

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Nátali Soares de Agostino

**LETRAS DE RAP E A LINGUAGEM POÉTICA: UMA
PROPOSTA DE ENSINO DE LEITURA NO ENSINO MÉDIO**

Taubaté - SP

2015

Nátali Soares de Agustino

**LETRAS DE RAP E A LINGUAGEM POÉTICA: UMA
PROPOSTA DE ENSINO DE LEITURA NO ENSINO MÉDIO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua materna e Línguas estrangeiras

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo

Taubaté - SP

2015

Nátali Soares de Agustino

**LETRAS DE RAP E A LINGUAGEM POÉTICA: UMA PROPOSTA DE ENSINO DE
LEITURA NO ENSINO MÉDIO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Data: ____ / ____ / ____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr^a. Miriam Bauab Puzzo

Universidade de Taubaté

Assinatura: _____

Professora Dr^a. Eliana Vianna Brito Kozma

Universidade de Taubaté

Assinatura: _____

Professora Dr^a. Sônia Sueli Berti-Santos

Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

*Àqueles os quais enxergam a educação como
ponte para se chegar ao inimaginável.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Miriam Puzzo que, com toda sua doçura e paciência, soube orientar, direcionar e ordenar os pensamentos abstratos que permeavam minha mente para colocá-los de maneira concreta e acadêmica no papel.

À professora Eliana Brito, que além de ter ministrado uma das melhores disciplinas do curso de Linguística Aplicada, ampliou meu olhar em relação à minha pesquisa com suas pertinentes contribuições e ensinamentos.

À professora Vera Renda, por acrescentar riquíssimos direcionamentos literários a este trabalho.

Aos meus alunos que, sempre tão necessitados de amor e dedicação, não tem a ciência de o quanto engrandeceram esta pesquisa com seus conhecimentos de mundo e a sede pelo saber.

À minha diretora Sílvia Bardy, por flexibilizar e compreender os cronogramas, entregas e prazos dedicados à elaboração desta dissertação de mestrado. Por apoiar e sobretudo expandir, de modo prático e teórico, minha formação profissional. Também à equipe gestora Darci Lopes, pelo companheirismo e colaboração diários.

Ao Ivo, sol que emana amor, por ter tornado essa etapa menos árdua do que deveria. Por incentivar, apoiar e acreditar no meu trabalho.

À Silvia, Ivanildo, Ivanise e Cauê pelo afago e carinho ilimitado.

À minha metade, parte do que – inexplicavelmente – não se traduz em palavras, Camila.

Ao farol do meu mar de bonanças, que sempre guia e acolhe minhas escolhas. Aquela que norteia e sublima com seu amor incondicional e cego de mãe, minha inspiração.

Viver significa tomar parte no diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo, uma pessoa participa integralmente e no correr de toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com seu corpo e com todos os seus feitos. Ela investe seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra no tecido dialógico da vida humana, simpósio universal.

M. Bakhtin

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma articulação entre as letras de RAP e a linguagem poética como possibilidade de ensino de leitura no Ensino Médio. A pesquisa foi motivada ao constatar, durante a prática docente, o desinteresse da linguagem poética pelos educandos do Ensino Médio de algumas escolas públicas estaduais. Ao se perceber a necessidade de trabalhar a linguagem poética de maneira atrativa dentro da sala de aula, a pergunta de pesquisa surge: É possível uma articulação entre o RAP e a linguagem poética? Na tentativa de solucionar tal pergunta, esta pesquisa tem como objetivo apresentar, por intermédio da leitura fruitiva, uma proposta de ensino de leitura. Para cumprir esse projeto utilizamos as letras das canções “Cálice”, de Chico Buarque e Criolo e o poema “José”, de Drummond no intuito de aproximar os alunos de linguagens diferenciadas, partindo da mais comum que é a do RAP para levá-los a textos mais elaborados da literatura. Como fundamentação teórica, utilizam-se os estudos de Mikhail Bakhtin e do Círculo, que servem de arcabouço teórico, visando a importância das relações dialógicas no processo de ensino/aprendizagem. A realização da análise possibilitou verificar a presença das diferentes vozes que permeiam o processo discursivo, observando-se principalmente o dialogismo, a interdiscursividade e a intertextualidade, os efeitos de sentido e as marcas da ideologia para a assimilação do texto poético como materialidade sócio-histórica e cultural. A conclusão apresenta uma discussão do resultado das análises desenvolvidas na pesquisa, demonstrando o enriquecimento decorrente da relação dialógica mantida entre os gêneros e da possibilidade de ampliar o horizonte cultural dos alunos, tornando efetiva a formação de leitores críticos e responsivos.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin. Linguagem poética. Relações dialógicas. RAP. MPB.

ABSTRACT

This current research proposes an articulation between RAP lyrics and the poetic language as means of reading lectures in secondary education. The motivation for this research came during faculty practice when observed the indifference that the student body had at certain public secondary schools towards the subject. While realizing the necessity of dealing with the poetic language in a more attractive way, the question for this research emerged: Is it possible to articulate RAP and poetic language? In the attempt to answer such question, the target of this research is to present a proposal for reading lectures through mediation of pleasant reading to the students. In order to perform this project, we utilize the lyrics of the songs “Cálice” from Chico Buarque and Criolo and the poem “José” from Drummond. As an attempt to bring the students closer to more distinguished language stiles, we start from the most common, which is RAP, to take them to more elaborate readings. As foundation for this thesis, studies from Mikhail Bakhtin and from Criolo are used. They serve as theoretical structures aiming for the importance of dialogical relationships in the teaching/learning process. Through the achievement of the analysis, it was possible to verify the presence of different voices that permeate the speech process, specially observing the dialogical, interdiscursive and intertextual aspects, the meaning effects, and the ideological signs in order to assimilate the poetic text as a social-historical and cultural materialization. The conclusion presents a discussion of the analyses’ results that were developed in this research that demonstrate the enrichment of the dialogical relationships maintained between the genres and the possibility to magnify the students’ cultural horizons making the formation of critic and responsive readers become real.

KEY WORDS: Bakhtin. Poetic language. Dialogical Relations. RAP. MPB.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
1.1 Conceção de língua e linguagem	17
1.2 Gêneros discursivos	28
1.3 Relações dialógicas e a ideologia	33
1.4 Interdiscursividade e intertextualidade	36
2 METODOLOGIA	39
2.1 Critérios para seleção do <i>corpus</i> da pesquisa	39
2.2 Arte, literatura e sociedade	45
2.3 O contexto cultural de produção das composições selecionadas para análise	48
3 RELAÇÕES DIALÓGICAS: CANÇÕES E POEMA	59
3.1 <i>Estratégias para a introdução da leitura dos textos</i>	60
3.2 Cálice, de Criolo	61
3.3 Cálice, de Chico Buarque	66
3.4 José, de Carlos Drummond de Andrade	74
CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe uma articulação entre as letras de RAP e a linguagem poética como possibilidade de ensino de leitura no Ensino Médio. A pesquisa foi motivada ao se perceber, durante a prática docente, o desinteresse da linguagem poética pelos educandos do Ensino Médio de algumas escolas públicas do Estado de São Paulo.

Ao iniciar a carreira docente, ingressei na Rede Estadual e passei por algumas escolas da região do Oeste Paulista. Percebi a dificuldade em trabalhar a linguagem poética em sala. Ao me efetivar na escola Darci Lopes, na cidade de Jacareí, na região do Vale do Paraíba, constatei a mesma dificuldade, talvez por não perceberem, ainda, a importância da linguagem poética, não sentem motivação ou interesse pelo gênero. O desinteresse, na maioria das vezes, é causado pelo distanciamento provocado pela linguagem formal própria do texto literário.

Esses adolescentes se sentem dispostos e interessados quando podem contribuir na prática do professor. Pensando na necessidade de atrair esse aluno, surgiu esta proposta para motivar o interesse pela leitura de textos literários a fim de que perceba a importância e a atemporalidade desse gênero em confronto com outros gêneros como o RAP.

Com os avanços tecnológicos, esses alunos têm se tornado, cada vez mais, visuais e habilidosos. Não têm paciência para ler inteiramente um texto, muito menos, para analisar e refletir sobre determinados temas. Recebem muitas informações, mas não elaboram uma opinião ou, se a fazem, participam do senso comum. Há dificuldade em selecionar quais são as informações que se tornam conhecimento.

Cabe à escola e, principalmente, aos professores, ampliar o rol de conhecimento, de olhar histórico-social, político, crítico e cultural desses educandos, para que eles percebam a riqueza e polissemia da linguagem poética. Porém, a

dúvida de como provocar o interesse para que eles se tornem leitores e cidadãos comprometidos com seu papel social, autônomos, capazes de construir seu repertório cultural, ao longo do processo de ensino-aprendizagem é preocupação desta pesquisa.

De acordo com o Currículo do Estado de São Paulo (2010, p.25):

Utilizar-se da linguagem é saber colocar-se como agente do processo de produção/recepção. É também entender os princípios das tecnologias da comunicação e da informação, associando-os aos conhecimentos específicos e às outras linguagens que lhes dão suporte. O ser humano é um ser de linguagens, as quais são tantos meios de produção da cultura humana quanto sua parte fundante. Por cultura entendemos a urdidura de muitos fios que se interligam constantemente e que respondem às diferentes formas com que nos relacionamos com as coisas do mundo, com os outros seres humanos e com os objetos e as práticas materiais da vida. Cultura é, assim, uma trama tecida por um longo processo acumulativo que reflete conhecimentos originados da relação dos indivíduos com as diferentes coisas do mundo.

Corroborar a proposta do Currículo do Estado de São Paulo e tornar real a possibilidade de que nossos alunos sejam cidadãos capazes de perceber os diálogos entre as linguagens poética e musical, faz com que surja a pergunta de pesquisa desta dissertação: É possível uma articulação entre o RAP e a linguagem poética?

Na tentativa de solucionar tal pergunta, esta pesquisa tem como objetivo apresentar, por intermédio da leitura fruitiva¹, uma proposta de ensino de leitura, utilizando as linguagens de canções de gêneros distintos: uma, mais próxima ao mundo do educando: o RAP. A outra, distante pouco quista e, por vezes, mal compreendida, como a MBP e o texto literário, que se tornaram desinteressantes por sua linguagem formal, longínquo da realidade linguística desses educandos.

1. Segundo o Dicionário Michaelis:

Fruitivo: *adj* (**fruir+ivo**) 1 Que frui. 2 Agradável, delicioso.

É deveras importante mostrar para o discente as raízes de cada movimento, o quanto eles dialogam de acordo com o contexto social vivido em cada época e as mudanças sociais e políticas de uma determinada sociedade ao longo do tempo.

Como a linguagem é intrinsecamente dialógica (BAKHTIN, 2006), os enunciados modernos relacionam-se com os enunciados do passado, transformando-se em função do progresso social e tecnológico. Essa transformação se torna bastante radical, pois ela vai cada vez mais, integrando respostas diferenciadas. A linguagem evolui e vai incorporando novos termos que se acrescentam aos que já circulam no contexto social.

A partir das relações de interação durante a vivência diária com esses alunos e a experiência da sala de aula, observa-se que as letras de músicas podem despertar nos alunos um interesse pela linguagem poética, aproximando-os de uma linguagem diferenciada de seu cotidiano, mais formal e mais abrangente do ponto de vista cultural.

Existe preconceito com a linguagem musical do RAP como iniciativa didática. A escola rejeita essa linguagem – a própria linguagem do aluno – gerando um abismo comunicacional. O professor fala sem um horizonte comunicativo, no vazio. A voz do aluno também ecoa no vazio, sua voz não é ativa na instituição escolar.

A música torna o processo de ensino-aprendizagem motivador e interativo, ainda mais quando esse gênero musical é aceito pelos discentes, tornando atrativo o ensino da linguagem poética na sala de aula. O rompimento do preconceito do RAP instituído pela escola faz com que a voz dos educandos seja ouvida e, assim, consigam perceber que a linguagem poética vai além da sala de aula, fazendo-os refletir sobre a percepção da proposta e a atemporalidade características do gênero em questão, sempre à luz da teoria de Bakhtin e do Círculo.

A escolha do gênero musical RAP partiu pela preferência musical da maioria dos educandos, uma vez que esse estilo musical utiliza a própria linguagem, cultura, cotidiano, refletindo a realidade social desses adolescentes. Ao fazer uso

desse gênero, é possível conseguir uma maior aproximação entre a linguagem musical da periferia, como o RAP e a mais elaborada como a MPB, para explorar a linguagem poética de textos literários como os poemas.

Os conceitos de Bakhtin e do Círculo servem de arcabouço teórico para a pesquisa, tendo em vista o diálogo que se estabelece entre as canções ao longo do tempo. Os conceitos de linguagem, enunciado, enunciado concreto, gêneros discursivos, relações dialógicas, ideologia, interdiscursividade e intertextualidade são os pilares teóricos, considerando que as letras de tais enunciados dialogam com enunciados do passado. São esses conceitos que constituem a concepção dialógica da linguagem e que, interpretados e esclarecidos por Brait (2005; 2007), Faraco (2007) e Fiorin (2006), fundamentam a pesquisa.

Servem como fundamentação teórica, também, os conceitos da literatura brasileira de Bosi (2006) e Cândido (2011; 2013), os conceitos e gêneros orais e escritos de Scheneuwly e Dolz (2004) e Marcuschi (2008).

Para a realização da análise, utilizamos as canções “Cálice”, de Chico Buarque e Criolo já o poema “José” de Carlos Drummond de Andrade, foram selecionados para fazer o contraponto entre a linguagem das canções e a do poema, principalmente para demonstrar as relações dialógicas que o poema mantém com o contexto social, de forma semelhante às relações mantidas pelas canções. A metodologia é dividida em quatro etapas:

1) analisar os diálogos possíveis entre as canções e poema, visando os elementos de interdiscursividade e intertextualidade;

2) estabelecer os critérios de aproximação entre os textos literários;

3) analisar a ideologia presente entre os objetos de estudo e o aspecto histórico-social no interior dos discursos;

4) evidenciar a relação dialógica entre os enunciados, suas condições de produção e aproximação das linguagens.

Esta dissertação é dividida em três capítulos, além da conclusão e referências utilizadas.

O primeiro capítulo discorre sobre os conceitos teóricos que embasam essa pesquisa. Inicia-se com uma curta digressão sobre a história da linguística, perpassando por alguns teóricos como Saussure, Chomsky e para acercar-se de Bakhtin e do Círculo e seus conceitos sobre dialogismo, enunciado, enunciado concreto, enunciação, gêneros discursivos, relações dialógicas e ideologia, interdiscursividade e intertextualidade.

O segundo capítulo aborda a metodologia que será utilizada para a realização da dissertação: os critérios da seleção do *corpus*, o contexto cultural das manifestações artísticas musicais e literárias, discorrendo sobre os compositores e poeta estudados. Baseado em Cândido (2011) e Bakhtin (2006; 2011), é possível estabelecer a relação da sociedade e da literatura com o contexto de produção das obras a fim de explicitar procedimentos viáveis para a aproximação e apreciação da linguagem poética no Ensino Médio.

O terceiro e último capítulo é constituído pela análise proposta no objetivo desta dissertação: apresentar, por intermédio da leitura frutiva, uma proposta de ensino de leitura entre as canções de Criolo, Chico Buarque e o poema de Drummond. As possibilidades de interpretação e de aproximação entre as canções e a linguagem poética. É neste capítulo que verificamos a presença das diferentes vozes que permeiam o processo discursivo, observando-se principalmente o dialogismo, a intertextualidade e a interdiscursividade, os efeitos de sentido e as marcas da ideologia para a assimilação do texto poético como materialidade sócio-histórica e cultural. As relações dialógicas, a presença das diversas vozes nos discursos, as possibilidades semânticas, a partir do conhecimento prévio do aluno são parte fundamental deste trabalho.

A abordagem procura tornar o texto poético atraente. Assim, os alunos constroem possibilidades semânticas e se apropriam do gênero, tornando-se leitores competentes e responsivos. A prática docente é o alicerce para a formação de leitores críticos que se apropriam do saber propiciado pelo conhecimento de outras linguagens e outros gêneros.

A conclusão apresenta uma discussão do resultado das análises desenvolvidas na pesquisa, demonstrando o enriquecimento decorrente da relação dialógica mantida entre os gêneros e da possibilidade de ampliar o horizonte cultural dos alunos, tornando efetiva a formação de leitores críticos e responsivos.

Por fim, seguem as referências bibliográficas, que indicam os autores que fundamentam esta pesquisa.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O presente capítulo tem por objetivo apresentar os pressupostos teóricos que embasam este trabalho dentro da perspectiva da teoria dialógica de Bakhtin e do Círculo.

Para tanto, é feita uma brevíssima digressão sobre a linguística a partir de Saussure para que a perspectiva bakhtiniana seja compreendida.

Não se pretende organizar um glossário de termos, confrontar os conceitos do pensamento bakhtiniano, nem constituir uma verdade e método únicos, mas sim, uma proposta de proporcionar ao docente de Língua Portuguesa, a percepção de que sua prática está atrelada a um arcabouço teórico rico, que sugere soluções para os problemas relacionados à linguagem real da sala de aula, no que se refere ao ensino médio público do Estado de São Paulo.

Para tanto, os conceitos estudados são relacionados ao caráter dialógico da linguagem: o conceito de linguagem de Bakhtin e do Círculo e a abrangência de análise que a teoria permite atingir. Considerando, ainda conceitos importantes para o desenvolvimento deste trabalho: enunciado, enunciado concreto, enunciação, gêneros discursivos, e a partir deles, as relações dialógicas e a ideologia.

