

**A LETRA DE CANÇÃO COMO COMPONENTE DE UM COMPLEXO SEMIÓTICO:  
ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E UMA PROPOSTA DIDÁTICA**

**SONG LYRICS AS A COMPONENT OF A SEMIOTIC COMPLEX:  
SOME THEORETICAL ASSUMPTIONS AND A DIDACTIC PROPOSAL**

**DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n1p92-110**

**André Nemi Conforte<sup>1</sup>  
Joaquim Dolz<sup>2</sup>**

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que poemas e letras de canção habitam universos semióticos, práticas discursivas e sociais e esferas de comunicação diferentes, entre outras características, este artigo propõe abordagens teóricas e práticas para o trato didático-pedagógico das letras de canção, aproveitando-as em todas as suas possibilidades resultantes do diálogo que estabelecem com os elementos constitutivos dos gêneros da canção, como a melodia, a harmonia, o ritmo, o arranjo e o próprio estilo musical escolhido. Para tanto, estabelecemos algumas diferenças relevantes entre as duas manifestações e propomos uma análise de *Cotidiano*, composição de Chico Buarque, que reputamos modelar para a demonstração do diálogo intersemiótico entre os planos lírico e musical. As ideias aqui presentes se apoiam, em parte, em reflexões anteriores desenvolvidas em artigos de Conforte (2010; 2016; 2019) e Dolz & Schneuwly (1998/2016) e em obras de referência sobre o assunto, mas também de discussões pessoais realizadas entre os autores deste artigo, que, não obstante divergências pontuais, convergem no entendimento de que a abordagem didática da letra de canção não como um elemento isolado da canção de que faz parte, mas como parte do complexo semiótico que a canção constitui, é fundamental para a prática do professor em sala de aula.

**Palavras-chave:** ensino; gêneros da canção; letra de canção; complexo semiótico.

**Abstract:** Starting from the assumption that poems and song lyrics inhabit semiotic universes, discursive and social practices and different spheres of communication, among other characteristics, this article proposes theoretical and practical approaches for the didactic-pedagogical treatment of song lyrics, taking advantage of them in all its possibilities resulting from the dialogue they establish with the constitutive elements of the song's genres, such as melody, harmony, rhythm, arrangement and the chosen musical style itself. To do so, we establish some relevant differences between the two manifestations and propose an analysis of *Cotidiano*, a composition by Chico Buarque, which we consider to be a model for

---

1 Doutor em Língua Portuguesa pela UERJ. Professor adjunto de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da UERJ. E-mail: andreconforte@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8862-586X>.

2 Doutor em Ciências da Educação – Didática das línguas. Docente na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra. E-mail: joaquim.dolz-mestre@unige.ch. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1488-0240>.

demonstrating the intersemiotic dialogue between the lyrical and musical planes. The ideas presented here are based, in part, on previous reflections developed in articles by Conforte (2010; 2016; 2019) and Dolz & Schneuwly (1998/2016) and on reference works on the subject, but also on personal discussions held between the authors of this article, who, despite specific differences, converge on the understanding that the didactic approach to song lyrics not as an isolated element of the song of which it is a part, but as part of the semiotic complex that the song constitutes, is fundamental to teacher practice in the classroom.

**Keywords:** teaching; song genres; song lyrics; semiotic complex.

## Introdução

*Na gravação de seu primeiro disco, a partitura que João forneceu aos ritmistas continha apenas a letra da música, que segundo ele os músicos deveriam conhecer. “Quando a letra fala de umas coisas leves, o baterista está batucando como um louco. Não é assim”. No estúdio, ele parava de cantar de repente e perguntava: “Onde é que estou?” Assim os bateristas acabavam se ligando ao clima sonoro que ele propunha (MELLO, Zuza Homem de. *Amoroso: uma biografia de João Gilberto*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2021).*

A premiação do cantor Bob Dylan com o Nobel de Literatura no ano 2017 constituiu um acontecimento que fez ressurgir, em muitos fóruns de discussão na imprensa e nas redes sociais, a velha (mas não superada, como se pôde perceber) discussão sobre ser a letra de canção e o poema gêneros textuais distintos ou não – no fundo, a discussão diz respeito, sim, aos gêneros, e não às artes em si, uma vez que parece ser ponto pacífico que o cancionista popular pode ser considerado, até mesmo por razões históricas, uma forma de literatura, além do fato de que boa parte da produção literária mundial ao longo da história se constituiu tendo o acompanhamento musical como base; com a emergência da chamada *canção*, no entanto, e com a criação de tecnologias como a própria imprensa, já na Idade Moderna, poemas e canções passaram a habitar esferas de comunicação – e de produção – distintas, mas, “se a separação de poetas e músicos dividiu a história de um gênero e outro, a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia” (AGUIAR, 1998, p. 10). Em função desse resumido excursão histórico, tomamos a iniciativa de elaborar as primeiras e cruciais questões que permearão nosso artigo: como diferenciar poesia e canção? Que formas de articulação há entre as duas manifestações? Trata-se unicamente de dois gêneros textuais mais ou menos diferenciados ou existem múltiplas modalidades de gêneros poéticos e cancionais associados às mais diversas esferas de atividades humanas (diversão, trabalho,

religião, etc.)? Que particularidades encontramos na tradição discursiva do português brasileiro?<sup>3</sup>

