama”, a nosso ver, poderiam realizar a crítica que intencionavam, mediante o uso de outro gênero musical, mas preferiram utilizar o próprio *funk* para obter o efeito de subversão. O resultado disso foi uma espécie de paródia, pois imita o gênero musical, “*funk* pancadão”, satirizando sua coreografia, seus recursos de apelo erótico e a tematização da mulher como objeto sexual. Em outras palavras, a canção apresenta a cena própria de um *funk*, no que diz respeito ao intérprete e seus companheiros (na condição de enunciadores), que assumem o *éthos* de funkeiros, ainda que para satirizá-los, tanto no ato de cantar quanto na “dancinha” que observamos no vídeo.

Em relação a esse aspecto, vale mencionar o que diz Senra (2012, p. 4):

Costura as estrofes um refrão durante o qual Baleiro abandona o microfone. Nesse trecho, sua voz está gravada na base e ele se dedica apenas à coreografia. Essa opção talvez reforce a crítica que o artista faz à música coreografada, pois sugere que, durante o show, o desempenho vocal é sobrepujado pela dança, a ponto de o cantor se afastar do microfone para executar os movimentos.

As relações interdiscursivas estabelecidas pela canção gravada por Zeca Baleiro, no que se refere aos aspectos musicais do gênero *funk*, ficaram evidentes na leitura realizada pelas duas turmas, a partir das questões propostas para reflexão. Em duas delas, a canção foi relacionada a tiras, através da temática abordada e, em outras, foram analisados trechos da letra que remetiam a outros *funks* como observamos nos versos do refrão, mediante as palavras “cachorra” e “atoladinho”.

A discussão em torno da temática da letra chegou a se tornar acalorada, no momento da socialização, exigindo habilidade na mediação do professor, de modo a assegurar a todos o direito à palavra e a pontos de vistas divergentes. Isso ocorreu, notadamente, na questão que orienta o aluno a identificar os padres/cantores citados no texto pelo posicionamento teológico de cada um. A maioria concordou com a caracterização de Fábio Melo como um religioso de conhecimento teológico mais profundo e Marcelo Rossi como um sacerdote que aparenta ser superficial teologicamente. No entanto, houve quem contestasse isso, apontando não existir tal diferenciação, gerando a polêmica, o que evidenciou uma postura crítica, questionadora, aspecto que intencionamos desenvolver nos nossos alunos. É importante deixar esclarecido que o acirramento maior das discussões ocorreu na turma dos alunos universitários, pois, entre os alunos do 9º ano, elas aconteceram de forma moderada.

#### 4 Resultados

Consideramos que atingimos nossos objetivos em relação à formação de leitores críticos da canção, através de uma abordagem que levou em consideração tanto os elementos discursivos do texto quanto os aspectos musicais de caráter geral. Nos dois grupos de leitores, a proposta de leitura adquiriu relevância como reflexão crítica, como estratégia de desenvolvimento da proficiência leitora e como prática eficaz da oralidade.

Como argumento para a nossa avaliação positiva dos resultados, temos a boa receptividade dos alunos com a proposta oferecida a eles, mostrando interesse em interagir com

a canção, num processo de construção de seus sentidos e com o modo de interpretar dos colegas, evidente, sobretudo, nos momentos de socialização da atividade.

O trabalho também foi válido porque abriu espaço para se discutir as questões de gênero tão necessárias à nossa sociedade patriarcal em que a mulher é desvalorizada, sofrendo violências físicas e simbólicas diversas. Nesse sentido, também contribuímos para que os leitores pudessem ler criticamente o mundo em que vivem.

Além disso, o trabalho com a canção como gênero literomusical pode tornar as aulas de Língua Portuguesa mais dinâmicas e interessantes, sem descuidar da formação crítica dos leitores, como avaliaram os alunos no momento final da atividade: “as aulas foram bem ministradas, bem dinâmicas, através de músicas que retratam a realidade dos brasileiros” e que ajudam a “desalienar nossos jovens e crianças” (grupos 1 e 2 dos alunos do 9º ano). Já os alunos universitários destacaram: “ao participar da oficina, pude compreender a canção de forma geral e achei estimulante trabalhar a música/canção com todas as suas propriedades”. (grupo 1 dos universitários); “ao analisar a canção como um todo, temos uma melhor compreensão da mensagem completa que o autor quer repassar para os ouvintes e assim se torna mais fácil entender o texto e a melodia” (grupo 2 dos universitários). No mesmo sentido, outro grupo escreveu: “essa oficina é muito importante para nos mostrar a importância do estudo das letras e composições das músicas, como podemos utilizá-las com nossos alunos” (grupo 3 dos universitários), contribuindo “positivamente e construtivamente para o aprendizado do aluno” (grupo 4 dos universitários).