Se fez necessário, também, dissertar sobre o conceito de interdiscursividade e intertextualidade, já que o objeto de pesquisa são canções compostas em diferentes momentos sociais, englobando a relação existente entre a literatura e a sociedade, conceito aprofundado por Antonio Cândido.

Na tentativa de atrair os educandos a se interessarem e perceberem a importância da linguagem poética para seu processo de construção cultural, surgiu a necessidade em valorizar o que o discente traz de conhecimento e ampliar esse

olhar ao iniciar o processo de leitura fruitiva, para que assim, esse processo se torne fruitivo.

Na busca de respostas para o desenvolvimento da pesquisa, parte-se do pressuposto de que um texto não pode ser reduzido apenas à materialidade linguística, nem visto como um objeto acabado. Segue-se, então, uma direção oposta à linguística estruturalista de Saussure e a aproximação de um trabalho à luz do pensamento de Bakhtin e o Círculo.

1.1 Concepção de língua e linguagem

No século XIX, a linguística se apresentava de maneira histórica. O legado de conhecimentos de neogramáticos e comparatistas para o século XX foi fundamental para que Saussure estabelecesse sua teoria.

Segundo Marcuschi (2008), algumas posturas teóricas incorporadas por Saussure foram de que a língua é uma instituição social e não um organismo natural, é uma totalidade organizada, seu sistema é autônomo de significação, pode ser estudada em si e por si mesma, é um sistema de signos arbitrários e é uma realidade com história.

A partir deste conjunto de princípios, Saussure estabeleceu suas dicotomias e a linguística como ciência autônoma surge, se distanciando das outras áreas de estudo que se integrava ao estudo das línguas.

Para Marcuschi (2008, p. 27-28):

O mestre genebrino concebia a língua como um fenômeno social, mas analisava-a com um código de sistema de signos. A dar crédito aos ensinamentos contidos no *Curso*, interessavam-lhe apenas o sistema e a forma e não o aspecto de sua realização na fala ou no seu funcionamento em textos. A visão saussuriana de língua se dava a partir do sistema num recorte sincrônico e com base nas unidades abaixo do nível da frase (fonema, morfema, lexema). Não havia atenção para o uso. Não se deve ignorar, no entanto, que Saussure não fechou as portas para a análise do uso, da enunciação ou do texto, nem mesmo ignorou o sentido, mas essas não parecem ser suas preocupações centrais no *Curso*.

Marcado pelo debate sobre os fundamentos epistemológicos e pela análise da ciência, o final do século XIX era palco da discussão a respeito do objeto científico e foi decidido que a ciência não poderia ser particular, mas universal. “Todo o século XX viveu na tensão entre dois polos: o formal e o empírico.” (MARCUSCHI, 2008, p. 31).

Saussure, inserido em seu quadro histórico, instaura dicotomias para definir o objeto da linguística. Uma das dicotomias mais decisivas, é a distinção entre *langue* e *parole*:

A *parole* era a visão da língua no plano das realizações individuais de caráter não social e de difícil estudo sistemático por sua dispersão e variação, e a *langue* era a visão da língua no plano social, convencional e do sistema autônomo. (MARCUSCHI, 2008, p. 31-32)

Chomsky, de modo parecido, distinguiu entre *competência* e *desempenho*. Em que *competência* era universal, inato, ideal e próprio da espécie humana; *desempenho* era individual, exteriorizado e particular, portanto, desinteressante para os estudos científicos da língua.

Para Chomsky, o objeto da ciência só poderia ser a *competência*, assim como a *langue* para Saussure. Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre Saussure e Chomsky, pois enquanto para Saussure a linguagem é uma instituição social e convenção social, para Chomsky a linguagem é uma faculdade mental inata e geneticamente transmitida pela espécie. (MARCUSCHI, 2008, p. 32)

Nem Saussure, nem Chomsky negam o lado social e histórico da língua, mas para ambos, os objetos específicos do estudo científico não são estes. Para Saussure, a unidade de análise atinge o item lexical ou o sintagma, para Chomsky, ela chega à frase.

A partir da teoria de Saussure e de seu *Curso de linguística geral*, outros estudos linguísticos ao longo do século XX surgiram e foram denominados funcionalistas, pois se atentaram aos “aspectos funcionais, situacionais e

contextuais ou comunicacionais no uso da língua, não se centrando apenas no sistema.” (MARCUSCHI, 2008, p. 33)

[...] os meados do século XX não foram apenas o ponto de partida da nova perspectiva vigorosamente levantada por Chomsky, mas também a ponte de maturação do que se convencionou chamar de “*virada pragmática*”. Nessa perspectiva analisam-se muito mais usos e funcionamentos da língua em situações concretas sem dedicação à análise formal. É a passagem da análise da forma para a função sociocomunicativa e o enquadre sociocognitivo. (MARCUSCHI, 2008, p. 37).

A partir dos anos 1960 surgiram a pragmática, a sociolinguística, a etnolinguística e a linguística textual. Atualmente, muitas tendências persistem, mas percebe-se que a visão sociocognitiva está em destaque.

Percebe-se que o projeto científico da linguística no século XX derivou da forma (estrutura) para a cognição (organização da mente). Foi de uma imanência (centrada na estrutura da língua) a outra imanência, desta vez internalista (centrada nas estruturas mentais). (MARCUSCHI, 2008, p. 41)

Percebe-se, portanto, que a visão estruturalista de Saussure tinha a língua como fenômeno social, independente enquanto objeto de análise. Chomsky estabelecia como caráter biológico e – após alguns teóricos importantes e ocultados nesse excursão – Bakhtin estabelece a perspectiva sócio-histórica e dialógica.

Para Saussure, a língua é experiência fundante das necessidades da comunicação, mas trata a língua como um objeto abstrato ideal e rejeita suas manifestações individuais: a fala. Já Bakhtin afirma que a fala está indissoluvelmente ligada às condições da comunicação, sempre ligada às estruturas sociais. Coloca a questão dos dados reais da linguística, da natureza real dos fatos da língua, valoriza justamente a fala, a enunciação.

Após a curta digressão da história da linguística a partir de Saussure, é preciso, inevitavelmente, entender o contexto em que Bakhtin está inserido, quais são seus traços de pensamento e qual sua história. A partir disto, compreender o porquê de Bakhtin e o Círculo servem de base fundamental para este trabalho. Sua obra é de riquíssima originalidade, amplitude e complexidade. É tido como um dos

principais pensadores do século XX, um filósofo da linguagem, que se apresenta como teórico e historiador de literatura.

Ao referir-se ao contexto soviético, a partir da Revolução de 1917, as referências do período pós-revolucionário são de grandes intervenções nas condições de vida do povo russo-soviético como: a institucionalização da política internacionalista que tinha como ideal desalienar e emancipar os trabalhadores e a implantação de um projeto de alfabetização para trabalhadores rurais e urbanos, com a criação de universidades e escolas populares, atrelado ao “compromisso de transformar as condições culturais e intelectuais da vida de todo um povo.” (ZANDWAIS, 2009, p. 99)

Ao longo de sua trajetória de vida, Bakhtin viveu anos difíceis da cultura russa e da política da União Soviética. A longa repressão stalinista tornou-se um período árduo para os livres-pensadores, para as pesquisas e para toda e qualquer forma de criatividade. “Foram anos cheios de transformações e novidades em todos os campos da cultura, mas sobretudo, de imobilidade e estancamento.” (PONZIO, 2008, p. 15).

É nesse “contexto de efervescência socialista” (ZANDWAIS, 2009, p. 99) em que os círculos de estudos se formam, constituídos de grupos de amigos interessados nas diversas áreas da atividade humana e, entre eles, o Círculo de Bakhtin.

Os “amigos do Círculo de Bakhtin” se distinguiram por suas ideias e seus estudos em áreas que Marx e Engels haviam apenas tocado: o problema da ideologia e o das denominadas “superestruturas”, o papel dos signos, a caracterização da linguagem verbal com a relação a outros sistemas sógnicos, as características da arte, as peculiaridades da palavra literária, o problema do sujeito humano e da consciência. Porém, suas atividades criadoras não duraram muito. Alguns dos amigos do Círculo de Bakhtin. Como Valentin N. Voloshinov, não viveram muito; morte prematura também teve Lev Vygostsky, que não fazia parte do Círculo, mas estava indiretamente ligado a ele pelo entusiasmo com que levava a cabo sua atividade investigadora e seus experimentos. Outros, como Pavel Medvedev, foram engolidos pelos expurgos stalinistas dos anos 1930, e o próprio Bakhtin foi afastado dos círculos oficiais da vida cultural. Sua implacável enfermidade, osteomielite, fez com que as autoridades do período stalinista pensassem que ele não fosse “incomodar” por muito tempo, o que, paradoxalmente o salvou da morte, fazendo com que sobrevivesse à época. (PONZIO, 2008, p. 15)

Mikhail Bakhtin foi o primeiro a abordar as relações entre linguagem e sociedade, ele possui todo o domínio de uma visão única e avançada em relação ao seu tempo. Aborda todos os domínios das ciências humanas ao mesmo tempo: a etnologia, a comunicação, a psicologia cognitiva, a estilística, a crítica literária.

Dedicou suas obras em definir conceitos, noções e categorias de análise referentes à linguagem baseado em discursos cotidianos, científicos, filosóficos, artísticos e institucionais.

Foi um dos mais destacados pensadores, preocupados em estudar a linguagem, a literatura e a arte. É notável seu volume de textos, ensaios, livros e teorias que fez também com o Círculo. Dentre as produções, a mais conhecida foi o aspecto de enxergar a língua como um constante processo de interação mediado pelo diálogo, e não apenas como pensava Saussure: como um sistema autônomo. Desta maneira, a língua só existe em função do uso que locutores e interlocutores fazem em situações comunicacionais. O sujeito é agente das relações sociais, responsável pelo estilo e composição dos discursos que elabora um enunciado perante o contexto social, histórico, cultural e ideológico para ser compreendido pelo outro.

Em meio ao ambiente social da relação dialógica entre locutor e interlocutor, influenciam o verbal e o não-verbal, tornando capaz a interação por meio da linguagem de forma igualitária. Tanto o enunciatador quanto o interlocutor selecionam palavras compreensíveis para tal entendimento. Essa resposta pode ser de maneira interna ou externa.

Para Bakhtin e o Círculo, o homem é, por natureza, um ser social e se constitui como sujeito na interação com o mundo social por meio da linguagem. Assim, sua relação com a realidade é mediada pelas linguagens – nas diferentes situações comunicativas das quais participa – materializando-se em textos, enunciados e discursos.

O caráter dialógico da linguagem é observado nesse aspecto, como mediador da relação dos indivíduos com a realidade, representado por meio de signos e códigos conhecidos em determinada comunidade.

Assim, o dialogismo é parte constitutiva da própria linguagem, que funciona como mediadora entre o discurso do “eu e do outro”, exteriorizado em uma realidade, já pressuposto na interação social.

Para Bakhtin a linguagem é dialógica e a língua não se faz neutra, mas totalmente complexa, afinal, através de traços e uso dos discursos que nela existem, instalam-se os choques e as contradições. Portanto, se faz dialógica e complexa pela impressão histórica e pelo uso das relações dialógicas dos discursos.

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproxima-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza nos nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem. (BRAIT, 2005, p. 94-95)

Todo discurso dialoga com outros discursos. Toda palavra é cercada de outras palavras. A palavra só pertence ao locutor no momento imediato da sua produção, na medida em que ela procede do “eu” para o “outro”, constituindo o produto da interação. Assim, a partir do contexto dessa produção, do conhecimento prévio, da visão de mundo dos sujeitos, das diferentes vozes incorporadas no processo de discurso é que são construídos os sentidos.

Bakhtin, por considerar a interação parte da realidade fundamental da linguagem defende que, para que as relações dialógicas ocorram, é preciso que a palavra tenha se tornado em enunciado e se tornado parte de um sujeito social.

A palavra é carregada de significados, culturas, ideologias. As formas de apropriação são feitas com o interesse de transmitir algo, pois não há linguagem se não houver conflito. A linguagem procede de uma dialogia e é tensa porque precisa usar palavras de outras pessoas, é um processo que faz parte de uma cadeia inacabável.

É necessário, para que as relações dialógicas aconteçam, que a palavra esteja no campo do discurso, que tenha efetivamente se transformado em diálogo para se tornar produto social.

Segundo Bakhtin e o Círculo, estão integrados intrínseca e constitutivamente aos atos humanos, sempre, à situação social e histórica concreta do sujeito, à sua construção em texto/discurso e não ao considerar o sujeito apenas como ser biológico e empírico. Portanto, deve-se considerar o princípio dialógico, os elementos sociais, históricos, interativos, ao se pensar no amplo contexto em que se vive o sujeito.

A proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu-para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu-para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido. Só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser, tão rico de ressonâncias filosóficas, discursivas e outras. (SOBRAL, 2007, p. 22)

Para Bakhtin, a palavra carrega resquícios que são transformados ao longo do tempo e essa tensão é decorrente do diálogo. Ela não é estática, varia de tempo e espaço. Nós repetimos (e transformamos) a palavra, que nunca será a mesma, em virtude da experiência de cada um. Segundo Zandwais (2009, p. 105):

Desse modo, para Bakhtin/Voloshinov, se as formas dos signos estão condicionadas tanto pela organização social dos sujeitos como pelos modos por meio dos quais eles interagem entre si, é porque fora da realidade material do signo e das formas de apropriação deste pelos sujeitos, nas diferentes esferas da produção, não há práxis ou linguagem.

Bakhtin entende a língua como uma comunicação viva que se transforma e não é fixa, conforme confirma Zandwais (2009, p. 105):

Eis porque para Bakhtin/Voloshinov, a língua está em permanente processo de transformação, de tal modo que, sob um ponto de vista objetivo, a língua, se vista como sistema sincrônico constituído de normas rígidas e soberanamente estáveis, não passa de uma “ficção”.

Fica estabelecido, então, o caráter dialógico da linguagem em que as relações de sentido geram significação responsiva referente ao enunciado. As

palavras estão a serviço de qualquer juízo de valor, em razão específica do caráter ideológico da linguagem. Portanto, o dialogismo se faz decorrente ao processo de interação verbal, de maneira em que o locutor e o interlocutor são corresponsáveis pela constituição de sentido, caracterizada pela responsividade do discurso.

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc. esta posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau de ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2011, p. 271.)

A condição do sentido do discurso decorre da interação verbal estabelecida entre o eu e o outro. Portanto, “toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê).” (BAKHTIN, 2011, p. 272.).

Esse processo de interação verbal traz a necessidade de discorrer, separadamente, sobre enunciado, enunciado concreto e enunciação.

O termo *enunciado* perpassa por diferentes concepções e definições. Em algumas teorias, se equivale apenas a frase. Pode também ser visto do ponto de vista pragmático, como uma unidade tida por modelo, de possível análise individual seguindo à sintaxe.

O enunciado, nessa perspectiva, é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a “frase” ganhará sentido diferente nessas diferentes realizações “enunciativas”. (BRAIT e MELO, 2007, p. 63)

As autoras ainda destacam o caráter extralinguístico do enunciado, destacando Ducrot, como linguista responsável por estudar a perspectiva de uma pragmática linguística e semântica. Ele estabelece uma distinção entre frase e enunciado, entre enunciado e enunciação. Frase é definida como um objeto teórico,

pertencente à gramática. Enunciado definido como material linguístico, de realizações múltiplas e originais. Enunciação é definido por ser “o acontecimento constituído pelo aparecimento do enunciado”.

Porém, outras propostas teóricas diferem desta definição, como é o caso da Linguística Textual, que opõe enunciado ao texto, enquanto na Análise do Discurso, principalmente na vertente francesa, o enunciado se opõe ao discurso.

Em muitos casos, o enunciado é tido como o *produto* de um *processo*, isto é, a enunciação é o processo que produz e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso, o que diferencia de enunciado para ser entendido como discurso. Mas, naturalmente, essa definição também não é consensual. (BRAIT e MELO, 2007, p. 64-65).

À medida da elaboração de uma teoria enunciativa-discursiva da linguagem, Bakhtin e o Círculo propõem que a linguagem é concebida a partir de uma dimensão histórica, cultura e social “que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvidos” (BRAIT e MELO, 2007, p. 65). Portanto, a concepção de enunciado/enunciação não se define pronta e acabada em uma única obra, sua concepção vai sendo construída ao longo do conjunto de obras.

Em *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica* (VOLOCHINOV, s/d, p. 4), a proposta é refletir sobre a comunicação artística, considerando a dimensão comunicativa e interativa a partir de ações cotidianas:

O propósito do presente estudo é tentar alcançar um entendimento do enunciado poético, como uma forma desta comunicação estética especial, verbalmente implementada. Mas para fazer isso nós precisamos antes analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais fora do campo da arte – enunciados da fala da vida e das ações cotidianas, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística. Além disso, a essência social do discurso verbal aparece aqui num relevo mais preciso e a conexão entre um enunciado e o meio social circundante presta-se mais facilmente à análise.

Para Bakhtin e o Círculo, “aprender a falar significa aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas, e evidentemente, não por palavras isoladas)” (BAKHTIN, 2011. p. 283).

Todo enunciado é um elo na cadeia discursiva. Ele nunca está isolado. É uma resposta ao passado e aguarda respostas futuras, será transformado do “eu” para o uso do destinatário que parte de um pressuposto de experiência do destinatário. O enunciado decorre de uma proposta de intenção, mais complexo do que somente a “pergunta e resposta”, são conjuntos de valores ideológicos transmitidos ao mesmo tempo.