O principal problema nessa discussão que ressurge de tempos em tempos reside numa asserção que não parece se dar conta do próprio preconceito que enuncia: a saber, a afirmação de que, especialmente no caso da chamada MPB, há letras de qualidade tão elevada (de compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Aldir Blanc, Fernando Brant, Vitor Martins, Abel Silva, Gonzaguinha e tantos outros.) que podem, em virtude disso, ser consideradas como autênticos poemas, não devendo, portanto, estar excluídas, por exemplo, de coletâneas de produções poéticas, como ocorreu, por exemplo, no caso de uma famosa coletânea organizada por Pedro Lyra, a respeito do que o próprio crítico e poeta, posteriormente, se justificou:

Minha intenção originária, ao desenvolver esse tema, era tão somente marcar a diferença entre poema e letra, para recolocar em debate a especificidade do poema – o que não implica menosprezo pela letra. Mesmo porque, na ocasião, declarei que considero como dotados de grande talento poético a alguns letristas – o que faz de nossa moderna música popular uma das mais altas do mundo de hoje, no nível (a social e a popular-romântica, apesar de como que restrita a Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, o primeiro Gilberto Gil e uns raros outros, de qualidade em quantidade insuficiente) da italiana, da francesa e da norte-americana. Em nenhum destes países, que também contam com grandes letristas (um Paolo Conte na Itália, um Léo Ferré ou um Charles Aznavour na França, um Jacques Brel na Bélgica, um John Lennon na Inglaterra, um Zeca Afonso, um Sérgio Godinho ou o/s de um Paco Bandeira em Portugal), jamais se pensou na equiparação entre letra e poema” (LYRA, 2011, s/p).

Apesar da reflexão válida, em muitos outros momentos da obra o autor se vale de juízos absolutamente preconceituosos acerca das letras de canção (a que ele se refere sempre como “letra-de-música”), estabelecendo, sem argumentos razoáveis, uma superioridade estética injustificável do poema, que é tudo quanto vimos combatendo neste artigo. Nesse ponto, pelo menos, suas ideias se igualam às do também crítico e poeta Bruno Tolentino, que, em entrevista às páginas amarelas da Revista Veja, no já longínquo ano de 1966, procurou justificar o que o

---

3 Trata-se de perguntas que, lançadas num artigo escrito a quatro mãos, não encontram respostas e reflexões coincidentes por parte de seus autores; por exemplo, Dolz entende que a canção não é um gênero um si, mas uma manifestação cultural que compreende um conjunto variado de gêneros, ao contrário de Conforte, que trata a canção como um gênero musical que constitui um complexo semiótico do qual a letra é parte constitutiva, mas que constitui em si o gênero textual letra de canção. O artigo tentará, no entanto, conciliar, onde for possível, essas e outras posições não coincidentes; de qualquer forma, o mais importante é que ele sirva de convite à reflexão aos interessados nas sempre intrincadas questões de gêneros e discussões afins.

moveu a desmatricular seus filhos de uma escola carioca e enviá-los de volta a Paris, “horrorizado com a possibilidade de ver o filho mais novo crescendo em escolas que ensinam as obras de letristas da MPB ao lado de Machado de Assis”:

Educar um filho ao lado de Olavo Bilac, última flor do Lácio inculca e bela, que aconteceu e sobreviveu, ao lado de um violeiro qualquer que ela nem sabe quem é, este Velosô, causou-lhe espanto. A escola que ela procurou para fazer a matrícula tem uma cartilha comentada com nomes como Camões, Fernando Pessoa, Drummond, Manuel Bandeira e Caetano. O menino seria levado a acreditar que é tudo a mesma coisa. Ele nasceu em Oxford, viveu na França e poderá morar no Rio de Janeiro. Ele diz que seu cérebro tem três partes. Mas não aceitamos que uma dessas partes seja ocupada pelo *show business* (QUERO o meu país de volta. Entrevista de Bruno Tolentino à Revista Veja. Março de 1996).

Por outro lado, à reivindicação dos que reclamam a equiparação de *algumas* letras à categoria de poemas subjaz um juízo de valor que acaba por se tornar, a nosso ver, autopreconceituoso: o de que os poemas são, por sua própria natureza, superiores às letras de canção, já que estas necessitam comprovar determinada qualidade para que sejam alçadas ao status dos poemas. No mundo acadêmico brasileiro, um dos primeiros grandes estudiosos a praticamente obliterar a fronteira entre os dois gêneros foi Anazildo de Vasconcelos, que assumiu a radical postura de situar a obra de Chico Buarque de Holanda, assim como boa parte de sua geração, como uma continuidade da produção poética brasileira<sup>4</sup>:

O principal objetivo de nosso trabalho é abordar a poesia de Chico Buarque, do ponto de vista literário, e demonstrar que sua obra, além de configurar um processo poético em termos de coerência estrutural dos poemas, atinge, em termos de significação, a universalidade desejada pelos grandes artistas. Todo o encaminhamento do nosso trabalho será no sentido de combater a tendência mais ou menos generalizada de caracterizar sua poesia como circunstancial (SILVA, 1974).

O próprio crítico literário e professor Afrânio Coutinho chegou a afirmar que “o maior poeta da geração nova é Chico Buarque de Hollanda. É preciso não esquecer que a sua música veicula ou se associa a uma das mais altas e requintadas formas de poesia lírica” (COUTINHO,

---

4 Opinião que, em diferentes graus, é compartilhada também por nomes como o próprio Pedro Lyra e outros críticos, como Affonso Romano de Sant’Anna, e em relação à qual temos muitas reservas; mais à frente tentaremos demonstrar que, habitando um domínio sociodiscursivo e mesmo socioeconômico bastante distinto da produção literária, a música popular, apesar das muitas intersecções, não teria como tomar o lugar dos movimentos poéticos brasileiros. Uma hipótese nossa para que tal juízo de valor tenha surgido é a existência, naquele momento histórico, de uma suposto sentimento de “crise” na produção poética brasileira, suscitada, talvez, pela emergência mal recebida e mal compreendida de novos movimentos de vanguarda, como a chamada geração mimeógrafo; mas tal hipótese carece de maior aprofundamento na questão.