Acreditamos que nossa proposta de investigação e de intervenção pedagógica representa uma importante contribuição no âmbito das pesquisas e práticas que buscam o melhoramento do ensino de leitura da canção.

## **5 Considerações finais**

O mérito deste trabalho reside no fato dele não se restringir a uma investigação para constatar inadequações no ensino de leitura da canção, mas no desafio de apresentar uma proposta alternativa para uma abordagem eficaz desse gênero textual/discursivo na sala de aula que levasse em consideração a sua dupla face: a verbal e a musical, numa proposta de ensino de Língua Portuguesa ancorada na visão interativo-discursiva da linguagem.

Com essa investigação, constatamos que as propostas de abordagem da canção nos PCN e nos LDP desfiguram a canção, ao abordarem apenas o seu componente verbal, desprezando

a sua dimensão musical. Notamos, por exemplo, que as atividades dos manuais didáticos de Língua Portuguesa se restringem ao trabalho com a letra da música que acaba recebendo o mesmo tratamento dado a um poema, ou seja, um texto poético escrito. Em decorrência disso, o trabalho de construção de sentido do texto/discurso cancional não se torna muito produtivo, pois isso somente é possível mediante a análise do gênero em sua integralidade, observando a interação entre seus elementos melódico-rítmicos e linguísticos.

Diante desse quadro, ficou evidente a necessidade de redimensionar o trabalho com a canção na prática de leitura da sala de aula. Isso nos impeliu a elaborar uma proposta alternativa adequada a esse gênero, que considerasse o caráter dialógico e intersemiótico do discurso literomusical, lembrando que se trata de um texto que, a princípio, se destina ao ouvido. Logo, sua audição em sala de aula é fundamental.

Nas aulas que efetivaram a intervenção pedagógica, observamos que, além de fornecer os elementos essenciais para a construção de seu sentido, a canção, quando submetida ao processo de leitura dinâmica por meio da melodia e do ritmo interagindo com o texto verbal, garante outras vantagens, dentre as quais destacamos o interesse despertado nos alunos pela leitura como atividade lúdica, estética e crítica. Isso ocorreu tanto na oficina realizada com a turma do 9º ano, quanto na que envolveu os universitários.

São muitos os aspectos que determinam o maior ou menor grau de eficácia no trabalho com o gênero cancional: a escolha das canções que serão exploradas, os temas por elas abordados, a metodologia apropriada com um roteiro de estudos definido, porém flexível, compondo uma proposta possível de ser viabilizada. Nesse sentido, a proposta de letramento de Cosson (2006) teve papel importante no sucesso de nossa proposta de leitura.

## Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN/VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BALEIRO, Z. Funk da lama. In: BALEIRO, Z. **Calma aí, coração**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2013. 1 CD. Faixa 12. Letra e vídeo disponíveis em: <<http://letras.mus.br/zeca-baleiro/funk-da-lama>>. Acesso em: 10 maio 2015.

BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Língua Portuguesa 3º e 4º ciclos**. Brasília: MEC, 1998.

CARETTA, A. A. Relações entre gênero e éthos na canção popular brasileira. **Estudos Semióticos**, [online], São Paulo, v. 5, n. 1, p. 52-62, jun. 2009.

CARETTA, A. A. A constituição do éthos na canção popular brasileira. **Estudos linguísticos**, São Paulo, v. 3, n. 39, p. 747-758, maio-ago. 2010.

COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, N. B. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 486 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

COSTA, N. B. Canção popular e ensino da Língua Materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares da Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão. v.1, n.1, p. 9-36, jul-dez. 2003.

CRUZ, J. X. Nós é jeca mais é jóia. In: CRUZ, J. X. **Nóis é jeca mais é jóia**. Rio de Janeiro: Kuarup discos, 2004. 1 CD. Faixa 13. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/xangai/nois-e-jeca-mais-e-joi.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014.

GERALDI, J. W. **O texto na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2001.

GERALDO, Z. Como diria Dylan. In: GERALDO, Z. **Zé Geraldo: um pé no mato, um pé no rock**. São Paulo: Unimar music, 2005. 1 DVD. Faixa 16. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/ze-geraldo/como-diria-dylan.html>>. Acesso em: 30 maio 2015.

GONZAGA, C. Lua branca. In: CARONA BRASIL. **Corra e olhe o céu**. São Paulo: Paulus, 2007. 1 CD. Faixa 8.