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. (BAKHTIN, 2011, p. 300)

Em cada enunciado abrange-se, interpreta-se, sente-se a intenção ou vontade discursiva do falante, determinando o enunciado e suas fronteiras. Assim, quando o falante diz, ele determina a escolha da forma do gênero na qual seu enunciado será construído.

Essa ideia – momento subjetivo do enunciado – se combina em uma unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico-objetivo, restringindo este último, vinculando-o a uma situação concreta (singular) de comunicação discursiva, com todas as suas intervenções – enunciados antecedentes. Por isso os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente a intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem o *todo* do enunciado em desdobramento. (BAKHTIN, 2011, p. 282)

O enunciado compreende três fatores: o *horizonte espacial* comum dos interlocutores, o *conhecimento e a compreensão* comum da situação por parte dos interlocutores e a *avaliação* comum dessa situação. Por essa perspectiva, o verbal e o não verbal integram a situação do processo interativo da linguagem, num contexto histórico maior. “O enunciado é o fato de *dirigir-se* a alguém, de estar voltando *para* o *destinatário*. Neste sentido, o enunciado tem autor e necessariamente destinatário.” (BRAIT e MELO, 2007, p. 71), tornando, assim, o enunciado uma cadeia discursiva contínua.

A situação extraverbal é parte constitutiva do enunciado. “Um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (I) a parte

percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida.” (VOLOCHINOV, s/d, p. 6). Só pode ser presumido aquilo que pode experimentar, viver.

Em *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*, o enunciado concreto é um todo que precisa do conteúdo verbal e o extraverbal.

Assim, cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados. Este contexto imediato pode ter um escopo maior ou menor. [...] o horizonte comum do qual depende um enunciado pode se expandir tanto no espaço como no tempo: o “presumido” pode ser aquele da família, do clã, da nação, da classe e pode abarcar dias ou anos ou épocas inteiras. Quanto mais amplo for o horizonte global e seu correspondente grupo social, mais constantes se tornam os fatores presumidos em um enunciado. Quando o horizonte real presumido de um enunciado é estreito, [...] a mudança mais momentânea dentro deste horizonte pode se tornar a parte presumida. Onde o campo de alcance é mais amplo, o enunciado pode agir apenas se sustentando em fatores constantes e estáveis da vida e em avaliações sociais substantivas e fundamentais. (VOLOCHINOV, s/d, p. 6)

A partir dessa perspectiva teórica, o enunciado concreto é fundido na ideia de palavra, de texto, de discurso.

A enunciação é o produto da interação de pelo menos dois indivíduos socialmente organizados. É linguisticamente estável, de caráter histórico, vivo, único.

A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. Finalmente, o enunciado reflete a interação social do falante, do ouvinte e do herói como o produto e a fixação, no material verbal, de um ato de comunicação viva entre eles. (VOLOCHINOV, s/d, p. 10)

Seu conceito está diretamente ligado à interação em que se dá o enunciado concreto:

O enunciado concreto (e não a abstração linguística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter desta interação. (VOLOCHINOV, s/d, p. 9-10)

As obras de Bakhtin e o Círculo vão tecendo o conceito de enunciação a partir das reflexões situacionais, históricas, contextuais. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006), a enunciação está intimamente ligada à palavra e ao signo, sempre na dimensão discursiva, agregando o caráter social, histórico, social e interativo. A enunciação é de natureza constitutivamente social, “por isso, liga-se a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, produzindo e fazendo circular de discursos.” (BRAIT e MELO, 2007, p. 68).

A questão do enunciado/enunciado concreto/enunciação em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2011) desenvolve-se o conceito de gêneros do discurso. A partir dessas constatações, faz-se necessário o aprofundamento no conceito de gêneros do discurso.

1.2 Gêneros Discursivos

Atualmente, o estudo dos gêneros discursivos tem sido muito explorado por teóricos, especialmente para as atividades culturais/sociais e a linguagem em funcionamento. Para tanto, a preocupação para com as terminologias, posições e teorias tornou desnorteante a quantidade sugestões.

Os gêneros têm forma, função, estilo e conteúdo, mas sua determinação se faz pela função e não pela forma, portanto é importante frisar que os gêneros não devem ser concebidos como “modelos estanques nem como estruturas rígidas, como formas culturais e cognitivas de ação social” (MARCUSCHI, 2008, p. 151).

Na perspectiva discursiva, Bakhtin fornece subsídios teóricos de categorias amplas e macroanalíticas, portanto, assimilado de maneira deveras

proveitosa em razão de seu “bom-senso teórico em relação à concepção de linguagem.” (MARCUSCHI, 2008, p. 152).

O uso da linguagem está ligado a toda a atividade humana, por meio de “enunciados (orais ou escritos) concretos, únicos, que emanam dos integrantes de uma ou de outra esfera da atividade humana” (BAKHTIN, 2011, p. 261). Não se pode tratar independentemente de sua realidade social e da atividade humana o gênero do discurso, pois ele une ao envolvimento social das atividades humanas.

[...] – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolavelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gênero do discurso*. (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Como tipos relativamente estáveis, enquanto manifestação enunciativa oral ou escrita, são infinitas a diversidade e riqueza dos gêneros discursivos, pois em cada campo da atividade humana há inesgotáveis possibilidades de repertório que se modifica e se complexifica em determinado campo de atividade.

A comunicação verbal só se faz possível através de algum gênero textual. “Toda manifestação verbal se faz por meio de textos realizados em algum texto” (MARCUSCHI, 2008, p. 154). Apesar da variedade de textos ser grande, sua identificação –aparentemente – aberta, não são infinitos. “Quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares.” (MARCUSCHI, 2008, p. 154).

Para se inserir na prática das atividades comunicativas humanas é necessário a apropriação dos gêneros como mecanismo de socialização, pois permite sustentação e justificativa individual, que em determinados contextos, os gêneros operam e situam uma relação sócio-histórica de produção.

Corroborando Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006) e Marcuschi em *Produção textual, análise de gêneros e compreensão* (2008), os gêneros não podem ser concebidos como estruturas rígidas, mas sim, como formas

culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, temos de ver os gêneros como entidades dinâmicas, com certa identidade, que, quando na produção textual, condiciona às escolhas formais em relação ao tema, léxico, formalidade. O gênero limita a ação escrita, impõe certa restrição e padronização, porém incita a criatividade, o estilo, as escolhas e a variação.

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala. (BAKHTIN, 2011, p. 283)

Ainda em referência a Marcuschi (2008), o teórico define de maneira explícita as definições de tipo textual, gênero e domínio discursivo.

O autor designa *tipo textual* a uma espécie de construção teórica (em geral uma sequência subjacente aos textos) definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilo). O tipo caracteriza-se muito mais como sequências linguísticas (sequências retóricas) do que como textos materializados; a rigor, são modos textuais. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição, injunção. O conjunto de categorias para designar *tipos textuais* é limitado e sem tendência a aumentar. Quando predomina um modo num dado texto concreto, dizemos que esse é um texto *argumentativo* ou *narrativo* ou *expositivo* ou *descritivo* ou *injuntivo*.

Para *gênero discursivo*, o autor se refere aos textos materializados em situação comunicativa recorrentes. Os gêneros discursivos são texto que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. Em contraposição aos tipos, os gêneros são entidades empíricas em situação comunicativas e se expressam em designações diversas, constituindo em princípio listagens abertas. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam:

telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante. Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas.

E constitui para *domínio discursivo* muito mais uma “esfera da atividade humana” no sentido bakhtiniano do termo do que um princípio de classificação de textos e indica *instâncias discursivas* (por exemplo: discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso etc.) Não abrange um gênero em particular, mas dá origem a vários deles, já que os gêneros são institucionalmente marcados. Constituem práticas discursivas nas quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que às vezes lhe são próprios ou específicos como rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder.

Bakhtin definiu os gêneros discursivos em primários e secundários, respectivamente, simples e complexos. Ao referir-se ao gênero primário, concebe como circunstâncias enunciativas cotidianas, comunicações discursivas imediatas, espontâneas, sem necessidade de elaboração formal. Por sua vez, os gêneros secundários necessitam de um processo de formação complexo, que necessita de condições de convívio cultural mais elaborado, complexo, desenvolvido e organizado.

A diferença entre os gêneros primário e secundário (ideológicos) é extremamente grande e essencial, e é por isso mesmo que a natureza do enunciado deve ser descoberta e definida por meio da análise de ambas as modalidades; apenas sob essa condição a definição pode vir a ser adequada à natureza complexa e profunda do enunciado; a orientação unilateral centrada nos gêneros primários redundaria fatalmente na vulgarização de todo o problema. A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado. (BAKHTIN, 2011, p. 264).

Em se tratando de uma proposta de leitura da linguagem do RAP para se alcançar a leitura da linguagem poética, Bakhtin fomenta que todo enunciado reflete a individualidade do falante/escritor, principalmente, na literatura. “O estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2001, p. 265).

Para Scheneuwly e Dolz (2004, p. 44):

Situando-nos na perspectiva bakhtiniana, consideramos que todo gênero se define por três dimensões essenciais: 1) os conteúdos que são (que se tornam) dizíveis por meio dele; 2) a estrutura (comunicativa) particular dos textos pertencentes ao gênero; 3) as configurações específicas das unidades de linguagem, que são sobretudo traços da posição enunciativa do enunciado, e os conjuntos particulares de sequências textuais e de tipos discursivos que formam sua estrutura.

A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente. Ainda em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2001. P. 267-268):

A linguagem da literatura, cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases. Para entender a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da descrição simples (e superficial na maioria dos casos) dos estilos que estão presentes e se alternam para a explicação histórica dessas mudanças faz-se necessária uma elaboração especial da história dos gêneros discursivos (tanto primários quanto secundários), que refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos.

Para que seja possível a proposta desse trabalho, cabe salientar que a linguagem da literatura não pode ser vista como um gênero pronto e limitado a escolas literárias e correntes. O processo literário está vinculado a realidade da comunicação humana, réplica do cotidiano de determinado tempo/espaço e cultura. “Como os gêneros discursivos não só refletem, mas constituem as práticas sociais, é de supor que também haja variações culturalmente marcadas quanto às formas

produzidas, já que as culturas são diversas em sua constituição.” (MARCUSCHI, 2008, p. 189).

1.3 Relações dialógicas e a ideologia

Na obra de Bakhtin, o texto é compreendido como a materialização da interação entre interlocutores (um autor e um leitor, em uma relação dialógica), representado por meio de enunciados.

As relações dialógicas são consideradas como parte do processo comunicativo ininterrupto e de caráter específico: não podem ser reduzidas a relações meramente dialéticas nem linguísticas.

Onde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas; estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas (conceitos, juízos, etc.). As relações dialógicas pressupõem linguagem, no entanto elas não existem no sistema da língua. Não são possíveis entre os elementos da língua. (BAKHTIN, 2011, p. 323)

As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva.

Tanto o discurso escrito quanto o oral, podem ser analisados a partir de um contexto sócio-histórico, portanto ideológico.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 31)

A questão ideológica não é tida, também, como um conceito pronto e acabado ou apenas de vivências da consciência humana mas se inserem nas questões/discussões filosóficas.

Bakhtin defende dois níveis distintos de produção, homogeneização e de circulação de ideologia. O primeiro, sendo o nível da *ideologia do cotidiano*, a mudança se dá de forma lenta, de acordo com os acontecimentos socioeconômicos. A ideologia, nesse caso, se encontra na materialização das organizações sociais determinadas. Já no nível da *ideologia oficial*, circulam os conteúdos ideológicos especializados e formalizados da arte, da ciência, da moral, exerce forte influência no jogo social, apossado pela classe dominante e visto como sistema referencial.

A ideologia oficial é tida como relativamente dominante, “procurando implantar uma concepção única de produção de mundo” (ZANDWAIS, 2009, p. 169). Já a ideologia do cotidiano, brota do cotidiano e nasce nos encontros casuais e fortuitos, na proximidade social e com as condições de produção e reprodução da vida.

De um lado, a ideologia oficial, como estrutura ou conteúdo, relativamente estável; de outro, a ideologia do cotidiano, como acontecimento, relativamente instável; e ambas formando o contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social. (MIOTELLO, 2007, p. 169).

Bakhtin e o Círculo, determinam como ponto de partida para a constituição da ideologia a comunicação na vida cotidiana, considerada rica e importante como manifestação de visões de mundo não sistematizadas.

O signo verbal não pode ter apenas um único sentido, tem marcas ideológicas que seguem tendências diferentes, pois não exclui outras correntes ideológicas dentro de si.

Dessa forma, o estudo das ideologias, para Bakhtin e para o seu Círculo, deveria seguir regras metodológicas: (a) não separa a ideologia da realidade material do signo; (b) não dissocia o signo das formas concretas da comunicação; (c) não dissocia a comunicação e suas formas de sua base material. (MIOTELLO, 2007, p. 175)

O universo de signos é um conjunto de signos de um determinado grupo social organizado. Estabelece no sentido físico-material e sócio-histórico, pois representa a realidade de determinado contexto, valorando de maneira positiva ou negativa, de acordo com as diversas atividades humanas, tornando o ponto de vista valorativo, portanto, todo signo é ideológico.

Ao se estabelecer uma relação dialética entre palavra e signo ideológico, a palavra está sempre carregada de valores, justamente aos quais pode-se compreender sua função ideológica. “A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 99).

Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra e o território comum do locutor e o interlocutor. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 117).

A partir disso, é preciso supor um *horizonte social* que se define e estabelece a partir da criação ideológica do grupo social a qual se pertence, no horizonte contemporâneo da literatura, da ciência, da moral em que se organiza a relação da enunciação.

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem-definidas. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 117).

Para o filósofo linguista russo, todo signo está sujeito aos critérios de avaliação dialógica, afinal, tudo que se faz ideológico, possui valor semiótico.

Trata-se, aqui, por outro lado, de pensar sobre o modo como a palavra se inscreve em uma ou outra ordem histórico-simbólica e a partir daí se dota de valores, significando diferentemente em cada época, em cada espaço social, em cada modo de produção, em cada espaço institucional, refletindo ou refratando determinadas realidades que, por serem heterogêneas,

multifacetadas, não poder ser apreendidas como um todo. Todo signo, portanto, está sujeito à avaliação. Todo signo possui uma função responsiva em relação às formas de “compreensão” da ordem do real. E é essa função responsiva que torna polissêmico por excelência. (ZANDWAIS, 2009, p. 109).

A representação do sistema de determinados grupos sociais organizados é construído a partir das referências constituídas entre a interação e trocas simbólicas. A partir disso, é que se pode valorar o modo de pensar e agir de determinado indivíduo ou grupo social, pois em todos os momentos se destrói e se reconstrói os significados de mundo. O indivíduo é uma função das forças sociais.

1.4 Interdiscursividade e Intertextualidade

A relação dialógica se caracteriza como espaço de tensão entre os enunciados, isso significa que o dialogismo deve ser entendido como um espaço de luta, uma arena entre as vozes sociais, que nunca são neutras.

A obra de Bakhtin, como disserta Fiorin (2006), não aborda esses termos explicitamente, os conceitos aparecem sob diferentes nomes. Os termos interdiscursividade e intertextualidade são compreendidos nos fenômenos dialógicos que se inter cruzam, pela pluralidade de vozes, entre diferentes textos e discursos. Vozes, estas, incorporadas na composição explícita do texto ou no dialogismo interno relacionado a discursos anteriores.

A intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade, a relação ocorre entre textos e sua materialidade. Pode ser compreendida como o diálogo entre textos, enquanto a interdiscursividade a relação ocorre entre sentidos. “Ela é o processo da relação dialógica não somente entre duas “posturas de sentido”, mas também entre duas materialidades linguísticas.” (FIORIN, 2006, p. 184).

Desta forma, a intertextualidade é caracterizada pela *materialidade textual*, entendido por Fiorin (2006) como “um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos linguísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante

linguística, etc.". Ou seja, a utilização por meio de figuras de linguagens, repetições, citações, situações narrativas, paródias, estilizações.

O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, não temos interdiscursividade. (FIORIN, 2006, p. 181)

A interdiscursividade é a condição própria do discurso, é qualquer relação dialógica entre enunciados. A pluralidade de vozes em que se constrói o discurso, define o sentido proposto por cada sujeito nas relações de interação. É nesse discurso do outro que percebe-se a ideologia, o contexto de produção.

A relação de sentidos que as relações dialógicas permitem é o que define a interdiscursividade.

Pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciados; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram um texto duas materialidades textuais distintas. [...] O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro. (FIORIN, 2006, p. 191)

Em Bakhtin, é na relação com o discurso do outro que se capta o contexto de produção, relação constitutiva do próprio discurso. "Com a concepção dialógica da linguagem, a análise histórica de um texto deixa de ser descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser uma fina e sutil análise semântica, que leva em conta confrontos sêmicos, deslizamentos de sentido, apagamentos de significados, interincompreensões, etc." (FIORIN, 2006)

A história se faz interior ao discurso, para se perceber o sentido, é preciso apreender o dialogismo que o entremeia.

O segundo capítulo aborda a metodologia que será utilizada para a realização da dissertação: os critérios da seleção do *corpus*, o contexto cultural das manifestações artísticas musicais e literárias, discorrendo sobre os compositores e poeta estudados.