*apud* PERRONE, 1988, p. 39), opinião que não será compartilhada pelo próprio autor de *Carolina*, ao se referir ao fato de também os jornalistas, amiúde o classificarem como *poeta* e diminuindo, por conseguinte, o papel desempenhado pela música em suas composições:

Sei que em jornal, crítico de música geralmente é crítico de letra. É difícil não ser de outro jeito. A letra é visível, impressa, a partitura não. No entanto, eu dou cada vez mais importância à música. Quase sempre faço a letra que a música pede. Todos deviam perceber que as letras não são poesia; elas se integram à música para compor uma canção. Talvez seja pedir demais (Chico Buarque, em entrevista dada ao jornalista Josué Machado. Revista Língua, junho de 2006).

Reversamente, portanto, poderíamos perguntar: os maus poemas poderiam então, ser rebaixados à condição de letras de canção? Claro que não, pois a qualidade poética, de resto bastante subjetiva, não pode servir como critério para distinguir ou assemelhar gêneros. Os teóricos do texto e do discurso têm buscado elaborar critérios mais objetivos, de natureza sociocomunicativa e mesmo formal (alguns dos quais apresentaremos abaixo) para organizar a miríade de gêneros e subgêneros que encontramos distribuídos nas mais diversas esferas de comunicação da sociedade. Querer alçar algumas letras de canção específicas e socialmente legitimadas à condição de poema é atitude que só revela um juízo que acaba por admitir, ainda que subrepticamente, a superioridade estética de um gênero em relação a outro, o que não faz sentido. São muitos, a propósito, os depoimentos nesse sentido, sem que, em momento algum, os enunciadores se deem conta da falácia enunciada. Vejamos, por exemplo, as palavras de um letrista do porte de Carlos Rennó:

O que ocorre é que, quando a letra de música se sofisticada, extrapolando os limites entre a alta e a baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode então ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro) (*apud* VALENTE *et al.*, 2019).

Em meio a um instigante debate sobre o tema travado no jornal O GLOBO, no ano de 2010, o filósofo e também compositor Francisco Bosco, em resposta a José Miguel Wisnik, estabeleceu uma diferença que, embora contribua significativamente para estabelecer uma distinção que julgamos necessária, ainda parece carecer de alguma sintonia fina:

O que diferencia, da perspectiva teórica, a letra de música e o poema é que aquela possui caráter heterotético, ao passo que este, autotético: a letra de música é sempre e necessariamente letra para música, tem como finalidade as reciprocidades estruturais de sentido que perfazem a totalidade estética da canção, enquanto o poema tem a si mesmo como finalidade. Não importa aem que ordem cronológica foram feitas letra e música – se antes a letra, se antes a música, ou se ao mesmo tempo –, pois no tempo estético da canção elas são sempre simultâneas. Quando o letrista escreve a partir da

melodia, leva em conta sua estrutura prévia, a fim de fazer uma letra para essa melodia; do mesmo modo o compositor, quando faz a música a partir de uma letra compõe a música para essa letra: no momento em que a letra é feita para a música, a música torna-se para a letra – e vice-versa (BOSCO, *apud* VALENTE, *et al*, 2019).

O ajuste fino, isto é, o pequeno reparo que fazemos na relevante reflexão de Bosco é o seguinte: se não resta dúvida do chamado caráter autotélico do poema, haja vista ele ser um corpo único a enunciar a mensagem poética, temos reservas à concepção da letra de canção como heterotélica, uma vez que, corrigindo a preposição utilizada pelo autor, entendemos a letra não como para a música, mas sim **com** a música, pois negá-lo seria contrariar justamente nosso entendimento da letra de canção como parte integrante do complexo semiótico de que ela faz parte – não se trata de um elemento ancilar, mas é parte de um sistema em que cada um dos elementos – letra, ritmo, melodia, harmonia, arranjo, gênero musical – desempenha um papel cuja hierarquia é muito difícil, se não impossível, de precisar. Se nos fosse dada a licença de um neologismo, diríamos que a letra de canção é antes “holotélica”, ou seja, ela existe em função de um todo do qual ela é parte, e não de algo externo e diferente dela.

É em função destas reflexões que nos alinhamos, portanto, ao pensamento de Costa (2003):

O fato é que há uma forte tendência em se considerar a poesia e a letra de canção dois gêneros específicos que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Partindo da premissa de que texto e melodia não são realidades separáveis (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa), mas duas materialidades imbricadas; e, mais ainda, partindo do princípio de que a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que só existe em função dessa prática e que habita lugares específicos da formação social, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em um determinado momento de sua produção e circulação não justifica que as consideremos meras variantes do mesmo gênero (p. 29).

Procuraremos, portanto, demonstrar que, para além das características já conhecidas como elementos diferenciadores do *poema* e da *letra de canção* (suporte, condições de produção etc.), como a atividade humana associada (ninar, namorar, dançar, acompanhar o trabalho, etc.), há outros fatores intrínsecos ao processo de criação como o arranjo musical e a própria escolha do estilo musical do acompanhamento, que, aliados aos planos lírico, melódico, harmônico e rítmico, atuam como coautores da construção de sentidos da canção, caracterizada, por isso, como um *complexo semiótico*, em que os diferentes planos estão sempre em sinergia no momento em que a peça musical é executada.