JACAREZINHO, B. G. L.; DINIZ, M. C. Caviar. In: PAGODINHO, Z. **Acústico MTV – ao vivo**. Gravadora Universal: 2002. 1 CD. Faixa 17. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/zecapagodinho/caviar.html#ixzz3b6rrS4gY>>. Acesso em: 07 mar. 2015.

JOBIM, T.; MORAES, V. Garota de Ipanema. In: JOBIM, T. **Tom canta Vinícius**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2009. 1 CD. Faixa 16. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/tom-jobim/discografia/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

KOCH, I. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2013.

O PENSADOR, G. Pão de cada dia. In: **Ainda é só o começo**. Gravadora Sony Music: 1995. Disponível em: <<http://www.letrasdemusicas.fm/gabriel-o-pensador/pao-de-cada-dia>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

POSSENTI, S. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SARAIVA, J. A. B. **A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do pessoal do Ceará**. Fortaleza: EDUFCE, 2012.

SENRA, I. Bota a mão na consciência: Apropriações, paródias e experiência estética na música popular massiva brasileira. In: CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 5., 2012, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2012, p. 1-15.

SERPA FILHO, J. **A leitura da canção num enfoque interativo-discursivo**. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A.; BRINA, H; MACHADO, M. Z. (Org.). **A escolarização da leitura literária**: o jogo do livro infantil e juvenil. 2. ed. Belo Horizonte: CEALE/Autêntica, 2001, p. 16-47.

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

TATIT, L. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Eduspe, 2002.

TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

TATIT, L.; LOPES, J. C. **Elos de melodia e letra** – Análise semiótica de seis canções. São Paulo: Atiliê editorial, 2008.

TATO. **As sanfonas do rei**. In: Falamansa. **Tributo aos 100 anos de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2012. 1 CD. Faixa 15. Disponível em: <<http://www.kboing.com.br/falamansa/1-1124019/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

### Apêndice: Atividade de leitura da canção “Funk da lama”

01. Marque a opção que considera correta. Sobre a canção de Zeca Baleiro, podemos seguramente afirmar:

( ) ela aborda de forma crítica o *funk* “ostentação” que faz apologia ao consumismo, à exibição da riqueza material como sinônimo de felicidade.

( ) ela representa um tipo de *funk*, “proibidão”, que é associado ao incentivo à violência, ao uso de drogas, à prática da prostituição e ao crime organizado.

( ) ela trata da diferença entre o estilo de *funk*, denominado “consciente” (que denuncia as condições de vida nas comunidades carentes, a violência de que são vítimas, inclusive da polícia), e o estilo de *funk* “melody” (cuja temática é geralmente romântica).

( ) ela utiliza o estilo *funk* para ironizar e criticar esse e outros gêneros musicais (pagode, axé *music*, forró das bandas etc.), “sem conteúdo”, caracterizados pelo forte apelo sexual, que tratam a mulher como objeto e usam “dançinhas eróticas” e que servem de instrumento de alienação.

02. Que ambiente social vivenciamos atualmente, no campo da música e da mídia, para levar um cantor/compositor como Zeca Baleiro, que não faz parte da comunidade discursiva dos “funkeiros”, a criar uma canção no gênero/estilo *funk*, para fazer uma crítica dessa natureza?

03. Por que o autor da canção se refere a nomes conhecidos na mídia, inclusive cantores e cantoras, porém, não cita nome de nenhum “MC”, ou seja, de nenhum “funkeiro”?

04. Por que os “pagodeiros”, os cantores de “axé music”, os “sertanejos”, as bandas de “forró” e, atualmente, sobretudo os “MCs”, ganham tanto espaço na televisão e na mídia em geral, enquanto artistas como Zeca Baleiro quase não aparecem, por exemplo, nos programas de TV?

05. Há várias palavras, frases e expressões da canção que fazem alusão a outros *funks*, (outros textos). Identifique uma que:

– se refere ao título de um *funk* do tipo criticado por Zeca Baleiro:

\_\_\_\_\_

– se refere à mulher, de forma depreciativa, em *funks* apelativos:

\_\_\_\_\_

– nos remete, nos faz lembrar uma espécie de ditado popular:

\_\_\_\_\_

– é muito utilizada pela comunidade dos sambistas (é até título de um samba) e também pelos pagodeiros e funkeiros, referindo-se ao ato de dançar:

\_\_\_\_\_

06. O verso “dança com **malemolência**” (2ª estrofe), poderia ser dito de outras maneiras, substituindo-se a palavra destacada nas expressões “dança com **gingado**”, “dança com **molejo**”, “dança com **requebrado**”, “dança com **rebolado**”. Explique por que o termo “**malemolência**”, típico da linguagem informal, produz um efeito de sentido mais apropriado ao texto analisado.