Baseado em Cândido (2011) e Bakhtin (2006; 2011), é possível estabelecer a relação da sociedade e da literatura com o contexto de produção das obras a fim de explicitar procedimentos viáveis para a aproximação e apreciação da linguagem poética no Ensino Médio.

CAPÍTULO 2

METODOLOGIA

Dentro da perspectiva dialógica bakhtiniana e com base nos pressupostos teóricos abordados, o segundo capítulo apresenta os possíveis métodos para que os alunos se interessem pela linguagem literária, aproximando o horizonte social deles para atingir a compreensão da linguagem formal e procurar respostas sobre as análises.

Para que as relações dialógicas propostas desta pesquisa sejam compreendidas, é preciso entender, brevemente, o contexto cultural de produção das manifestações artísticas musicais e literárias dos compositores e poeta: onde estão inseridos, quais são seus traços de pensamento e quais seus contextos de produção.

Além disso, o motivo pelo qual a teoria bakhtiniana se enquadra na análise, decorre das experiências vividas em sala de aula e da concepção dialógica de linguagem que permite explorar as manifestações culturais em consonância com as experiências dos alunos, procurando aproximá-los de contextos culturais diferenciados a partir da linguagem do RAP, composição musical que faz parte de seu repertório cotidiano.

Dessa maneira, pretende-se explicitar procedimentos viáveis para a aproximação e apreciação da linguagem poética, da qual os alunos se encontram distantes não só pela linguagem como pelo contexto de produção e circulação.

2.1 Critérios para seleção do *corpus* da pesquisa

Para que os discentes compreendam a importância da leitura responsiva e crítica, é preciso elaborar uma prática de ensino coerente com a realidade desses alunos, em uma perspectiva interativa e dialógica.

Cabe principalmente ao professor de língua materna transformar o processo de ensino. Posicionar-se como facilitador, distanciando-se dos modelos tradicionais, baseados em atividades mecânicas e de memorização para a aprendizagem significativa e da prática de leitura que valorizem a reflexão, a compreensão e a leitura responsiva.

Considerando a recusa a linguagem poética, dentro da sala de aula, comprova-se a necessidade de instrumentalizar o reconhecimento dos fenômenos dos processos discursivos para uma leitura responsiva e crítica, de forma a integrar e capacitar os alunos para, efetivamente, inserirem-se na sociedade letrada.

Se a prática docente for pautada na teoria dialógica bakhtiniana, durante a leitura, o professor auxilia o aluno a acionar junto aos seus conhecimentos prévios, novos conhecimentos adquiridos na escola para possibilitar a sua interação consigo mesmo e com o mundo social.

A leitura é um processo dialógico, necessita de diferentes estratégias para que o significado se construa. Tornamos nossos alunos automatizados em relação a linguagem poética, limitando o tempo de contato com a poesia, restringindo o horizonte de construção de sentido, tratando apenas de questões gramaticais.

É possível atingir um trabalho mais reflexivo de leitura e a formação de alunos leitores conscientes, preparados a agir com e pela linguagem ao utilizar a linguagem do RAP para aproximar o ensino da linguagem poética.

É muito comum, ainda mais no ambiente juvenil, a identificação com determinados gêneros musicais a partir da melodia. Alguns sequer ouvem ou entendem a letra, não se preocupam em pesquisar, nem entender significados. Partindo disso, cabe ao professor motivá-los a ampliar seus horizontes e fazê-los perceber as relações entre os gêneros discursivos e aproximá-los.

O professor precisa compreender que a aproximação deve ser feita a partir do horizonte social do aluno, pois se o aluno não aciona seus conhecimentos prévios, não relaciona o discurso atual com o anterior, ele não consegue construir o sentido do texto.

Ao analisar a linguagem poética do RAP, da MPB e de um poema na perspectiva dialógica, é possível despertar o interesse e disposição dos discentes para que contribuam ativamente durante a aula. Ao se trabalhar música em sala de aula, a partir da leitura fruitiva consegue-se extrair das letras os elementos possíveis de relação com o contexto social de produção, com a relação que o compositor mantém com esse contexto, a leitura fruitiva e, ainda, explorar os recursos estilísticos e expressivos presentes no gênero.

O professor, como um mediador, pode trazer um objeto de leitura com a intenção de obter respostas – além de mostrar a linguagem cotidiana, a relação que os enunciados mantêm com o contexto social deles, a proposta do compositor, além de propiciar reflexões sobre o contexto de produção.

Ao entender o texto como um enunciado – por ser o resultado da relação do sujeito com o outro (BAKHTIN, 2006) – a relação dialógica se faz entre o contexto de formação do professor com o de vida do aluno e a experiência do artista. A poesia e a canção estão interligadas, não se separam, tornando menos árdua a aproximação pretendida.

Ao se tomar as duas linguagens: letras das canções e o poema como objeto de análise, cabe esclarecer como se deu a escolha. Partiu-se, inicialmente, da ideia de que o professor precisa ter em mente o horizonte social dos alunos para motivá-los a se encantar pela linguagem poética. Para tanto, há uma infinidade de letras no mercado musical tanto do RAP, quanto da MPB.

Para a realização da análise, foram selecionadas as canções “Cálice”, de Chico Buarque e Criolo e o poema “José”, de Drummond. Os critérios da seleção surgiram ao se pensar: O que faz essas manifestações literárias se aproximarem do RAP? Em todos os textos escolhidos, há uma situação de conflito, de tensão com o contexto social vivido, de revolta, de agressão e de contestação existencial. Neles, o

sentimento de “pessoa esvaziada” e em desacordo com os limites do contexto sócio-histórico em determinada época se faz presente de modo metafórico.

Todos os artistas, nos momentos de opressão procuram driblar a censura por meio da linguagem cifrada ou metafórica, trabalhada poética e implicitamente para aliviar-se dessa situação de conflito.

A escolha de músicas de Criolo e de Chico Buarque e do poema de Carlos Drummond de Andrade como objeto de análise, traçam um caminho com elementos possíveis para que os alunos identifiquem os sentidos construídos pelos enunciados. Se o leitor não possui conhecimento prévio do texto principal – tanto das músicas quanto do poema – dificilmente compreende um efeito de sentido eficaz para o texto lido.

Criolo e Chico Buarque são músicos e suas produções são poeticamente ricas. Há explícita interdiscursividade e intertextualidade entre as músicas selecionadas, cabe lembrar que as duas têm a mesma melodia. Aproximar Drummond aos enunciados musicais, de maneira interdiscursiva, é a tentativa de ampliar o rol de conhecimento e de olhar histórico-social, político e cultural desses educandos, para que assim, eles percebam as entrelinhas da linguagem poética, suas propostas e atemporalidade tornando a perspectiva dialógica fonte inesgotável de interpretações e possibilidades.

Definir a temática social é entender a poesia como expressão artística, um objeto que não se esgota em si mesmo, não se faz alheia ao contexto em que foi criada. O poeta a usa como arma de combate para refletir sobre os problemas sociais enfrentados pelo homem em determinado contexto sócio-histórico. Para tanto, é preciso entender o contexto de produção das obras e utilizá-las como parte do processo para a aprendizagem dos discentes.

A orientação metodológica, nesta pesquisa, prioriza as relações dialógicas estabelecidas entre as linguagens das composições musicais e o inesgotável diálogo entre os elementos possíveis de análise da linguagem poética.

Se para a teoria bakhtiniana o enunciado é o resultado de uma relação entre o sujeito e o outro, o professor, como enunciador, pode mediar o ensino formal

dos gêneros. Para tanto, procura um objeto proximal ao horizonte social dos seus alunos, na proposta de aproximar as linguagens. Procura-se estabelecer a relação dialógica possível; entre os diversos gêneros propiciando o diálogo interativo em que entram em convergência o contexto de formação e o conhecimento do professor, a vivência do aluno e a experiência vital de compositores e poetas expressa nos enunciados.

Ao se basear na teoria enunciativo-discursiva de Bakhtin e o Círculo, os procedimentos metodológicos visam promover uma análise do *corpus* na perspectiva de que um enunciado nunca se acaba, de que sua interpretação nunca se esgota.

Cada enunciado isolado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. Ele tem limites precisos, determinados pela alternância dos sujeitos do discurso (dos falantes), mas no âmbito desses limites o enunciado reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os eles precedentes da cadeia (às vezes os mais imediatos, e vez por outra até os muito distantes – os campos da comunicação cultural. (BAKHTIN, 2011, p. 299)

Dessa forma, privilegia-se um procedimento em que se busca propor estratégias e mecanismos dialógicos para o efetivo entendimento da linguagem poética no ambiente escolar. Ao selecionar o compositor Chico Buarque como ponte para a linguagem poética, procura-se estabelecer a relação com o contexto brasileiro do RAP.

Através de pesquisas obtidas na internet pela busca de um RAP capaz de fazer essa relação dialógica, constatou-se uma paródia da música “Cálice”, de Chico Buarque composta pelo rapper Criolo, estabelecendo, portanto, relações dialógicas com seu contexto histórico-social.

Partindo da escolha do RAP de Criolo, estabelecido o compositor Chico Buarque pela consagrada carreira e famoso pelo uso intenso da linguagem poética, a escolha do poeta Carlos Drummond de Andrade se tornou natural, tendo em vista o posicionamento político-ideológico de sua poesia.

A interdiscursividade e a intertextualidade não se esgotam entre as letras das canções, pois é possível relacionar o olhar social dos compositores com o olhar social presente no poema de Carlos Drummond de Andrade.

As análises do *corpus* são pontuadas pelo princípio do dialogismo, divididas em quatro etapas:

- 1) Analisar os diálogos possíveis entre as canções e poema, visando os elementos de intertextualidade e interdiscursividade;
- 2) Estabelecer os critérios de aproximação entre os textos literários;
- 3) Analisar a ideologia presente entre os objetos de estudo e o aspecto histórico-social no interior dos discursos;
- 4) Evidenciar a relação dialógica entre os enunciados, suas condições de produção e aproximação das linguagens.

Para dar continuidade ao estudo proposto, é preciso compreender as relações entre arte, literatura e sociedade. Sobre as relações mantidas com o contexto social, pois segundo Bakhtin o exterior se interioriza no poema.

Os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não se pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, por assim dizer, passando por cima da cultura. Esses fatores agem sobre a cultura no seu todo e só através dela e juntamente com ela influencia a literatura. (BAKHTIN, 2011, 360-631)

É preciso compreender, também, os valores que permeiam os textos e da ideologia que aflora na constituição de sentido dos enunciados.

2.2 Arte, literatura e sociedade

Ao delimitar o estudo da letra de música como objeto de pesquisa, é fundamental perceber qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio social e o social pela arte. Considerando a canção como popular, pretende-se entender as possíveis influências do meio sobre a arte.

Cândido (2011), em *“Literatura e Sociedade”*, defende que há duas vertentes que englobam as possíveis influências do meio sobre a obra: a primeira consiste em dizer que a arte é expressão da sociedade, a segunda analisa o conteúdo social, com base em motivos de ordem moral ou política.

O autor cita que para alguns teóricos e sociólogos, o produto da expressão artística é reflexo da ação dos indivíduos, reforçando ou modificando sua conduta e sentimento em relação aos valores sociais.

Nesse sentido, a literatura apresenta fenômenos que a tornam social, assim como o RAP ou a MPB. Entender as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais, à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação variam conforme o aspecto considerado no processo artístico.

O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2011, p. 31)

Não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois a arte, como sistema simbólico de comunicação inter-humana e dialógica não se acaba. Para a sociologia, segundo Cândido (2011): “Todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um comunicando, que é o público a que se dirige”.

A poesia, como um tipo de linguagem, manifesta seu conteúdo assim que define a expressão/forma. A palavra se torna tempo, forma e conteúdo, portanto a estética não se separa da linguística.

Antônio Cândido, em *“Literatura e sociedade”* defende que, para que se dê a comunicação artística é preciso considerar três elementos fundamentais: o autor, a obra e o público. A literatura, do ponto de vista sociológico, divide-se em dois grupos.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CÂNDIDO, 2011, p. 33)

Considerando a predominância de um ou de outro aspecto, dois fenômenos sociais precisam se considerados: a integração e a diferenciação. Aquela é o conjunto de fatores que intensificam a participação do indivíduo/grupo nos valores comuns da sociedade; esta, ao contrário, é o conjunto de fatores que acentuam as peculiaridades, as diferenças entre os indivíduos/grupos.

A posição do artista é um aspecto estrutural da sociedade. Os elementos constitutivos do homem adquirem significado social diferenciado à medida em que as pessoas correspondem às necessidades coletivas, permitindo, por sua vez, que os indivíduos repercutem se exprimindo no grupo.

A obra surge da confluência da iniciativa individual e das condições sociais, elas estão indissolivelmente ligadas. Quanto à obra, a influência exercida pelos valores sociais, ideologias e forma são “discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso do criador como unidade inseparável” (CÂNDIDO, 2001)

No momento em que a escrita triunfa como meio de comunicação, o panorama se transforma. A poesia deixa de depender exclusivamente da audição, concentra-se de preferência à vista, como os poemas em forma de objetos ou figuras, e, modernamente, os “caligramas” de Apollinaire. A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um

leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo. (CÂNDIDO, 2011, p. 43)

Quanto ao público, à medida em que as sociedades se diferenciam e crescem, o artista e público se distinguem nitidamente. Em uma sociedade contemporânea, existem vários públicos diferenciados, uns participantes ativos da vida artística, como elemento receptivo, outros participam do senso comum, da massa abstrata ou virtual.

A influência de um fator sociocultural, a técnica, sobre a formação e caracterização dos públicos. No caso da literatura, ou da música, as manifestações primitivas se ligam necessariamente à transmissão imediata, por contato direto, e isto se junta aos motivos já apontados de ordem estrutural para limitar o público e intensificar a sua relação com o artista, criador ou executante, e frequentemente ambas as coisas. (CÂNDIDO, 2011, p. 45)

Os fatores sociais atuam concretamente nas artes, especialmente na literatura. Considerando, ainda, os impulsos pessoais que predominam na verdadeira obra de arte, sempre sobre a presença de um meio, sobre um sentido e elementos sociais. A tríade autor, obra e público torna-se indissolúvel: “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” (CÂNDIDO, 2011)

Ainda segundo o autor, o escritor, em uma determinada sociedade, não é somente um indivíduo capaz de exprimir sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social. Permite um dinamismo capaz de esculpir influências na sociedade, criar um público, modificar comportamentos e definir relações entre os grupos.

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta ao autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CÂNDIDO, 2011, p. 84)

A produção da obra literária, segundo Cândido (2011), deve ser inicialmente encarada como referência à posição social do escritor e à formação do público, pois se manifesta de diversas maneiras, conforme o momento histórico, permitindo a definição de um papel específico e servindo de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado.

A posição do escritor depende do conceito social em que o grupo está inserido e essa relação com o público em relação ao escritor é o que exprime o reconhecimento coletivo, justificativa de aproximação social. Todo escritor depende do público.

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. (CÂNDIDO, 2011, p. 85)

Como fenômeno de civilização, a literatura depende do entrelaçamento de vários fatores sociais, para se constituir e caracterizar. Toda obra é expressão pessoal, única e insubstituível.

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e forma, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo. (CÂNDIDO, 2011, p. 147)

2.3 O contexto cultural de produção das composições selecionadas para análise

Ao definir o RAP como objeto de estudo e ao procurar material de estudo, percebeu-se a dificuldade em encontrar pesquisas sobre o movimento. Principalmente quando relacionado à educação. O livro organizado por ELAINE NUNES DE ANDRADE (1999): *“Rap e educação. Rap é educação”*, foi um dos poucos livros relacionados e que forneceu informações essenciais sobre o movimento para fundamentar essa pesquisa.

Ainda no prefácio a autora expõe a dificuldade em apresentar uma obra que reunisse pesquisadores e profissionais da educação para o tema. Esses profissionais, em iniciativas isoladas, desenvolveram atividades e leituras científicas sobre o movimento. Relata que todos encontraram resistência tanto no âmbito acadêmico quanto no cotidiano escolar, pois é um assunto considerado “marginal” e sem importância social e educativa.

A realização da obra surgiu da necessidade em reconhecer uma camada da juventude que tem obtido expressiva visibilidade social e que, apesar de excluída, é dotada de um coração fraterno e de uma consciência política inimaginável. Essa parcela se refere aos “manos”, aqueles cuja linguagem tem atraído milhares de jovens da periferia urbana e encantado outros tantos adolescentes de esferas sociais totalmente diferenciadas da sua: “é o discurso do ‘gueto’ sendo reconhecido e admirado pelos meios de comunicação, pela juventude da classe média e, principalmente, pela escola (com exceções) e pela pesquisa acadêmica.” (ANDRADE, 1999, p. 9)

Encerra seu prefácio dizendo que parte dos artigos selecionados para o livro desmistifica o preconceito contra o RAP, com amostras de como foi produtivo utilizá-lo como incentivo pedagógico dentro da sala de aula. Segundo a autora – também em consonância com a proposta de Paulo Freire: “o segredo está no compromisso de profissionais que amam a educação e estão dispostos a desenvolver quaisquer iniciativas didáticas para o êxito do processo de ensino-aprendizagem. Nessa disposição incluem-se ouvir os alunos, integrar culturas particulares e explorá-las.” (ANDRADE, 1999, p. 12).

Afinal de contas, o que é o RAP? O RAP é um dos elementos artísticos de um movimento cultural juvenil chamado *hip hop*. Esse fenômeno é um movimento social dos jovens excluídos, em sua maioria negros.