## 1 Poema e letra de canção: o que os iguala e o que os distingue

Parece-nos desnecessário afirmar que há inúmeras convergências entre o poema e a letra da canção para além da origem histórica comum; sobre esse ponto não pretendemos nos deter, pois nosso objetivo é, justamente a partir das características que os distinguem, propor procedimentos didáticos específicos para trabalhar as letras de canção, em conjunto com a contraparte musical da composição, em sala de aula. Retomaremos aqui, portanto, algumas especificidades reunidas em trabalhos anteriores, acrescidas de mais outras que vimos descobrindo ao longo de novas investigações, para que sejam estabelecidas as diferenças a que buscamos dar relevo; a saber:

a) uma das características preponderantes para a definição de um gênero é sua finalidade sociocomunicativa, e a finalidade específica dos poemas é distinta da finalidade específica das canções (dançar, ninar, acompanhar o trabalho, etc.), não obstante as finalidades gerais (deleite, fruição, prazer estético) de ambos os gêneros convergirem;

b) seus suportes são distintos, e “o fato de que a letra de canção irá, no mais das vezes, não somente se sobrepôr, mas também se submeter à melodia, é um fator de diferenciação fundamental” (CONFORTE, 2010). É importante ainda ressaltar que os conteúdos temáticos das canções se relaciona em grande parte com o estilo musical executado (samba, sertanejo, bossa nova, rock, etc.) e o próprio plano de organização do texto está intimamente ligado à composição musical.

c) A relação letra/música cria uma necessária e inevitável dependência mútua entre os dois planos. Não é preciso chegar a casos extremos – e conscientes – de diálogo intersemiótico, como o *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça; o fato mesmo de a letra da canção se sobrepôr ao fio melódico interfere na própria composição lírica. Um exemplo assaz citado pelos próprios compositores é o fato de que, em passagens musicais com notas muito agudas, evitar-se-ão, por exemplo, vogais altas como o /i/, de difícil articulação e execução, mesmo por cantores experimentados. A este respeito, podemos tomar, à guisa de

exemplo, o testemunho insuspeito de um dos mais prolíficos compositores da MPB, Paulo César Pinheiro, sobre ninguém menos do que Elis Regina:

[...] Teve um samba que eu fiz que em uma nota aguda eu botei uma nota fechada. Uma palavra de acento circunflexo. Pra ela, foi uma dificuldade cantar. Ela disse assim: “tem uma nota aqui que você em vez de abrir a palavra, você fechou a palavra. Pra mim, tá difícil fazer a entonação disso”. Era o *Samba do perdão*: “E, no entanto, a tua falta fez vazar meu coração”. Elis continua: “Fez”, nessa, nota, não é correto. Ela tá me dificultando cantar, eu não consigo abrir a boca pra cantar “fez” [...]. Aí eu mudei para “viu vazar meu coração”. Viu abre a boca. A voz sai pra cima [...] (*apud* VALENTE, 2019, p. 46).

d) Muitos autores de canções compõem letra e música simultaneamente, e a construção simultânea da melodia (sobreposta a uma harmonia e a um ritmo) com a letra é determinante para estabelecer escolhas fônicas, lexicais e mesmo sintáticas desta, conforme declarou o compositor Chico Buarque em um documentário sobre a gravação do CD *Carioca*:

Eu nunca escrevi uma letra sem música, isso nunca aconteceu. Nunca, nunca, nunca. E muitas vezes a música surge e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo, e outras vezes a música vai ficando pronta, não tem letra nenhuma, a letra vem depois. Acontece também que aqui no Brasil tem muito mais músicos do que letristas; então é natural que eu receba muitas músicas boas, de muitos compositores, que eu não tenho nem condição de atender à demanda (Chico Buarque, em depoimento ao documentário “Desconstrução” – <https://youtu.be/h0rgifPB2v0>).

Um exemplo eloquente, aliás, de como Chico Buarque tem consciência do papel da camada sonora na construção da canção é o fox-trote *Bancarrota blues*, em que, em função da melodia, composta por Edu Lobo, ele efetua diástoles sistemáticas, transformando palavras paroxítonas em oxítonas (ou graves em agudas), de modo que rimem, nas mesmas estrofes, com outras oxítonas. A sistematicidade do procedimento não deixa dúvidas quanto à consciência do compositor em relação ao intransponível diálogo letra-música:

Uma fazenda  
Com casarão  
Imensa **varanda**  
Dá gerimum  
Dá muito mamão  
Pé de **jacarandá**  
[...]  
Algum mosquito  
Chapéu de sol  
Bastante água **fresca**  
Tem surubim  
Tem isca pra anzol  
Mas nem tem que **pescar**

[...]  
Os diamantes rolam no chão  
O ouro é **poeira**  
Muita mulher pra passar sabão  
Papoula pra **cheirar**  
[...]  
Negros quimbundos  
Pra variar  
Diversos **açoites**  
Doces lundus  
Pra nhonhô sonhar  
À sombra dos **oitis** [...]

e) Em muitas composições, o arranjo (e até o próprio estilo musical) dialoga clara e abertamente com as sugestões líricas das canções, confirmando sentidos e até mesmo sugerindo outros. Em trabalho no prelo, Conforte (2023), apresenta um estudo de caso de algumas composições de Ivan Lins e Vitor Martins – *Um fado, Quadras de roda e Formigueiro* – em que a escolha dos gêneros musicais – fado, cantiga de roda e baião, respectivamente – constituiria uma espécie de estratégia de “despistamento” do sentido político que se mostrava nas letras.