07. Além do ritmo e da linguagem (palavras e expressões) própria do *funk*, observamos no vídeo que Zeca Baleiro utiliza outro recurso no modo de cantar esse estilo de música: uma “coreografia” sem criatividade artística. O cantor faz tudo isso num tom:

- ( ) moralista e preconceituoso                      ( ) sério e arrogante  
( ) antiético e intolerante                        ( ) irônico e satírico

08. Ao citar, aludir, referir-se a outros textos (letras) a tira a seguir mantém relação intertextual com canções do estilo *funk*. Leia-a e responda:



Escreva qual seria o “11º mandamento”: \_\_\_\_\_

09. A tira a seguir também contém trechos de outros “*funks*”. Leia-a e responda à questão logo depois.



Na realidade o que predomina atualmente na programação da televisão é:

- o *funk* de “qualidade” poética e musical, pois isso é cultura do povo.
- o *funk* que denuncia as injustiças sociais contra as comunidades carentes.
- o *funk* que faz apologia à violência praticada pelo crime organizado.
- o *funk* “ostentação”, propagando valores de nossa sociedade de consumo.

10. Tanto faz quem seja, cada um, (inclusive você), vai ter que responder pelo que faz e pelo que diz. Bote a mão na consciência, pois o mundo tá atoladinho na lama. E agora? O que você tem a dizer, o que pode fazer, como ouvinte/leitor de *funk* (e de outros estilos de canção), para não se deixar atolar na alienação e, ao contrário, se conscientizar, se tornar cidadão crítico capaz de transformar esse mundo “atoladinho na lama”?

11. Toda canção combina as linguagens verbal (a letra) e a musical (melodia/ritmo). Considerando que a palavra “batida” é muito usada como sinônimo de ritmo no plano musical do *funk*, percebemos que o cancionista:

- investe mais na melodia que no ritmo
- investe na melodia na mesma proporção que no ritmo
- investe mais no ritmo do que na melodia
- investe no ritmo dispensando totalmente a melodia

12. Ainda levando em consideração a dimensão musical, ou seja, a melodia e o ritmo (a batida), explique por que se usa a palavra “pancada” para se referir à maioria dos estilos de *funk* e a expressão “*funk melody*” para denominar somente um de seus tipos?

13. O ritmo é um aspecto preponderante para determinar o gênero musical de muitas canções. Além dele, podem ser levados em consideração vários outros fatores, como os instrumentos utilizados, o modo de tocar e cantar, a temática abordada, o momento histórico, os interesses mercadológicos e midiáticos etc. Em qual dos itens abaixo todos os três gêneros/estilos musicais são caracterizados principalmente pelo ritmo?

- samba, forró e música romântica  MPB, *rock* e música *gospel*
- rap*, *pop* e música sertaneja  *funk*, *reggae* e baião

14. O músico e pesquisador Luiz Tatit considera a voz cantada como uma forma de expansão da oralidade, uma extensão da voz falada. Segundo seus estudos, uma das formas do cancionista harmonizar letra e melodia, em certos gêneros/estilos musicais, consiste em fazer a canção representar

uma conversa cotidiana, em que o canto imita a fala de uma pessoa (enunciador) se dirigindo a outra (coenunciador). Escreva abaixo dois versos do Funk da lama em que esse fenômeno se mostra de modo mais explícito.

15. De acordo com o texto, tanto faz se é:

- um craque do futebol mundial, brasileiro ou argentino:
- um padre/cantor teologicamente profundo ou superficial.
- uma cantora da música pop nacional ou estrangeira.
- um político de um determinado partido ou de outro.
- esse ou aquele cantor de música popular brasileira.
- homem ou mulher tratada como objeto sexual, de consumo.
- deputado com posição considerada de “direita” ou de “esquerda”.

Identifique algumas dessas pessoas citadas no Funk da lama, colocando seu nome ao lado:

- o padre/cantor que demonstra mais profundidade teológica: \_\_\_\_\_
- o padre/cantor que aparenta ser superficial teologicamente: \_\_\_\_\_
- deputado considerado um político com posição de “direita”: \_\_\_\_\_
- deputado com posição política considerada de “esquerda”: \_\_\_\_\_

Explorar mais as respostas dos alunos.

Artigo recebido em: 21.07.2016

Artigo aprovado em: 14.11.2016