Historicamente o *hip hop* surgiu no bairro Bronx nova-iorquino. No final dos anos 70, jovens afro-americanos e caribenhos tiveram participação decisiva em sua constituição. A dança *break*, a arte visual materializada no grafite e o RAP como expressão poético-musical integraram-se como parte do sistema cultural juvenil em construção. (SILVA, 1999, p.26)

O objetivo dessa articulação era diminuir a violência generalizada entre a juventude agrupada em gangues. A origem do *hip hop* – o termo está associado aos movimentos da forma popular de dançar, que envolvia movimentos como movimentar os quadris (*hip*) e saltar (*hop*) – foi e continua sendo, de “canalizar energias que poderiam estar voltadas à criminalidade centralizando-as na produção artística. E é exatamente essa questão incompreendida do RAP quando ouvimos essa tendência musical dotada de pré-conceitos.” (ANDRADE, 1999, p. 86).

A cultura *hip hop* engloba vários elementos artísticos como o *break* (*dança*), o grafite (pintura), Dj (disc-jóquei) e o RAP (música).

O *break* é uma dança caracterizada por movimentos em que o dançarino tenta reproduzir o corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã; há ainda movimentos que copiavam as hélices dos helicópteros utilizados na guerra. O objetivo dessa dança era justamente mostrar o descontentamento dos jovens com relação à guerra – um instrumento de protesto simbólico, mas de grande significado para a juventude daquela e desta época. O grafite surgiu a princípio para demarcar o território de ação de determinados grupos, mas ultrapassou as fronteiras do gueto e passou a embelezar a cidade nova-iorquina. No grafite os desenhos também possuem a intencionalidade do protesto, são desenhos que revelam dor, exaltação do grupo, repúdio a uma forma de opressão. (ANDRADE, 1999, p. 86-87)

Segundo Andrade (1999, p. 87), o RAP é o elemento de força e instrumento de valorização do movimento *hip hop*, pois ainda que não agrade o estilo musical, ele nunca é ignorado e “é exatamente o que os *hip hoppers* e quaisquer outros membros de movimentos juvenis almejam: querem ter visibilidade e poder de voz.”

O RAP, independente do seu ritmo acelerado, ensurdecedor e rebelde, representa um instrumento político de uma juventude excluída. Independentemente do seu conteúdo muitas vezes agressivo e provocador, indica uma ação pedagógica de jovens em processo de escolarização ou mesmo evadidos da escola. Quem observa seu conteúdo, analisando sua letra, independentemente do seu gosto musical, vai encontrar uma leitura da vida social, do “fazer” da sociedade, comparada a muitos cientistas sociais que apenas superam esses jovens na linguagem culta e específica do universo científico. É de se espantar! (ANDRADE, 1999, p. 86)

O termo RAP é um acrônimo de *Rhythm And Poetry* (ritmo e poesia). Suas raízes podem ser encontradas entre a população historicamente escravizada do continente americano.

Durante a década de 1970, a influência da música negra se transformou em espaço de conscientização. No Brasil, surgiu no início dos anos 80, na capital paulista, entre os jovens de maioria negra.

O agente mobilizador do RAP era a ampliação da consciência étnica e social como objetivo de provocar a criticidade nos jovens.

O RAP torna-se um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra, os quais, muitas vezes, são conflitantes com os elementos aceitos pela sociedade branca, constituindo-se num instrumento de contestação e questionamento da realidade social. Essas novas incorporações podem ser compreendidas de duas maneiras: primeiramente, podem ser colocadas como principal fator para a manutenção, preservação de valores, estigmas e preconceitos, ou seja, pela estabilidade de um determinado status quo; ou, podem ser o ponto de partida para gerar inquietações que podem surgir no interior da sociedade, questionando o imaginário idealizado e produzindo um imaginário conflitante. (TELLA, 1999, p. 58)

É pela arte que indivíduos com ideais semelhantes se unem para integrar-se socialmente como espaço de lazer ou mobilizador social e o RAP ganha destaque por veicular um discurso que transmite as lamentações, as inquietações, as angústias, medos, revoltas de uma determinada parcela social. A aproximação do público se faz quando se identificam ao contexto de denúncia à violência, aos policiais, ao tráfico de drogas, o descaso público, a deficiência dos transportes públicos, a falta de lazer e de ambientes específicos para a prática de esportes, o desemprego, o preconceito racial e social e, assim, usam a música como porta-voz e

por tratar, de maneira crítica, o ambiente e as experiências vividas na periferia dos grandes centros.

Corroborando Cândido (2011, p. 84) ao descrever sobre a produção da obra encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público: “Ela (a produção da obra) se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico, permitindo-lhes definir um papel específico, diferente dos demais, e servindo-lhes de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado.”

Expõe, também, os fatores internos e externos à produção artística:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CANDIDO, 2011, p. 83-84)

Segundo Tella (1999, p. 60) “os temas das músicas tratam dos estigmas construídos pelo imaginário social, o enfoque étnico-social ocupa um espaço central no discurso produzido”.

As produções do RAP, em um primeiro momento, enfocavam a denúncia e a revolta e posteriormente, seguem um reforço positivo da autoestima e afirmação da negritude com foco na cultura negra. Cabe lembrar, também, que outro fator importante é a origem social de quem produz o RAP.

A partir dos anos 1980, a temática do RAP perpassou todo o passado histórico da população negra. Era perceptível a influência melódica e temática dos rappers norte-americanos até que a identidade brasileira fosse estabelecida. Ainda segundo Tella (1999, p. 60): “Os líderes e movimentos civis norte-americanos apareciam com poucas ligações feitas com o contexto brasileiro, o que logo foi superado com a produção de novos rappers, já voltados então, ao conteúdo afro-brasileiro.”

Pretende-se esclarecer que por todo o continente americano, a população negra produz ritmos que representam suas agruras, lutas, reivindicações.

A temática de resistência, protesto, manifestação, preservação das manifestações musicais e culturais da população negra está presente também no *reggae*, proveniente da Jamaica e no samba brasileiro no início do século.

A experiência rítmica foi capaz de superar as barreiras linguísticas, a repressão política e religiosa, fundamentalmente porque a música passou a atuar como elemento de identificação, seja nas instituições tradicionais, seja nos territórios negros segregados. Toda a história da música negra é marcada por situações conflituosas com a “boa música” da sociedade branca. A música transformou-se em uma forma de resistência e preservação da memória cultural negra. (TELLA, 1999, p. 61)

O RAP torna-se um veículo de construção de identidades, com a função de estimular o rompimento com os padrões que habitam o imaginário da sociedade. Além de entreter, o rapper tem como papel utilizar o discurso com linguagem acessível para informar, ampliar e construir a consciência crítica, ser formador de opinião.

Os principais representantes de RAP do movimento *hip hop* são Thayde, DJ Hum e Racionais MC's, responsáveis por introduzir, consolidar e proliferar os ideais do movimento no país.

Ao longo dos anos, a aceitação do RAP no Brasil tem aumentado. O cenário atual é amplo, a disseminação entre os jovens de todas as classes sociais é fato. Há também a presença das mulheres na produção e a influência da internet na divulgação das composições.

Atualmente, o cantor e compositor Criolo está em destaque no cenário musical do RAP. Educador de formação, já foi vendedor de lojas e ambulante, começou a aparecer no cenário musical na primeira década dos anos 2000.

Ganhador de grandes premiações musicais nacionais, sua música tem sido muito valorizada em Londres, Dinamarca, Nova York e mais onze países por onde passou em turnês internacionais.

Criolo trabalha com artistas da nova geração da MPB, além de já ter se apresentado com Caetano Veloso, Seu Jorge, Ney Matogrosso, Milton Nascimento e

tocou ao lado do ícone do ethio-jazz Mulatu Astatke em Londres. Foi entrevistado por Spike Lee para o documentário “Go, Brazil, Go”. Recebeu homenagem de Chico Buarque nos shows da turnê “Chico”, em 2012,

A qualidade de referências musicais que o compositor Criolo utiliza para suas produções artísticas estabelece uma relação dialógica proposta para esta pesquisa. Para tanto, ainda é preciso compreender o contexto cultural de produção da MPB, para que possamos alavancar as possibilidades dialógicas. É preciso fazer um curto passeio sobre as influências musicais no Brasil até chegar à MPB.

Nos primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, os tipos de música eram relacionados aos cantos indígenas e os batuques africanos feitos à base de instrumentos de percussão.

Após um longo período de influências portuguesas, a música clássica perdurou próximo a década de 20. A partir da década de 20, além da influência da capoeira e dos batuques, houve o surgimento do samba, do carnaval e das marchinhas. Por volta do final dos anos 30, o choro tornou-se referência do sudeste brasileiro e o baião, do nordeste.

A era do rádio, nos anos 40, teve papel fundamental ao divulgar e descobrir grandes nomes da música brasileira.

Em meados dos anos 50, Tom Jobim e João Gilberto dão início à Bossa Nova. As inovações propostas da Bossa Nova eram de reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos. Abrangiam o campo da interpretação, linguagem instrumental, harmonização, ritmo e, assim, incorporaram os recursos musicais possíveis para um novo estilo composicional para uma temática literária. Teve ótima aceitação no exterior, principalmente nos Estados Unidos da América, não somente pela melodia, mas por ressaltar as belezas brasileiras.

Em 1964, o desenvolvimento político, econômico e cultural é freado pelo golpe militar. Com isso, instaura-se a censura e diversos filmes, peças teatrais e músicas passam a ser proibidas pelo governo.

É neste cenário que surge a MPB, com a proposta de dizer a verdade sobre a realidade cotidiana e presente. Com dimensão quase jornalística, por refletir

diretamente com os acontecimentos cotidianos, a MPB torna-se veículo de comunicação, ainda que literário, denunciando o que os canais televisivos não podiam fazer.

Seus principais compositores eram estudantes universitários e a construção das letras assume uma dicção culta; usam de lirismo e subjetividade para relatar a realidade, principalmente, a política brasileira.

É a partir desse cenário cultural e político que surge Chico Buarque, um jovem cantor e compositor estudante de arquitetura da Universidade de São Paulo, onde vivencia toda a agitação política da época.

Com canções extremamente elaboradas musical e poeticamente, mantém um diálogo proveitoso com a literatura para elaborar suas composições, é considerado compositor engajado. É nesse período que Chico Buarque encontra o primeiro de diversos problemas com a ditadura do regime militar.

Em grande parte da história, a poesia e a música sempre foram expressões artísticas que se utilizaram de técnicas semelhantes para se realizarem formalmente. No entanto, o processo da criação musical é bem diferente do da poesia impressa; a canção popular é necessariamente música e letra, construídas de forma que suas partes constituintes se tornem uma só. A poesia, mesmo utilizando o ritmo e a musicalidade para se construir, é feita de maneira independente da música, no seu sentido sonoro, produzido por instrumentos musicais. Assim, a poesia emprega elementos da música, como a música usa elementos da poesia. Todavia, são produções culturais distintas, uma não é melhor do que a outra: são apenas diferentes. (CAVALCANTI, 2003, p. 135)

Após o lançamento da peça teatral *Roda Viva*, em 1968, Chico é detido para prestar depoimentos sobre a peça. Ao ver-se privado da liberdade, Chico parte para a Itália em autoexílio, onde permanece até 1970.

Devido ao período sombrio em que o país se encontrava, imerso em um governo cada vez mais ditatorial e já tendo sido alvo da censura, Chico se desvencilha explicitamente do lirismo nostálgico e descompromissado. Adquire grande habilidade linguística e passa a utilizar metáforas e símbolos que fossem capazes de transmitir a mensagem almejada sem que a canção fosse censurada.

A canção “Apesar de você”, de 1970, tornou-se um hino de resistência à ditadura. Em um primeiro momento, passou despercebida à censura devido às articulações linguísticas de Chico.

Tornou-se porta-voz da população que buscava desvencilhar-se da opressão e da censura. Participa de uma organização de intelectuais comprometidos com a luta contra a ditadura.

Chico cresceu em um ambiente de elevado nível cultural e intelectual. Suas composições são ricas em recursos estilísticos e expressivos, são carregadas de metáforas e poética. Teve como referência literária brasileira: Oswald e Mario de Andrade, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, com o qual estabelece um diálogo fundamental para esta pesquisa.

Assim como Chico Buarque manifesta em suas canções a ideia de protesto, Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, caracteriza-se pelas inquietudes do ser face ao mundo em que se vive.

É considerado um dos maiores representantes da literatura brasileira do século XX e o primeiro grande poeta a se afirmar depois das estreias modernistas.

Segundo Bosi (2006, p. 470) “a prática do distanciamento abriu ao poeta mineiro as portas de uma expressão que remete ora a um arsenal concretíssimo de coisas, ora à atividade lúdica da razão, solta, entregue a si mesma, armando e desarmando dúvidas, mais amiga de negar e abolir que de construir. ”

Sua trajetória poética é marcada por fases, decorrentes das motivações históricas. Cada uma dessas fases é composta por obras que permitem acompanhar a evolução da visão de mundo do poeta mineiro.

Os polos coisa-razão, que fazem de Carlos Drummond um poeta reclamado pela vanguarda tecnicista, não se acham nele divididos por força de um programa. Há um tecido conjuntivo a uni-los e a sustê-los, o *sentimento do mundo* do poeta, também negativo na medida em que se ensombra com os tons cinzentos da acídia, do desprezo e do tédio, que tudo resulta na irrisão da existência. (BOSI, 2006, p. 470)

O golpe de estado promovido por Getúlio Vargas, em 1930, além de perseguir dissidentes de seu regime, cria um órgão de censura das artes e da imprensa. Ano em que Drummond estreia seu livro *Alguma poesia*.

Neste, ele parece um modernista de programa, aplicando meticulosamente os preceitos estabelecidos; mas é que eles correspondiam à sua mais profunda natureza poética, cheia de pudor e angústia, encontrando-se bem no verso duro e seco, próprio para dissolver na ironia e no sarcasmo qualquer laivo de sentimentalismo ou ênfase, que ele sabe anular pelo recurso ao estilo coloquial mais cotidiano. Drummond é o primeiro grande poeta brasileiro nascido intelectualmente dentro do Modernismo, sem laivo de passado nem perigo de volta a ele. (BOSI, 2013, p. 101)

A partir disso, os poemas da fase social tratavam da temática de opressão ditatorial ou dos conflitos da classe. Drummond torna-se, então, exímio na arte do engajamento das palavras, na arte poética e na arte de exprimir-se ao refletir sobre o contexto político-social ao qual se encontrava.

Seu posicionamento político-ideológico é a marca da segunda fase, é preciso esclarecer a delimitação à infinidade de possibilidades que cabem à presente pesquisa, portanto, a escolha da segunda fase do autor, a fase social, marcada pela plena noção de seu papel como agente transformador da realidade social, na tentativa de despertar a consciência do outro a respeito de seu papel no mundo.

Além de alcançar grande maturidade na dureza quase implacável com que analisa o eu, consegue uma coisa bastante rara na poesia contemporânea: a expressão política sem qualquer aspecto de programa, como se fosse manifestação da mais profunda necessidade pessoal. Partindo da descrição seca da vida e das coisas, chega assim a três dimensões complementares, refletidas nos próprios títulos das coletâneas de versos: *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *Rosa do povo* (1945). Poesia individual e poesia social fundidas na poesia que penetra a realidade mais íntima da vida. A partir daí Drummond continuou a sua produção poética, talvez com menos amargura e prosaísmo, e mais naturalidade no tratamento das emoções individuais, abandonando a dureza sarcástica do início. (CÂNDIDO, 2013, p. 102)

O poeta solidariza-se com os problemas do homem, principalmente a problemática político-social brasileira, marcada pelo sofrimento, solidão, impotência. Elabora o processo em que o eu-lírico se depara com o mundo problemático,

utilizando elementos do mundo cotidiano e questões atuais, de seu contexto, na tentativa de desvendar o sentido da vida moderna.

O eu-lírico sente-se incompreendido com a realidade social em que está inserido e questiona-se quanto ao sentido da vida, da existência do ser humano.

Drummond tematiza a relação de presente e passado na tentativa de entender os acontecimentos atuais de seu contexto histórico com os possíveis reflexos na vida do homem. Estabelecendo, em sua poesia, a relação do eu-lírico perdido tentando se encontrar.

O engajamento social nos poemas de Drummond se faz presente no conflito do eu-lírico com o contexto sociocultural. Assim, o poeta faz de sua poesia social uma preocupação coletiva. Os acontecimentos dos fatos se refletem na vida coletiva e não somente individual. Sua poesia aponta-se aos questionamentos de uma sociedade em crise.

A partir de *Claro Enigma (1948-51)*, o desencanto que sobreveio à fugaz experiência da poesia política tem ditado ao poeta dois modos principais de compor o poema: a) Escavar o real mediante um processo de interrogações e negações que acaba revelando o vazio à espreita do homem no coração da matéria e da História [...]” (BOSI, 2006, p. 471)

O poeta escreve na tentativa de encontrar soluções para um mundo em crise, escreve sobre as inquietações, sobre as angústias do mundo.

A partir da breve exposição do contexto sócio-histórico de cada autor e compositor, é preciso reconhecer o diálogo que se estabelece entre a arte poética literária e a canção. O próximo capítulo fornece condições para que as correlações e percepções do caráter dialógico da linguagem se estabeleçam.

CAPÍTULO 3

RELAÇÕES DIALÓGICAS: CANÇÕES E POEMA

Neste capítulo, a análise das relações dialógicas existentes entre as composições musicais e a poética é feita a partir da perspectiva dialógica bakhtiniana. Para tanto, é preciso ter em mente o fio condutor dos objetos de análise para que ocorra, efetivamente, o aprendizado da linguagem poética no ambiente escolar. Esta relação dialógica perpassa gerações e contextos históricos, tornando perceptível a atemporalidade das inquietações humanas em diferentes gêneros discursivos.