f) O contrato de comunicação do poema é nitidamente mais rígido do que o da letra de canção, isto é, a "aura", no sentido benjaminiano do termo, do poema é considerada superior, em termos de representação social, à da canção; Em virtude disso, até mesmo o processo de tradução/versão de ambos é absolutamente diferente. A este respeito, comparem-se a tradução de um poema como *If*, de Rudyard Kipling, não poderia ser traduzido como para o português senão pelo título de *Se*, uma vez que não se pode conceber uma tradução de poema que não respeite a semântica do texto original; Já a canção *If*, do grupo norte-americano *Bread*, sucesso internacional dos anos 70, tem pelo menos duas versões no Brasil: a primeira, “Se”, interpretada pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó; a segunda, por sua vez, intitula-se “Primeiro amor”, e foi gravada pela cantora infantil Angélica. Há também o caso do clássico *Smile*, de Charles Chaplin, cujos versos iniciais, “Smile/though your heart is aching” sofrem uma drástica mudança semântica na versão de Braguinha: “Sorri/quando tudo terminar”; ou seja, a semântica de concessão, introduzida por “though” (embora) é substituída pela de temporalidade, sem que isso represente qualquer problema, justamente porque a canção, caracterizada pelo processo de *versão* (e não de *tradução*, como no caso do poema) não tem nenhum compromisso, necessariamente, com a fidedignidade à letra original – descompromisso inimaginável no caso dos poemas.

g) Ainda dentro da tradução, até mesmo o processo de tradução/versão intercultural parece diferir, embora as práticas de tradução cultural de poesia variem muito ao sabor das concepções dos tradutores. De qualquer forma, a título de ilustração, confrontemos dois trechos de versões para o espanhol (feitas pelo compositor uruguaio Daniel Viglietti) de duas canções de Chico Buarque, para um LP lançado no mercado latino-americano: apesar de as versões de Viglietti para as composições buarquianas serem o mais fiéis possível, tentando preservar a qualidade lírica das composições do brasileiro – fator possibilitado em grande parte pela proximidade linguística entre o português e o espanhol –, a intenção, em ambas as canções, é universalizar as condições precárias vividas pelos trabalhadores latino-americanos, de modo que o feijão, um

item culinário tipicamente brasileiro, teve de ser substituído tanto na versão de *Cotidiano* quanto de *Construção*:

*Todo dia eu só penso em poder parar  
Ao meio-dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com boca de feijão*

*Todo el día yo pienso en poder parar  
Al mediodía pienso en decir no  
Luego pienso en la vida y continuar  
Y me callo con boca de arroz*

*Sentou pra descansar como se fosse sábado  
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe*

*Sentóse a descansar como se fuese sabado  
Comió su pan com queso qual se fuese un príncipe*

h) Poema e letra de canção "habitam" domínios discursivos (esferas da comunicação) distintos, o que implica condições de produção e mercadológicas bastante diferenciadas e óbvias;

i) Os poemas musicados sofrem, amiúde, processos de adaptação e até mesmo de mutilação de suas partes, para que se ajustem à estrutura musical; mesmo em caso de poemas cuja musicalização foi bem-sucedida, como, por exemplo, *Motivo*, poema de Cecília Meireles Musicado por Fagner, ocorrem ajustes para que o material linguístico se ajuste ao corpo sonoro; e é assaz conhecido o exemplo sobejamente utilizado, em sala de aula e livros didáticos, da canção *Monte Castelo*, em que o compositor Renato Russo, do extinto grupo de rock Legião Urbana, literalmente mutila o soneto camoniano cujo *incipit* é *O amor é fogo que arde sem se ver*, de modo que, nos versos finais da versão musicada, “É um ter a quem nos mata a lealdade/Tão contrário a si é o mesmo amor”, todo um segmento é deixado de fora, de modo que os enlaces semânticos acabam se dando por justaposição.

## 2 Pressupostos metodológicos

A partir das considerações acima, decidimos adotar os seguintes pressupostos metodológicos para nossos trabalhos com os gêneros em questão:

1. Entendemos ser mais adequado falarmos em "letra de canção" e não em "letra de música" ou "música" – *música* é o nome que se dá, como sabemos, a uma das artes. Sabemos todos que, no discurso do senso comum, o português não faz a distinção que línguas como o inglês fazem entre “music” e “song”, e nem é necessário que o faça, mas, no domínio discursivo acadêmico, em nome da exatidão terminológica, é preferível que se faça essa distinção. Em função disso, portanto, não há sentido em se falar em “letra de música”, pois, a rigor, não é a música (como arte ou como plano sonoro da composição) que tem letra, mas sim a canção;

2. Preferimos empregar o termo "poema" e não "poesia" (enquanto a miríade de textos produção de gêneros poéticos singulares que se configuram como soneto, cordel, haiku etc.) – da mesma forma, poesia, como no inglês *poetry*, denota a arte poética como um todo, que pode ter uma acepção muito alargada; já o poema é a manifestação textual (seja como um gênero ou como um conjunto de gêneros ou subgêneros) em si, aquilo que costumamos chamar de “unidade da poesia” – de fato, boa parte das palavras terminadas com o sufixo *-ema*, como *fonema*, *morfema*, *grafema*, *semema*, *semantema* etc. carrega justamente essa acepção (“unidade de”). Novamente, ressaltamos que esse rigor vocabular não visa, de modo algum, a se estender para além do universo acadêmico, pois que constituiria um preciosismo desnecessário e uma interferência indevida e inócua na língua cotidiana;