É perceptível a interdiscursividade e a intertextualidade nas situações de conflito, de tensão com o contexto social vivido, de revolta, de agressão, de questionamentos existenciais. O sentimento de “pessoa esvaziada” e em desacordo com os limites estabelecidos faz com que a análise desta pesquisa siga uma sequência não-cronológica, mas sim focada no horizonte social dos alunos, portanto atemporal.

Cabe salientar, ainda, que reduzir as análises à gramaticalização não é o foco eminente desta pesquisa, mas sim, perceber na materialidade, os efeitos estilísticos como parte do processo, além disso o foco desta pesquisa é, principalmente, verificar a presença de diversas vozes nos discursos, as possibilidades semânticas em consonância com a teoria bakhtiniana que considera o enunciado um elo na cadeia discursiva. (BAKHTIN, 2003).

É prática comum em sala de aula a análise do texto poético na sua forma estrutural: rimas, versos, mas os professores, ao solicitarem essa análise, objetivam respostas, delimitam o estudo da poesia a rimas, versos e estrofes, não demonstram as desobediências às normas formais da língua. Assim, diminuem as possibilidades de leitura e interpretação dos alunos, de acrescentar a linguagem literária ao conhecimento prévio deles para inserir o conhecimento da linguagem

expressiva como objetivo do processo de ensino-aprendizagem. A abordagem que se pretende para esta pesquisa é propor estratégias para tornar a linguagem poética bem-aceita, tratá-la como parte do universo desses educandos, assim como a canção é.

Cabe à escola o papel de propiciar o contato dos gêneros do discurso, para que eles construam as possibilidades semânticas e se apropriem do gênero, ainda que, inicialmente, seja necessário utilizar a linguagem artística real/conhecida para alcançar tal aproximação.

3.1 Estratégias para a introdução da leitura dos textos

Após uma breve jornada sobre o contexto de produção das obras para utilizá-las como parte do processo de ensino-aprendizagem, é preciso explorar os conhecimentos prévios dos alunos em relação ao contexto de produção.

É interessante iniciar a aula com o áudio da música *Cálice* na versão de Criolo depois, a leitura compartilhada, buscando extrair os conhecimentos prévios, as possibilidades de interpretação e vocábulos dos alunos, como estratégia para iniciar a leitura.

Cabe salientar que, a partir dessa premissa, alguns horizontes se abrem, pois possibilidades não pensadas anteriormente, acabam tornando-se óbvias, tanto para o professor ao atualizar-se aos novos sentidos dos vocábulos, quanto para os alunos ao ingressarem no universo das canções e do poema. Os significados de algumas gírias são compreendidos a partir da devolutiva do aluno, principalmente em se tratando do RAP.

Não se pretende, ainda, iniciar nenhum conceito literário ao aluno, apenas identificar algumas habilidades que os discentes já possuem, tendo em vista o contexto vivido diariamente por eles e desconhecido pelos docentes.

A partir dessa atividade de interação, as relações dialógicas já acontecem, pois o discurso construído dialoga com outros discursos, outras possibilidades, na medida em que a palavra origina-se do “eu” para o “outro”, constituindo o produto da interação. Afinal, a linguagem não se faz neutra e nos traços e usos do discurso instalam-se as contradições e os choques, pois para que as relações dialógicas aconteçam é preciso que a palavra esteja no campo do discurso, que tenha se tornando efetivamente em diálogo para se tornar produto social.

O caráter dialógico da linguagem é claramente observado nessa fase preambular da aula, como mediador da relação dos indivíduos com a realidade, representado por meio dos signos e códigos da comunidade em que se inicia a proposta.

A língua, como sistema, na comunicação concreta é viva e se transforma na prática dos enunciadores, como afirma Bakhtin (2006). A palavra carregada de vozes do passado que são transformadas ao longo do tempo e a tensão que surge é decorrente do diálogo, varia de tempo e espaço. Essa mudança ocorre em virtude da experiência de cada um.

A partir do diálogo estabelecido previamente com os alunos, o professor poderá utilizar as análises aqui propostas e, evidentemente, ampliá-las.

Apresenta-se inicialmente a letra da canção “Cálice”, da autoria de Criolo para a seguir discutir a letra da canção homônima de Chico Buarque, observando as aproximações e o distanciamento entre elas. Ao final apresenta-se o poema “José” de Carlos Drummond de Andrade, para correlacionar com as questões sociais que perpassam pelas composições.

3.2 Cálice, de Criolo

Como ir pro trabalho sem levar um tiro?

Voltar pra casa sem levar um tiro?

Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o RAP
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai

Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a coqueine, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai

Dentre muitas canções de RAP, a referida é composta por cinco estrofes de quatro versos cada. A composição foge ao cerne do RAP: a rima. A letra comporta versos livres, linguagem informal, gírias e paralelismos. O cuidado que se deve ter ao analisar a letra deste RAP é de não restringir o sentido dos termos.

A primeira estrofe da canção denota justamente as condições de vida do trabalhador da periferia, suas preocupações e questionamentos diários. Os dois últimos versos possuem diferentes significações. As palavras “frita” e “brisa” têm valores polissêmicos. A primeira possibilidade semântica é de “estar com problemas” ao retornar ao lar pelas condições de violência, pois em meio ao desconcerto social, esses trabalhadores sobrevivem de maneira honesta. A segunda possibilidade é em relação aos usuários de drogas que, em seu momento de êxtase (efeito do uso da droga), são capazes de roubar ou matar para conseguir manter seu vício.

Na segunda estrofe, o rapper critica a elitização do conhecimento, pois a biblioteca não é o espaço do trabalhador, representa a elite. O trabalhador, por não poder deslocar-se à biblioteca, tanto de maneira física quanto cultural, passa a expressar-se nos botecos e espaços comunitários na periferia.

O eu-lírico exprime o descaso com a população constituída por pessoas simples de várias origens étnicas e regionais, tais como: o nordestino, o negro, o analfabeto e congêneres, porém esse preconceito social inexistente se houver elevada renda financeira, criticando explicitamente a valorização do dinheiro em detrimento das pessoas.

A partir terceira estrofe, o eu-lírico utiliza de maneira interdiscursiva e intertextual a palavra “pai”. Não somente como o diálogo entre textos, mas faz um apelo. Neste caso, a temática além de fazer ecoar o ritual religioso em que o pai é o que acolhe, que acode, que protege, desloca-se desse sentido para referir-se também à canção buarquiana em que pai apresenta novas conotações, pode referir-se ao governo, às instituições sociais, pois é um pedido de socorro a uma figura que protege ou poderia proteger.

Aproxima sua realidade com o contexto de repressão que sofreram alguns ícones da música popular brasileira, mas o enfrentamento atual não é o mesmo, ditatorial, mas a repressão social. Afirma ter nascido na periferia e, como porta-voz da periferia, sua poesia não tem fronteira. Atinge qualquer espaço físico, moral, social, político ou cultural na tentativa de mudar sua realidade.

Finaliza como uma prece. Pedindo socorro por todo sofrimento que acomete a periferia, no que diz respeito aos pontos de venda de drogas, conhecidos

como biqueiras ou bocas. O termo “biate”, também é polissêmico. Apesar de remeter à prostituição - do termo coloquial para prostituta: “bitch/biatch” na língua inglesa - o eu lírico respeita seu próprio espaço. A prostituição aqui, é entendida no plano de exploração pelo que se produz e não pela atividade sexual em si.

O RAP tem como principal característica expressar problemas sociais e utilizar uma linguagem clara e objetiva. A linguagem, nesta canção, por si mesma já é metafórica. A metáfora é menos elaborada, mas a linguagem metafórica está presente na metonímia, como no refrão: *Afasta de mim a **biqueira**, pai/ Afasta de mim as **biate**, pai/ Afasta de mim a **coqueine**, pai/ Pois na **quebrada** **escorre sangue**, pai*, nos termos negritados há uma relação de contiguidade, de proximidade entre os termos utilizados pelo compositor e a relação que esses termos mantêm com a realidade.

O uso repetido das palavras: *tiro, biblioteca, preconceito, meu, amigo* e o uso da assonância do “m”, “n”, “r” e “s” reforçam a musicalidade proposta, bem próxima da linguagem oral.

Devido a todo sofrimento, toda a problemática, ele pede socorro, pede proteção, pois o sangue que a sociedade não vê, escorre na “quebrada”, na área periférica da cidade, em seu lar.

Criolo é nordestino que migrou para a cidade de São Paulo ainda criança, atualmente ainda reside em Grajaú - considerado o pior distrito para se viver, segundo estudo publicado pelo Jornal *Folha de S. Paulo* (2014), sobre o combate à desigualdade.

Criolo compôs em 2010, a música “Cálice”, utilizando relações dialógicas melódicas e semânticas da música de Chico Buarque, também intitulada “Cálice”.

Corroborando a teoria bakhtiniana de que a palavra reflete e refrata os sentidos já constituídos, a palavra é carregada de significados, culturas e ideologia. A palavra nunca será a mesma, em virtude da experiência de cada um. O sentido das palavras do RAP têm valor polissêmico e essa apropriação gera uma tensão discursiva, esta tensão é decorrente do diálogo.

Respondendo a uma necessidade dialógica do público, do contexto atual de periferia: de exclusão social, pela discussão de questões relativas à história e à identidade dos negros, a canção de Criolo trata da violência, do tráfico de drogas, da insegurança.

Deslocou os signos estabelecidos do discurso de Chico para dialogar sobre os conflitos de sua realidade atual, estabelecendo a relação de interdiscursividade entre as letras em que o rapper se apropriou da canção “Cálice”, repetiu e transformou o discurso.

Após trinta e sete anos de contexto de produção entre uma letra e outra, o diálogo entre textos denota a intertextualidade, pois o RAP utilizou o discurso informal para aproximar seu momento histórico-social. Embora Chico tratasse da periferia e de seus integrantes, sua temática não era essa, seu público era a elite.

Em Chico Buarque, como metáfora à censura e ao regime ditatorial, mas, para o rapper serve como metáfora de quem vive a opressão da violência urbana, da valorização do dinheiro em detrimento das pessoas, do abusivo uso das drogas, do trabalhador que desde o alvorecer até o anoitecer está em atividade e sem condições de acompanhar a vida cotidiana dos seus filhos.

Após estabelecer relações dialógicas da canção de Criolo, espera-se que após este contato com o RAP, os alunos estejam preparados para enfrentar outros textos. Que eles esperem com ânsia o próximo passo, pois contribuir com a aula é divertido, é atrativo.

É importante questionar as relações dos discentes com essa realidade. O quão próximo essa realidade externada por Criolo é próxima da realidade deles. Estabelecer esse diálogo é importante para alcançar o que se pretende.

O próximo passo é sondar o que se espera de outra música de mesmo título, de outro compositor, que viveu um contexto histórico-social diferente e que poderia dialogar com o RAP. Questionar a possibilidade de diálogo entre as canções é riquíssimo para que eles compreendam o objetivo da aula. Essa relação precisa ser clara.

A devolutiva do diálogo em que os alunos terão com a linguagem poética serve de sustentação para as próximas análises, pois a partir dela é importante inculcar as características formais que a letra de música mantém com o texto poético: estrofes, rimas, ritmo, linguagem expressiva, figuras de linguagem, para que eles percebam a aproximação dos gêneros e a enxerguem com olhares edificadores.

3.3 Cálice, de Chico Buarque

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta

Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno

Nem seja a vida um fato consumado

Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno

Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

A letra da música “Cálice”, escrita por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973, só foi liberada para gravação em 1978, a canção não pôde ser apresentada tendo em vista a censura ditatorial para o show Phono:

Nem sempre, porém, os problemas eram apenas com a censura, como ficou demonstrado no caso de Cálice. A música foi composta por Chico e Gilberto Gil, no clima pesado de uma Sexta-feira Santa, para o show Phono 73, que a gravadora Phonogram (ex Philips, e depois Polygram) organizou no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973. Como a censura havia proibido a letra, os dois autores decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra cálice - mas nem mesmo isto foi possível. Segundo o relato do Jornal da Tarde, a Phonogram resolveu cortar o som dos microfones de Chico, para evitar que a música, mesmo sem a letra, fosse apresentada. (WERNECK, 1989)

Em seu site oficial, Gilberto Gil relata que a composição da música aconteceu em uma sexta-feira santa, em um encontro no apartamento de Chico Buarque, na Rodrigo de Freitas (a lagoa referida por ele na letra).

Como era sexta-feira da Paixão, a idéia do calvário e do cálice de Cristo me seduziu, e eu compus o refrão incorporando o pedido de Jesus no momento da agonia. Em seguida escrevi a primeira estrofe, que eu comecei me lembrando de uma bebida amarga chamada Fernet, italiana, de que o Chico gostava e que ele me oferecia sempre que eu ia a sua casa. (Gilberto Gil, disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=1)

No processo de produção, conta que cada um produziu quatro estrofes e que resolveram intercalar, uma de Gil, outra de Chico.

Na terceira, o quarto verso e os dois finais já foram influenciados pela ideia do Chico de usar o tema do silêncio. O termo, aliás, já aparecia na outra estrofe minha, anterior: 'silêncio na cidade não se escuta', quer dizer: no barulho da cidade, não é possível escutar o silêncio; quer dizer: não adianta querer silêncio porque não há silêncio, ou seja: não há censura, a censura é uma quimera; além do mais, 'mesmo calada a boca, resta o peito' e 'mesmo calado o peito, resta a cuca': se cortam uma coisa, aparece outra. (Gilberto Gil, disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=1)

Dentre muitas canções buarquianas, a referida para esta pesquisa é composta por doze estrofes de quatro versos cada. A cada duas quadras, o refrão é repetido.

A letra da canção comporta oito versos decassílabos, com rima interpolada em três estrofes como: na quinta estrofe, com terminação de **-ado** em **calado/escutado** e de **-ano** em **dano/desumano**; na sexta estrofe, com terminação de **-ao** em **atordoa/lagoa** e de **-ento** em **atento/momento** e finalmente na décima primeira estrofe, com terminação de **-eno** em **pequeno/veneno** e de **-ado** em **consumado/pecado**.

Apresenta linguagem formal e muitas figuras de linguagem, como: paronomásia com a palavra *cálice*, semelhante no som da palavra *cale-se*, mas com significações diferentes. Eufemismo, com a mesma palavra, para atenuar o sentido de *cale-se* e driblar a censura. Metáforas sobre o *silêncio*, sobre a *porca gorda*, *pileque homérico*, todas relacionadas à censura e o momento social ditatorial em que estavam inseridos.

Chico Buarque elabora o texto de maneira requintada, tornando-o um verdadeiro poema, quase literário se não fosse musicado. Utiliza os recursos linguísticos para expressar o que não poderia ser dito no contexto social em que estava inserido. As imagens que cada verso forma, denota a condição insustentável de repressão em que se encontrava com a falta de liberdade de expressão literária, cultural e artística.

Na canção, os compositores expressam o desejo de se livrar das desigualdades sociais vividas durante a ditadura militar no Brasil. Relatam os métodos de tortura a que as vítimas eram submetidas para conseguir o seu silêncio e, também, o desejo de libertar-se das imposições.

A letra da música dialoga com o ritual católico da eucaristia, no qual Jesus oferece seu corpo e sangue, transformados em pão e vinho. Chico não exalta nem elogia o ritual, dialoga desconstruindo o cenário, tomando a dor e sofrimento de Cristo para si. Utiliza o ritual para driblar a censura, pois o conteúdo burlou tal vigilância.

Apropria-se da religiosidade em outro contexto. O cálice é referência à transformação, representa o sangue das vítimas da repressão. Remete ao ritual, deslocando o sentido do primeiro. Utiliza o efeito produzido pelo som parônimo da

palavra “cálice” em relação ao modo imperativo, proferido por outra voz: a da ditadura “cale-se”, estabelecendo paronomásia.

No verso “calada a boca, resta o peito”, o eu-lírico cria a imagem da restrição do “falar”, com a liberdade limitada, resta-lhe somente dentro do peito o desejo de exprimir-se. A censura está relacionada ao silêncio, afinal, a medida em que o silêncio não se escuta, não existe.

De maneira subentendida, utiliza termos ligados à santidade para metaforizar a descrença ao regime político ao rebaixar a “pátria mãe” à condição inferior a de uma prostituta.

Admite a dificuldade em aceitar passivamente as imposições militares, principalmente as torturas realizadas “na calada da noite”. O sistema era tão sufocante, que tudo era feito de forma clandestina, às escondidas. Os métodos de torturas faziam as vítimas muitas vezes perderem os sentidos, para que não houvesse afrontas ao regime. E ainda “atordoado”, permanece atento, como espectador de um espetáculo de queda do regime militar.

A “porca” faz referência ao regime ditatorial, tido como corrupto e ineficiente já não andava, não funcionava. A “porca” pode significar ganância, avidez pelo poder, pelo dinheiro. De tão rica e corrupta é tão gorda, não tem faca que consiga cortar esse animal. Geralmente se mata um porco cortando a cabeça, mas não há faca tão afiada que consiga penetrar em tanta gordura, em tanta corrupção.

O eu-lírico apela pelas dificuldades sofridas. A porta sinaliza um novo tempo, representa a saída, desse contexto violento.

Há dificuldade em libertar-se, falar, descrever, cantar a todos a repressão imposta. Percebe-se a enorme busca para encontrar a liberdade de expressão das pessoas que vivem sob os diversos regimes autoritários existentes no mundo.

Ainda que censurado, o homem não perde seu senso crítico e sua vontade impetuosa de expressar-se.

Ao final, o eu-lírico sugere a possibilidade de uma nova realidade, renova suas esperanças. Expressa a necessidade de libertar-se e recriar suas próprias regras, definir o certo e o errado a partir de seus parâmetros, para morrer pelos erros praticados ao seu livre-arbítrio e não morto por um sistema que pune por erros que ele supostamente poderá cometer.

Quer libertar-se do juízo imposto pela ditadura, quer ser dono de suas próprias ideias, ter seu próprio juízo. Traz a ideia de decapitação da cabeça da ditadura, como se, a partir da decapitação, o poder repressor pudesse findar-se.

Diferentemente do contexto em que Criolo nasceu e viveu, Chico Buarque cresceu em um ambiente de elevado nível cultural e intelectual. Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim, morou em Roma, estudava em uma escola americana e, tornando-se trilíngue ainda na infância. Participou da fase mais cruel da censura brasileira, foi exilado, se exilou mas ainda manteve sua produção cultural, poética e musical a todo vapor. “Hoje se tornou referência à música brasileira pois não há como separar a influência poética, harmônica e melódica de suas composições do amadurecimento da MPB”. (SALOMÃO/2004)

Construir as relações dialógicas e iniciar o trabalho minucioso dos elementos de análise de estruturas externas, internas e semânticas da linguagem poética se faz necessário a partir deste momento. O professor precisa iniciar o trabalho específico do estudo da linguagem formal.

Por pertencerem ao ensino médio, pressupõe-se que os alunos já conheçam as nomenclaturas relacionadas ao gênero em questão, as peculiaridades para que se torne proveitosa a tentativa de aproximação sobre a temática dos discursos, mas é preciso ainda sondar o conhecimento prévio dos alunos em relação a linguagem poética. Questionar se a letra de música pode se tornar poema ou vice-versa, para que eles percebam que a letra já é um tipo de poema. Caso haja necessidade é preciso retomar alguns conceitos e nomenclaturas da linguagem poética, assim não haverá lacuna no processo.

Em relação à aproximação entre a canção e a poesia, é preciso que os alunos compreendam as sutis diferenças entre as duas. Elas são próximas, não há

regras para definir o que pode ou não ser poesia. A fronteira entre elas não é nítida, afinal, a poesia na idade média era musicada, portanto não há rigidez no que pode ou não ser musicado.

A ideia é fazer com que os alunos perceberem as peculiaridades da linguagem poética. A partir desta percepção, o professor inicia os conceitos, a diferença entre poema *versus* poesia, é preciso atentar-se às elaborações possíveis dos signos linguísticos, às figuras de linguagem, rimas, ritmo, etc. O momento para explorar e inserir os conceitos inicia-se antes da leitura do poema, assim, os alunos têm um olhar mais crítico, responsivo e perspicaz em relação ao poema.

O signo verbal não pode ter apenas um único sentido, as marcas ideológicas seguem correntes diferentes mas não exclui outras correntes ideológicas dentro de si. Bakhtin e o Círculo determinam como ponto de partida para a constituição da ideologia a comunicação na vida cotidiana, considerada rica e importante como manifestação de visões de mundo não sistematizadas. É parte fundamental fazer com que os alunos percebam as marcas ideológicas e as diferentes vozes que permeiam o processo discursivo.

Para Bakhtin o texto, em uma concepção ampla, pode ser compreendido como a materialização da interação entre sujeitos em uma relação dialógica por meio de enunciados. A relação interdiscursiva é um processo intrínseco ao discurso. Nessa perspectiva, a construção de sentido dos diferentes discursos que se concretizam nas situações discursivas, pois acontece a relação decorrente entre sentidos e não somente em materialidade textual, como na intertextualidade.

A partir deste momento, sondar as expectativas em relação ao poema é a chave da proposta. O momento de questionar o que se espera do próximo texto literário faz com que as relações dialógicas perpassem às possibilidades já estudadas. A tentativa de superar seus questionamentos, de buscar respostas e relacionar as possibilidades enriquecem as relações dialógicas prévias de leitura.

É preciso abordar o texto poético em seu aspecto linguístico para conduzir uma reflexão sobre os efeitos de sentido pretendidos, sobre a diversidade

de interpretações, sobre a sonoridade e sobre o caráter estético da linguagem poética.

Fazer com que percebam as peculiaridades do gênero já se faz necessário a partir dessa etapa, principalmente a pluralidade de vozes do discurso e a relação de sentidos das relações dialógicas.

Para levá-los a textos mais elaborados da literatura, é preciso aproximar a linguagem das canções já analisadas estabelecendo um diálogo entre o poema e as canções. Portanto, o próximo passo é sondar o que se espera de um poema que poderia dialogar com as canções.

3.4 José, de Carlos Drummond de Andrade

*E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?*

*Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,*

*já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?*

*E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?*

*Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?*

*Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!*

*Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?*

Carlos Drummond de Andrade era mineiro, nascido em Itabira, filho de fazendeiros, foi formado em farmácia mas nunca exerceu a profissão. Publica seu primeiro livro em 1930. Torna-se redator de três jornais no estado de Minas Gerais.

Teve de se mudar para o estado do Rio de Janeiro para assumir o cargo público de chefe de gabinete do Ministério da Educação. Trabalhou até 1945 então tornou-se editor da “Imprensa Popular”, jornal comunista de Luís Carlos Prestes. Afasta-se, meses depois, pela discordância da orientação do jornal.

O poema *José* é publicado em 1942, ano de atuação do Estado Novo, na Era Vargas.

A Era Vargas, que teve início com a Revolução de 1930 e expulsou do poder a oligarquia cafeeira, ramifica-se em três momentos: o Governo Provisório - 1930-1934 -, o Governo Constitucional - 1934-1937 - e o Estado Novo - 1937-1945. Durante o Governo Provisório, o presidente Getúlio Vargas deu início ao processo de centralização do poder, eliminou os órgãos legislativos - federal, estadual e municipal -, designando representantes do governo para assumir o controle dos estados, e obstruiu o conjunto de leis que regiam a nação.

A partir desse fato, uma série de acontecimentos políticos e econômicos marcam a sociedade brasileira e tornam-se agravantes da situação de miséria enfrentada pela população, intensificando a formação de classes opressoras e oprimidas.

O posicionamento contrário do poeta a toda forma de opressão fica claro nos livros: *Sentimento do mundo, José* e *A rosa do povo*, redigidos na década de 1940.

Participou de todo o processo da ditadura em que o Brasil esteve imerso e demonstra-se adverso a todo tipo de ditadura. Em carta a Mario de Andrade, escreveu:

Estou certo que você viveu todo o drama, e mais dramaticamente ainda que os outros, pois sua inteligência implacável há de ter espiado os acontecimentos, os entusiasmos, as paixões, ao passo que no grande número apenas o instinto comandava. Eu também, do meu lado, fiz o que pude. Mas apenas produzi palavras. (Projeto Memória, disponível em: http://www.projetomemoria.art.br/drummond/vida/a-burocracia_o-poeta-e-o-ditador.jsp)

Pensando neste contexto social de produção que faremos a análise do poema *José*.

No título, *José* representa um nome comum e popular. A ausência de um artigo torna-o sinônimo da humanidade. José simboliza todos os homens, representa o ser humano cheio de angústias, tristezas, incertezas, porém obstinado.

A palavra *José* está empregada como um vocativo que se alterna para o pronome de tratamento *você*, para expressar a angústia provocada pela ausência, chamando o leitor a perceber-se na mesma condição de José. A pontuação é utilizada propositalmente para sugerir isolamento, solidão, falta de rumo e horizontes.

As primeiras estrofes trazem questionamentos e aproximam o leitor. Está centrado na reflexão sobre a existência. Tem-se a sensação da perda, do esvaziamento, que é transmitida em uma sequência imagética que denota uma situação sem saída.

Apesar de o poema não ser metrificado regularmente, o ritmo é constante e bem marcado. O poema apresenta seis estrofes, a maioria dos versos são pentassílabos com acentuação tônica na 2ª e 5ª sílabas e outros – poucos – versos são de seis sílabas poéticas, com acentuação na 3ª e 6ª sílabas. Apesar das exceções, o ritmo é mantido pela repetição das palavras - característica da poética de Drummond.

O único verbo de ação que cabe a *José* é *marchar*, todos os outros: *zombar*, *fazer versos*, *amar*, *protestar*, referem-se a *Você*. O que retrata a falta de ação, pois José possui múltiplas faces: sem amor, sem saúde, sem ilusão, desiludido, sem esperanças, sem possibilidades e ainda que sozinho, resiste.

A indagação da primeira estrofe: “E agora?” se repete ao logo do poema por sete vezes, a pergunta instiga o eu-lírico a tomar uma atitude. E quando pergunta: “E agora, você?”, inclui o leitor no dilema vivido pelo eu-lírico.

Na segunda estrofe, os verbos de ação não estão relacionados à José. Percebe-se que ele não pratica nenhuma ação: *Está sem mulher/ Está sem discurso/ está sem carinho*. O que sugere um estado passageiro, reflexivo. O eu-lírico não possui nenhum elemento comum de um cidadão: a mulher, o discurso, o fumar, sugerindo também impotência e privação. A enumeração de ausências segue na estrofe: *o dia não veio/ o bonde não veio/ o riso não veio/ não veio a utopia*. A repetição da palavra *tudo* em: *e tudo acabou, e tudo fugiu e tudo mofou*, ressaltam a completa falta, o vazio e a solidão do ser humano.

O questionamento em exigir uma atitude termina a segunda e inicia a terceira estrofe: *E agora, José?* O eu-lírico avalia tudo o que tem ou teve: a palavra, o impulso, a incoerência, o ódio e, assim, percebe-se encurralado, impotente.

Na quarta estrofe, os verbos denotam impossibilidade, sentimento de vazio, pois o eu-lírico não tem opção para sair, para morrer, nem para fugir. Todas as possibilidades pensadas se tornam nulas: *Com a chave na mão, quer abrir a porta, não existe porta/ quer morrer no mar/ mas o mar secou/ quer ir pra Minas/ Minas não há mais.* Ainda que o eu-lírico tomasse uma atitude, ela não se concretizaria.

As palavras utilizadas pelo eu-lírico remetem ao vazio, não tem amor, não tem como fugir, nem possibilidades de saída para o seu problema. Então, marcha sem destino, cheio de dúvidas caminha sem objetivo, como a humanidade, portanto deixa de ser apenas um nome e torna-se coletivo.

Na quinta estrofe, o uso da aliteração do “e” e da assonância do “s” se junta para marcar o ritmo. Percebe-se que os verbos no subjuntivo: *gritar, gemer, tocar, dormir, cansar e morrer* sugerem tentativas que não se realizam e acabam por ser tornar desoladoras. Os verbos *gritar, gemer e tocar* se referem à “*valsa*” enquanto os verbos *dormir, cansar e morrer* se referem à “*morte*.” Os únicos versos que demonstram certeza no poema constataam que nem a morte é possível para ele: *Mas você não morre/ Você é duro, José!*

A última estrofe apresenta ausência absoluta. Sua única opção é seguir vivo, sem destino e marchar.

Todo o poema de Drummond está construído em caráter temporal da natureza humana. O poema se desenvolve em torno de uma indagação constante. Inicia-se com uma pergunta de caráter temporal: *E agora, José?* e termina com outra, mas de caráter espacial: *José, para onde?* José não fica parado, ele resiste, ele marcha sem saber seu destino.

Ao reconhecer o diálogo que se estabelece entre a linguagem literária e a canção, o objetivo é atrair o aluno a se identificar com o texto poético e compreender a aproximação com a linguagem musical. A partir disso, o professor

pode ampliar o rol de possibilidades para que os alunos participem e interessem-se ainda mais sobre o texto poético.

Ao estabelecer uma relação dialética entre palavra e signo ideológico, a palavra sempre está carregada de valores, justamente por meio deles se pode compreender sua função ideológica. Portanto, supor o horizonte social utilizando RAP estabelece o ponto de partida para o entendimento ideológico do grupo social dos discentes, assim, a aproximação se faz com maior facilidade.

O rapper Criolo fez com a música “Cálice” a relação dialógica a que Bakhtin se refere em suas obras. O “grito” de Chico Buarque é ouvido por Criolo, que responde, em forma de homenagem, em seu contexto de produção atual. A ditadura não é mais explícita, mas Criolo, por sua vez, abre espaço para que seu discurso seja respondido por outros indivíduos ou grupos sociais, constituindo as relações dialógicas transcendendo gerações e contextos sociais distintos.

A relação de intertextualidade inicia-se na materialidade textual das canções, no diálogo entre os textos enquanto no poema de Drummond, a interdiscursividade ocorre na relação entre sentidos. É a partir dela que as relações dialógicas entre enunciados acontecem. Se apropriar desta percepção é conquistar o encantamento da linguagem poética, assim, torná-la entendível, agradável.

Como espaço de tensão entre os enunciados, a relação dialógica se faz em um espaço de luta, uma arena entre vozes sociais, as quais são latentes também nos discentes e também não são neutras. Portanto, fazer com que percebam e enxerguem a linguagem como um espaço maior de possibilidades. Apropriar-se da linguagem é tornar-se autônomo, ativo e crítico.

Utilizar o RAP é aproximar a linguagem cotidiana dos discentes por ser objetiva, direta. Para aproximar da linguagem poética é preciso abeirar-se de outras linguagens formais, subjetivas, como a letra da canção buarquiana. Alguns vocábulos e estruturas são entendidos de modo gradativo. Os alunos vão apropriando-se de vocábulos, expressões e possibilidades semânticas. É na relação com o discurso do outro que se capta o contexto de produção, relação constitutiva do próprio discurso.

É importante ressaltar que a busca por estratégias eficazes para que se diminua a dificuldade de o aluno em aceitar a linguagem poética só se faz pela premissa de compreender o horizonte social em que eles estão inseridos.

A análise da linguagem poética pode ser feita pelo docente que está em sala. A dificuldade é compreender, aproximar e buscar instrumentos possíveis para o efetivo aprendizado.

Ao se tomar o RAP, a MPB e o poema como possibilidade de diálogo é preciso ter em mente qual é o objetivo que se pretende alcançar. Para tanto, ao selecionar a música de Criolo e Chico Buarque foi preciso encontrar um poema em que a tensão, o sentimento de conflito também existisse.

As relações dialógicas não podem ser delimitadas. Ao analisar um texto literário, as possibilidades são imensas e o interlocutor realizará uma leitura de acordo com seu conhecimento prévio e de acordo com o contexto sócio-histórico em que está inserido.

Ao tomar o poema *José* como ponto de chegada para o estudo da literatura, percebe-se um eu-lírico sem perspectiva, marchando sem saber para onde, em absoluta ausência. Ainda sem sentido, dialoga com o interlocutor em busca de respostas para seu questionamento. Para aproximar o leitor, ele enumera ações feitas por qualquer cidadão: *zombar, fazer versos, amar, protestar*. Na possibilidade de fazer com que esse interlocutor também sinta a angústia de José. As relações dialógicas estabelecem uma relação de proximidade, uma relação de buscar soluções de um problema comum daquele determinado contexto social.

As relações dialógicas existentes entre o poema de Drummond com a música de Chico Buarque se estabelecem a partir do momento em que o eu-lírico de *Cálice*, também se sente atordoado. Apesar de “estar atento”, o eu-lírico se mantém calado, quer gritar, mas mantém-se calado.

Nos versos de *Cálice*: *Quero lançar um grito desumano/ Quero inventar o meu próprio pecado/ Quero morrer do meu próprio veneno/ Quero perder de vez tua cabeça/ Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ Me embriagar até que alguém me esqueça* dialogam com a frustração, a impossibilidade e sentimento de impotência

diante do contexto social, em *José: Com a chave na mão/ quer abrir a porta/ não existe porta/ quer morrer no mar/ mas o mar secou/ quer ir para Minas/ Minas não há mais*. Percebe-se, nos dois textos os verbos de ação, os eu-líricos *estão* impotentes, principalmente pelo desejo de morte: *Quero morrer do meu próprio veneno/ Quero cheirar fumaça de óleo diesel*, em Cálice e no poema *José: Mas você não morre/ você é duro, José*.

Quanto ao dialogismo em relação à música de Criolo, as interrogações presentes em José também são encontradas em Criolo. Ao perguntar ao interlocutor: *E agora, José?* questionando o interlocutor a uma solução, Criolo também utiliza esse recurso ao questionar: *Como ir pro trabalho sem levar um tiro? / Voltar pra casa sem levar um tiro?* Esperando uma possibilidade de resposta, os textos sugerem que cabe ao interlocutor a resposta de suas indagações.

Para Chico Buarque e Drummond, respectivamente, há uma dificuldade maior em encontrar uma saída para seu problema: *“Como é difícil, pai, abrir a porta”* e *“Com a chave na mão/ quer abrir a porta/ não existe porta”*; mas para Criolo, inserido em outro contexto social, há saída. Ainda que imerso em um ambiente hostil: *“Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai”*.

É possível perceber o uso de palavras-chave nas três produções: *trabalho/labuta; dia, matina; noite, calada; biblioteca; beber*. Cada enunciado participa de uma semântica, mas é curioso observar o diálogo entre as palavras, do diálogo entre os discursos.

Na produção de Criolo, o uso de palavras coloquiais destoa da linguagem elaborada das outras produções, principalmente no uso coloquial da preposição *“pra”* e no uso de gírias.