3. Distinguimos, também, a *canção* (uma modalidade geral da produção musical) da *letra de canção* (como gênero de texto) – na área dos estudos linguísticos, ainda que nos domínios da semiótica, nosso propósito é sempre fazer um trabalho baseado no gênero de texto, atentando para o fato de que ele se caracteriza justamente por sua relação intersemiótica com a contraparte sonora da canção;

4. Tentaremos, sempre que possível, situar as semelhanças e diferenças entre letra de canção e poema no plano dos gêneros de texto em língua portuguesa – o que implica dizer que não nos interessa, para os fins de nosso estudo, entrar na discussão sobre o pertencimento do cancionário popular à esfera da literatura mundial; essa discussão está para além do escopo de nosso estudo;

5. Não adotaremos nenhuma hierarquia entre os dois gêneros – porque fazê-lo seria justamente ir contra tudo quanto vimos defendendo. Acreditamos, como já dissemos, que boa parte das confusões ocorridas nesta discussão decorrem justamente da assunção inconsciente desta hierarquia, curiosamente, por parte dos mesmos que defendem a incorporação do cancionário popular ao cânone poético nacional.

**3 Sugestão de abordagem intersemiótica de uma canção buarquiiana: *Cotidiano*, um autêntico exemplo de canção como *complexo semiótico***

Nossa proposta de tratar a letra de canção como componente de um verdadeiro *complexo semiótico* se fundamenta, em grande parte, nas lúcidas considerações de Damaso Alonso (1960), para quem

os “significantes” não transmitem “conceitos” e sim delicados complexos funcionais. Um “significante” (uma imagem acústica) emana no falante de uma carga psíquica de tipo complexo, formada geralmente por um conceito (nalguns casos, por vários conceitos; em determinadas condições, por nenhum), por súbitas querenças, por obscuras, profundas sinestias (visuais, tácteis, auditivas etc., etc.): correspondentemente, esse “significante”, sozinho, mobiliza inumeráveis filamentos do emaranhado psíquico do ouvinte: através deles percebe este a carga contida na imagem acústica. “Significado” é essa carga complexa. De nenhum modo podemos considerar o “significado” num sentido meramente conceitual, senão atentos a todos esses filamentos. Diremos, então, que um significado é sempre complexo, e que dentro dele se pode distinguir uma série de “significados parciais”. Análise parecida do “significante” nos levaria a considerá-lo também como um complexo formado por uma série de “significantes parciais” (p. 17-18).

Não obstante a preocupação de Alonso ser o texto poético, numa crítica contundente à visão, segundo suas palavras, redutora de Saussure sobre o signo linguístico, sua reflexão se aplica perfeitamente à abordagem da canção, esse sim, verdadeiro complexo de significantes parciais, todos concorrendo, como já dissemos, para a construção, complementar ou suplementar (ou seja, com redundância ou não), dos múltiplos significados da canção, por meio do que também se poderia chamar de **princípio da iconicidade**, segundo o qual a forma do texto tende a confirmar ou mesmo reforçar seu conteúdo.

Para empreender nossa proposta de análise, podemos nos inspirar, por exemplo, no método estabelecido por Marín (1988), que propõe uma análise do texto (poético ou não) por camadas ou planos (fonológico, morfológico, sintático, conectivo sintático-semântico etc.), num exercício de comentário de texto que se pretende exaustivo, sem deixar de fora nenhum aspecto passível de análise, e sempre no intento de confirmar ou reforçar, na forma, aspectos do conteúdo textual. É evidente, no entanto, que outras propostas de análise, mais simples ou mais sofisticadas, a depender do público-alvo e de outros fatores, podem ser adotadas, como, por exemplo, o clássico método de comentário de texto didaticamente proposto por Carreter & Calderón (1994).

Na presente análise, faremos um desdobramento que se inicia pela camada lírica propriamente dita, em seus aspectos linguísticos e discursivos, para, na sequência, ir observando cada um dos elementos do plano sonoro que agem em função do princípio da iconicidade, dialogando em maior ou menor grau com a canção.

Advertimos, no entanto, para o fato de que, assim como na Análise Estilística, de modo geral, há que se fazer uma seleção prévia do *corpus* a ser abordado, uma vez que, como se diz

popularmente, há canções e há canções, assim como há poemas e há poemas; isto é, da mesma forma que um crítico ou analista entenderá que determinados textos literários têm baixo rendimento para fins de análise ou interpretação, há também um rol infinito de canções em que tanto o plano lírico quanto sua contraparte musical não se prestarão a uma análise profunda; há ainda outras canções em que o diálogo letra-música pode estar um pouco mais opacizado, mas, em maior ou menor grau, ele costuma existir, e o exercício frequente de audição e sensibilização pode, é claro, levar ao aperfeiçoamento da capacidade de análise.

Para este artigo, como não poderia deixar de ser, trabalharemos com uma composição que, a nosso ver, é de alto rendimento para o exercício da análise dos diferentes planos, constituindo, portanto, um exemplo prototípico que, do ponto de vista de uma didática inicial, é o mais recomendado. Cabe ao professor, no seu ofício diário de pesquisador de materiais, selecionar outros exemplos prototípicos para que possa explorá-los com sucesso na sala de aula.

A canção escolhida é *Cotidiano*, de Chico Buarque de Holanda, autor que, segundo nosso juízo, é um dos que exploram com maior competência e consciência o diálogo intersemiótico entre a letra e os elementos sonoros da canção, o que se confirma plenamente não só na composição escolhida, mas em diversas obras do autor, seja compondo sozinho ou em parceria.

*Cotidiano* foi gravada no álbum *Construção*, de 1971, num dos momentos mais críticos da ditadura militar brasileira, e, assim como a faixa-título, tem como tema a precária vida do trabalhador brasileiro. Segue abaixo a letra da composição com a subsequente análise em cada um dos planos:<sup>5</sup>

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã*

*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pro jantar  
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio-dia eu só penso em dizer não*

---

5 Temos certeza de que o leitor poderá encontrar muitos outros aspectos, em todos os planos, para reforçar nossa análise e confirmar a qualidade lírico-musical da canção, por muito que a presente análise se pretenda exaustiva; advertimos, no entanto, que não basta, de modo algum, ler a letra da canção somente: é preciso, concomitante e repetidamente, ouvir a composição, se possível no arranjo original; para tanto, pode o leitor recorrer, caso não tenha o registro fonográfico físico de *Cotidiano*, aos muitos serviços de *streaming* disponibilizados pelos meios tecnológicos atuais.

*Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde, como era de se esperar  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão*

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta até eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã*

1. Análise no plano lírico (linguístico-discursivo):

- a) observemos, antes de tudo, o registro linguístico – que confere iconicidade no plano sociolinguístico ao texto: há evidentes traços de oralidade, como a contração da preposição “para” e a próclise em início de frase;
- b) salta aos olhos a repetição, que chega a ser enfadonha (como a rotina do trabalhador) da estrutura sintática das estrofes, com um paralelismo gramatical quase obsessivo;
- c) O mesmo papel cumprem as anáforas e repetições de frases (todo dia, e me beija com a boca de...);
- d) há predomínio da coordenação e da justaposição em detrimento da subordinação, o que também confere maior iconicidade, no plano sintático, não somente às ideias de monotonia e repetição (como ocorre, por exemplo, em *Cidadezinha Qualquer*, de Drummond), mas também sugere um pensamento menos elaborado, menos cartesiano por parte do narrador (Cf. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em que o processo paratático também é privilegiado possivelmente pelas mesmas razões);
- e) no plano enunciativo, ou discursivo, há um narrador em primeira pessoa que, por meio das pistas lexicais deixadas ao longo do fio narrativo, identificamos como um trabalhador pertencente às camadas mais populares, que descreve não a sua rotina em si, mas o comportamento de sua esposa, que é colocada numa posição típica de submissão em relação a ele, pautando o seu dia e demarcando os diferentes momentos de acordo com o gosto de seu beijo (hortelã, café, paixão, pavor), o que denota um apelo aos aspectos sensoriais, e não afetivos da relação, pelo menos dele em relação a ela. As escolhas lexicais, como o verbo *sacudir* no segundo verso (que remete à ideia de que, por trabalhar muito e dormir pouco, ele

tem sono pesado e precisa ser sacudido para acordar) são fundamentais na construção de sentidos da canção, constituindo um importante elemento de iconicidade lexical.

## 2. Análise do plano melódico:

- a) a composição se caracteriza por uma repetição melódica quase mesmerizante, marcada por frases melódicas compostas basicamente por três notas;
- b) a melodia é extremamente simples, sem variações, numa curta escala descendente que sempre retorna ao ponto inicial e retoma a sequência logo em seguida, reforçando, juntamente com a letra, o efeito de repetição manifestado em todos os planos da canção.

## 3. Análise do plano harmônico:

- a) assim como a melodia, a harmonia é extremamente simples e profundamente monótona – basicamente, com exceção de uma pequena variação na penúltima estrofe, a sequência harmônica é Gm/F/Eb/D7, o que, no conjunto do repertório de Chico Buarque, se destaca justamente pelo fato de que suas composições, em contraste, costumam ter uma harmonia muito sofisticada e pouco previsível, na tradição de compositores brasileiros como Tom Jobim, Edu Lobo, Francis Hime etc.
- b) Curiosamente, cada estrofe termina com um acorde diminuto (C#º), caracterizado por produzir efeitos de sentido ligados à ideia de suspensão, não resolução, não descanso (recurso abundantemente por arranjadores, criadores de trilhas sonoras cinematográficas etc.), o que se coaduna perfeitamente com a rotina de um operário que não tem descanso, repouso, pausa.

## 4. Análise no plano rítmico:

- a) juntamente com a melodia, há uma repetição, igualmente monótona, de uma estrutura anapéstica (--/--/--/-/), com cesura na sempre na 6ª sílaba poética;
- b) os acentos muito marcados (cada DIa/Ela FAZ/tudo SEMpre igual...) reforçam a isotopia do tempo que passa rapidamente, de forma muito marcada, como um relógio que oprime a vida do trabalhador;
- c) as frequentes sinalefas (todo “diEla” faz) e contrações (“prEu” me cuidar) parecem também sugerir opressão sobre o tempo do trabalhador, não deixando espaço para pausas no seu dia. O ritmo dos versos é sempre “corrido”, de modo que os próprios fonemas parecem se amontoar uns nos outros, sem a possibilidade de se emitirem vogais longas ou pausas ao longo dos versos.

## 5. Análise do arranjo musical:

- a) logo na introdução, surge um solo de trombone, instrumento de timbre quase melancólico, vinculado a ambientes populares, como gafieiras; imediatamente ao final do solo *ad lib*, uma batida regular começa por cima do acorde diminuto, até que a voz entre;
- b) Ao final de cada estrofe, também por cima do acorde diminuto, o prato bate como se fosse os ponteiros de um relógio, junto com o contrabaixo, que marca um intervalo de quinta bemol (que já marca a tensão inicial da canção);
- c) Paulatinamente, há a inclusão de instrumentos (principalmente cordas) à medida que a composição avança, o que aumenta dramaticamente a tensão narrativa do arranjo;
- d) O intervalo entre as estrofes é apenas o tempo dos "sinos" no acorde diminuto; a composição é cantada duas vezes, sem intervalo da última estrofe até a repetição da primeira, que é retomada no final da canção, que termina com o acorde diminuto em *fade out*, indicando uma não resolução até o apagamento total da gravação por meio do recurso conhecido como *fade out*.