O fio condutor do dialogismo dessas canções e do poema está na linguagem. O discente tem de perceber que em um contexto de produção em que havia repressão ditatorial, era preciso o uso da linguagem poética, dos recursos linguísticos, das figuras de linguagem para dizer a mensagem pretendida. Diferentemente da linguagem objetiva e informal que o RAP carrega, ainda que seu contexto de produção também seja violento e hostil.

No RAP, Criolo reconhece o contexto social de seus referentes, mas em seu atual contexto social enuncia que, apesar das dificuldades, sua poesia não tem fronteiras: *A ditadura segue meu amigo Milton/ A repressão segue meu amigo Chico/ Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.*

Mas ainda reconhece que apesar das agruras vividas na periferia, como o tráfico, os oportunistas e a droga circundante, é possível não participar dessa realidade e fazer uma história diferente.

É impossível não concordar que em sessenta e oito anos de distância entre *José*, de Drummond e *Cálice*, de Criolo, não exista uma enorme mudança na língua falada, ainda mais considerando os avanços tecnológicos e o constante uso do *internetês* pelos alunos. Cabe ao professor a tentativa de aproximação das linguagens, fazê-los compreender a importância das produções escritas, o contexto em que elas foram produzidas e ampliar o olhar dos alunos.

Em entrevistas a revistas conceituadas e programas de *talkshow*, Criolo e Chico Buarque discutiram as possíveis relações entre os vocábulos, seus significados, a relação da música com a sociedade.

Chico Buarque relata à Revista Rolling Stone que retirou algumas músicas de seu repertório por considerá-las datadas. Conta que algumas músicas foram criadas como função extramusical, ou seja, com a intenção de desafiar o regime militar, a censura. Acredita que são canções que vivem menos, pois quando se tornam datadas não representam mais do que uma solução harmônica, uma construção melódica que correspondiam a um momento político que não faz sentido atualmente. O compositor acredita que a maioria dos ouvintes tem uma memória afetiva em relação à música, independentemente do que diz a letra. Mas ele, como cantor não sente vontade de cantá-las por sentir que são datadas politicamente. Acredita que as pessoas apreciam a melodia sem prestar atenção no que a música diz, como repetição, pois suas músicas são compreendidas por uma parcela bem menor de pessoas.

Quando questionado sobre quem cumpre o papel de crítica social atualmente, o compositor declara:

Todo o RAP que se faz aqui no Rio e em São Paulo é fortemente de crítica social. Eles fazem isso muito bem, com propriedade, falando dos problemas locais da comunidade. Falam muito de uma maneira que eu não saberia abordar. Nem me cabe, me sinto até excluído desse mundo. É direto, não há metáforas, não há censura. Vão direto ao ponto. Eu me sinto até um pouco intruso nesse meio. Para mim, o que acontece é que muitas vezes as pessoas falam: “Vem cá, porque você não fala [de problemas político-sociais nas letras]?” Eu me lembro quando estourou aquela história do Mensalão e, numa entrevista coletiva, perguntaram por que eu não falava daquilo. “Você quer que eu faça o quê? O ‘Sambão do Mensalão’?” Não vou fazer o “Sambão do Mensalão”, mesmo porque as pessoas se esquecem de que essas músicas todas que eu citei antes eram coisas que eu dizia e que, na época, os jornais não falavam. Não me interessa hoje repetir em música o que está todos os dias nos jornais. Nem me interessa muito dar entrevista falando mal do governo. Eu gostava de falar mal do governo quando os jornais não o faziam. (BUARQUE, CHICO. REVISTA ROLLING STONE. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque>>)

Em outra entrevista, à Revista Trip, Criolo ao ser questionado em relação ao seu sucesso “súbito”, o compositor diz que fez em amor ao RAP porque tinha necessidade em expressar uma dor que sentia e ainda sente. Agradece o reconhecimento do sucesso mas diz que seria agradável se ele não precisasse cantar o que canta. Ainda questionado, responde:

Legal seria eu não sentir essa dor no peito. Eu faço música porque eu tô desesperado! Porque eu não me ponho à parte. Eu sou povo, sou do Grajaú. Tenho orgulho das pessoas que lutam por lá. Vou fazer 36 anos e vejo o quanto o mundo ainda está sofrido. Então só paro se alguém me matar. Porque eu sinto essa urgência de conversar com as pessoas. E eu acho que a música abre um diálogo. De certa forma, você não se sente só. Tem gente me escutando porque eu tô há 20 anos nessa. As pessoas vão esbarrando em mim. Um foi há dez anos, outro há 15 anos. Quando alguém fala que eu sou maravilhoso, ou me xinga, é porque estabeleceu um diálogo. É mágico isso! Não precisa glamorizar, inventar que estou fazendo sucesso agora. (CRIOLO. REVISTA TRIP. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/203/paginas-negras/criolo.html>>)

Corroborando Bakhtin, percebe-se na entrevista de Criolo, o caráter dialógico da linguagem ao esperar respostas, tanto positivas, quanto negativas, silenciosas ou não verbalizadas.

O poema de Drummond, assim como as canções, também trata dos acontecimentos políticos e econômicos que marcaram a sociedade brasileira, não de maneira intertextual, mas de maneira interdiscursiva. Foi produzido em um contexto de atuação ditatorial brasileiro, o que retoma o apelo e o pedido de proteção, neste caso de maneira interdiscursiva às canções. A pluralidade de vozes em que se constrói o discurso define a ideologia, a partir do contexto de produção.

Em atitude responsiva - ao tomar ciência da música *Cálice*, de Criolo – Chico Buarque divulgou um vídeo como parte de seu show, realizado no estado de Minas Gerais, cantando a seguinte rima:

Gosto de ouvir o RAP,
o RAP da rapaziada.
Um dia vi uma parada assim
no Youtube

E disse: quispariu,
parece o Cálice,
Aquela cantiga antiga
minha e do Gil

Era como se o camarada
me dissesse:
“Bem-vindo ao clube, Chicão,
Bem-vindo ao clube!”

Valeu, Criolo Doido,
Evoé, jovem artista

Palmas pro refrão doído

do rapper paulista:

Afasta de mim a biqueira, pai

Afasta de mim as biate, pai

Afasta de mim a coqueine, pai

Pois na quebrada escorre sangue, pai

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

A linguagem utilizada por Chico Buarque está próxima ao RAP e não à MPB, pois fez o uso de gírias, rimas e linguagem clara, exceto pela expressão clássica *Evoé*, que segundo o dicionário Michaelis online, significa *brado de alegria*. O rap de Chico que também pode ser trabalhado em sala, como atividade de avaliação contínua no processo de proposta de leitura.

Paulo Diniz em 1974, fez sucesso com a gravação de *E agora, José*, reforçando os laços entre a linguagem literária e musical, assim, os alunos percebem e compreendem as imensas possibilidades da linguagem poética e o quão importante é a linguagem literária para o seu enriquecimento cultural.

O contexto de produção dos textos analisados remete a uma repressão que perdura na sociedade brasileira. O apelo, a situação de conflito com o contexto explicitado de diferentes formas artísticas dialoga com a realidade desses alunos, fazendo-os compreender as intenções de produção, a ideologia, o objetivo dos autores.

Bakhtin destaca a importância dos enunciados na cadeia discursiva. Os enunciados são interpretados de acordo com os conhecimentos prévios, experiências dos alunos, para tanto, o RAP expressa da realidade social da camada social menos privilegiada.

Defende ainda que em cada enunciado abrange-se, interpreta-se, sente-se a intenção ou vontade discursiva do falante, determinando o sentido enunciativo, suas fronteiras. Assim, o enunciado decorre de uma proposta de intenção, são valores ideológicos transmitidos na comunicação discursiva, gerando atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas.

O enunciado dos compositores decorre de uma proposta de intenção, como a do poeta, que dialoga com a realidade desse aluno, que responde ao passado de modo inovador.

É nessa perspectiva dialógica que o enunciado estabelece sua parte constitutiva: pela parte percebida ou realizada em palavras e na parte presumida. Não cabe ao professor limitar as possibilidades de interpretação, mas fazer a mediação de modo a que tais enunciados se tornem significativos para o momento presente dos alunos.

Entender as influências exercidas pelos fatores socioculturais, aos valores e ideologias de determinada comunidade, às técnicas de comunicação faz com que os adolescentes compreendam a variação no processo de produção artística.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa propôs-se a articular as letras de RAP e a linguagem poética como possibilidade de ensino de leitura no Ensino Médio, a partir do estudo dos conceitos bakhtinianos da linguagem. Para a realização da análise, utilizaram-se as canções “Cálice”, de Chico Buarque e Criolo e o poema “José”, de Drummond.

Os conceitos teóricos de Bakhtin e do Círculo foram de suma importância para elaboração dessa pesquisa, pois confirmaram efetivamente que a língua tem a essência dialógica: “a comunicação concreta é viva e tensa, o discurso se encontra com o discurso de outrem.” (BAKHTIN, 2006).

A palavra carregada de vozes do passado que são transformadas ao longo do tempo. A tensão que surge é decorrente do diálogo, que varia no tempo e no espaço. Essa mudança ocorre em virtude da experiência de cada um. “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra e o território comum do locutor e o interlocutor.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006).

Para comprovar e ilustrar os conceitos bakhtinianos, percebe-se como o contexto histórico-social exerce influência direta na produção das letras e do poema. Tanto Criolo, quanto Chico e Drummond apresentaram explicitamente os momentos políticos e sociais que vivenciam e vivenciaram.

Realizadas as análises dos possíveis diálogos entre as canções e poema, estabeleceu-se os critérios de aproximação entre os textos literários, analisou-se a ideologia e o aspecto cultural presente no interior dos discursos bem como a relação dialógica entre os enunciados e suas condições de produção para aproximar as linguagens.

A realização da análise possibilitou verificar a presença das diferentes vozes que permeiam o processo discursivo, observando-se principalmente o

dialogismo, a intertextualidade e a interdiscursividade, os efeitos de sentido e as marcas da ideologia para a assimilação do texto poético como materialidade sócio-histórica e cultural. Em como as linguagens dialogam refletindo e refratando as concepções de mundo. A palavra como signo ideológico é sempre atualizada em função das experiências vitais de seus enunciadores, como discutem Bakhtin/Volochínov (2006). Por isso ao conhecer de modo mais abrangente outros significados em função de respostas diferenciadas em relação aos problemas enfrentados tanto por Criolo, Chico e Drummond, os alunos podem responder de modo mais eficaz com produções mais criativas e condizentes com suas experiências vitais.

A necessidade de aproximação entre contextos diversos pode ampliar as possibilidades de conhecimento concreto, como a concepção dialógica da linguagem que permite esse trabalho interdiscursivo e intertextual. Bakhtin (2006), determina como ponto de partida para a constituição da ideologia a comunicação na vida cotidiana, considerada rica e importante como manifestação de visões de mundo não sistematizadas.

Esta pesquisa utilizou a letra de RAP como proposta de leitura, mas cabe ampliar a possibilidade do gênero musical de acordo com o horizonte do aluno. Se determinada comunidade identifica-se com o sertanejo, o rock, o pagode, ou até mesmo o funk, é possível dialogar com outros gêneros musicais com linguagem mais elaborada para aproximar a leitura da linguagem poética.

É preciso definir bem o horizonte social e os textos que serão trabalhados para que o aluno consiga enxergar a importância da linguagem literária.

É importante ressaltar o papel que as canções exercem na vida dos educandos, uma vez que faz parte de um universo cotidiano deles e utiliza uma linguagem, no caso do RAP, próxima de seu dia-a-dia. Aproximar a linguagem poética, decorrente do ambiente escolar, pode instigar a sensibilidade dos alunos à apreciação da arte literária.

A contribuição desta pesquisa é tornar real a possibilidade de criação entre a arte musical e literária. Assim, o aluno pode obter enriquecimento cultural, se apropria do saber, compreende a leitura do mundo, defende suas ideias, compartilha

novas e alcança horizontes, tornando efetiva a formação de leitores competentes, responsivos e críticos.

A partir das pesquisas par esta dissertação foi possível verificar que articulação entre o RAP e a linguagem poética é possível e contribui para o processo de construção cultural do alunado.

Espera-se com esse estudo, ampliar as pesquisas em Linguística Aplicada, principalmente no que se refere ao RAP, de modo a inspirar outras pesquisas nesta linha.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *RAP e educação, RAP é educação*. – São Paulo: Summus. 1999.

_____. Hip Hop: Movimento Negro Juvenil. In: _____. (org.). *RAP e educação, RAP é educação*. – São Paulo: Summus. 1999.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. (trad. Paulo Bezerra) – 6ª ed. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. (VOLOCHÍNOV) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem* (trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, colab. Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz) – 12ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2006.

BOSI, Alfredo, 1936. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul 2013, 136 pág.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In: _____. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. Ed. - São Paulo: Contexto, 2007.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza construtivamente dialógica da linguagem. In: _____ . (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. (org.) – 2ª ed, ver – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio -: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEM, 2000.

CÁLICE, Vídeo. *Homenagem de Chico Buarque a Criolo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GUpylvhydLo>, acessado em 10/02/2015, às 16h.

CÁLICE, Música. *Reportagem sobre Criolo na Revista Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos/73/artigo249246-1.asp>, acessado em 8/06/2014, às 16h.

CÁLICE, Música. *Site oficial de Chico Buarque*. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calice_73.htm, acessado em 8/06/2014, às 17h.

CÁLICE, Música. *Site oficial de Gilberto Gil*. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=1, acessado em 8/06/2014, às 18h.

CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. – 7. ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12ª ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira e poesia: A valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Revista Em Tese, v. 6, p. 131-138, ago. 2003 Belo Horizonte. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3547/3507>, acessado em 15/06/2014, às 8h.

CRIOLO. Biografia de. *Site oficial de Criolo*. Disponível em: <http://www.criolo.net/bio.html>, acessado em 8/07/2014, às 16h.

DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paulo-diniz/dados-artisticos>, acessado em 10/01/2015, às 10h.

Entrevista com Chico Buarque na Revista Rolling Stone. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque>, acessado em 24/05/2014, às 10h.

Entrevista com Criolo na Revista Trip. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/203/paginas-negras/criolo.html>, acessado em 24/05/2014, às 10h.

Entrevista com Criolo no Programa “De frente com Gabi”, SBT. Disponível em: <http://www.sbt.com.br/defrentecomgabi/noticias/9075/Marilia-Gabriela-recebe-o-rapper-Criolo-nesta-quarta-feira-.html> e <http://www.sbt.com.br/defrentecomgabi/entrevistas/?id=19426>, acessado em 31/05/2014, às 12h.

ERA VARGAS. InfoEscola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia/era-vargas/>, acessado em 10/02/2015, às 18h.

FARACO, Carlos Alberto. (org.). *Diálogos com Bakhtin*. – 4ª ed. – Curitiba: UFPR, 2007.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. - São Paulo: Contexto, 2006.

JORNAL FOLHA DE S. PAULO, Grajaú. Disponível em: <http://mural.blogfolha.uol.com.br/2013/06/10/estudo-aponta-que-grajau-e-o-pior-distrito-para-se-viver-em-sao-paulo/>, acessado em 07/05/2014, às 21h.

JOSÉ, Poema. *Site oficial de Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: <http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/jose/>, acessado em 26/07/2014, às 8h.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. – 10. ed. - São Paulo: Cortez, 2010.

_____. *Linguística de texto: o que é e como se faz?* São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MICHAELIS, Dicionário. *Online*. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/evoe!%20_962757.html, acessado em 10/02/2015, às 16h.

MICHAELIS, Dicionário. *Online*. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/fruitivo!%20_962757.html, acessado em 10/04/2015, às 12h.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. Ed. - São Paulo: Contexto, 2007.

PCN + ENSINO MÉDIO: *Orientações educacionais complementares aos parâmetros curriculares nacionais – linguagens, códigos e suas tecnologias*. 2006. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/linguagens02.pdf>> Acesso em 15/04/2013.

PROJETO MEMÓRIA, *Banco do Brasil*. Disponível em: http://www.projetomemoria.art.br/drummond/vida/a-burocracia_o-poeta-e-o-ditador.jsp, acessado em 10/01/2015, às 18h.

SALOMÃO, Graziela. *A vida de Chico Buarque de Hollanda*. Site oficial de Chico Buarque. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_epoca1_0604.htm, acessado em 8/01/2014, às 15h.

SÃO PAULO, (Estado) Secretaria da Educação. *Currículo do Estado de São Paulo: Linguagens, códigos e suas tecnologias/* Coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área. Alice Vieira. – São Paulo: SEE, 2010.

SCHENEUWLY, Bernard. DOLZ, Joaquim. *Gêneros orais e escritos na escola / tradução Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro* – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

SILVA, J. C. G. Arte e educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *RAP e educação, RAP é educação*. – São Paulo: Summus. 1999.

SOBRAL, Adail. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. 1ª ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Ato/Atividade e evento. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. Ed. - São Paulo: Contexto, 2007.

TELLA, M. A. P. *RAP, Memória e Identidade*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *RAP e educação, RAP é educação*. – São Paulo: Summus. 1999.

VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Traduzido da versão inglesa de I. R. Tutinik “Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”, para fins didáticos, por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, publicada em *Freudism*, New York, Academic Press, s/d.

WERNECK, Humberto. *Site oficial de Chico Buarque*. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calice_73.htm, acessado em 8/06/2014, às 16h.

ZANDWAIS, Ana. Bakhtin/Voloshinov: condições de produção de Marxismo e filosofia da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.