### Considerações finais

Independentemente dos gestos poéticos comuns ao poema e à canção, tratamos de mostrar que elas resultam de situações de comunicação, de atividades humanas e de tradições discursivas diferentes. Por um lado, as considerações iniciais de nossa análise nos permitiram distinguir poema e canção como práticas semióticas diferentes mas também complementares (como no caso dos poemas musicados e de letras de canção que são reunidas em coletâneas para serem lidas como poemas<sup>6</sup>). Por outro lado, é importante analisar a canção brasileira na sua própria diversidade de gêneros e em relação às atividades humanas a ela associadas (BRONCKART, 1999/2009 e 2006). Os gêneros da canção são plurais. A cantiga de lavadeira é produzida e interpretada para trabalhar; a cantiga de roda, para fazer as crianças brincarem, dançarem; o samba de enredo é parte integrante dos desfiles de carnaval etc. *Cotidiano*, a composição analisada neste artigo (assim como *Construção* e tantas outras), situa-se num grupo

---

6 Cite-se, a título de eloquente ilustração, a recente publicação “Caetano Veloso: letras” (Cia das Letras, 2022), compilação de mais de trezentas letras do compositor baiano organizada por Eucanaã Ferraz. Segundo as palavras do próprio organizador da obra, “no papel, as palavras reivindicam uma atenção nova. Ainda que as melodias soem na memória, vem aos olhos a materialidade dos versos, das estrofes e dos procedimentos formais (...) A música não está apenas na melodia da canção, pois há toda uma exploração dos valores musicais das próprias palavras” (Ferraz, 2022). Neste caso específico, é interessante pensar nas diferentes, digamos, recepções estéticas por parte de leitores que conheçam as canções de Caetano e dos que não as conhecem, ou só conhecem parte delas – somente neste último caso, uma leitura de seus textos essencialmente como poemas, sem a “música de fundo” no cérebro, é possível. De qualquer forma, a simples “eleição” das letras de um compositor da chamada “nata” da MPB (e não de um compositor de música sertaneja ou de pagode, por exemplo) para que sejam lidas como poemas parece confirmar nossa hipótese de que subjaz em nosso meio intelectual, de fato, o juízo de que o poema é uma entidade esteticamente superior à letra de canção, com as exceções de sempre (Caetano, Chico, Gil etc.).

numeroso e significativo de canções ligadas às práticas de resistência à ditadura militar. A historicidade das canções compostas dentro da tradição discursiva brasileira também merece ser estudada para assegurar a transmissão de nosso patrimônio cultural.

Como nos posicionamos ao lado dos que acreditam no emprego da canção popular como uma ferramenta mais das mais poderosas no ensino de língua oral (DOLZ & SCHNEUWLY, 1998), entendemos que restringir o estudo desse gênero somente a sua interface lírica equivaleria justamente a desperdiçar toda a riqueza de significações proporcionada pelo diálogo intersemiótico entre os diversos elementos que constituem a canção. As potencialidades dos gêneros da canção para o ensino da língua portuguesa são múltiplas e não se limitam à compreensão do texto e à análise crítica do discurso por ele veiculado. Por isso, tentamos demonstrar um trabalho possível e exequível para o desenvolvimento da oralidade e também para a produção de novas letras a partir de músicas conhecidas. A análise das práticas dos professores com a canção popular mostra que a escolha dos gêneros varia muito em função dos diferentes níveis escolares (educação infantil, ensino fundamental e médio). Portanto, a diversidade de práticas observadas na aula não é suficientemente presente nos livros didáticos. Novas sequências didáticas (DOLZ, NOVERRAZ & SCHNEUWLY, 2001) estão sendo atualmente elaboradas e experimentadas para trabalhar de forma integrada a recepção, a interpretação e a produção de diferentes gêneros de canções da tradição musical brasileira.

Por fim, é preciso ficar claro que tais abordagens não exigem necessariamente, da parte do professor ou do aluno, conhecimento musical teórico. Isso não quer dizer que não entendamos que a escola ideal será aquela em que um conhecimento mínimo de teoria e prática musical seja oferecido a todos os estudantes, mas estamos conscientes de que a realidade da maior parte das escolas brasileiras não é essa, infelizmente. E, justamente por isso, o investimento na sensibilização, na capacidade intuitiva de perceber as profundas e ricas interações entre o tecido sonoro e o texto verbal, quando da execução da canção, é fator de diferenciação do trabalho do professor em sala de aula.

## Referências

- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. Col. As Margens do Texto. São Paulo: Scipione, 1998.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. Ediciones Catedra: Madrid, 1975.
- BRONCKART, J. P. *Atividade de linguagem, textos e discurso: por um interacionismo socio-discursivo*. Tradução Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. 2. ed. São Paulo: EDUC, 1999/2009

- BRONCKART, J. P. *Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano*. Tradução Anna Rachel Machado, Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2006a.
- BUARQUE, Chico, A dupla vida de Chico. Entrevista com Chico Buarque. *Revista Língua Portuguesa*. n. 8. São Paulo: Editora Segmento. Junho de 2006.
- CARRETER, Fernando Lazaro; CALDERÓN, Evaristo Correa. *Cómo se comenta um texto literario*. Madrid: Ediciones Catedra, 1994.
- CONFORTE, André. A relação intersemiótica letra/música em recentes canções de Chico Buarque. In POLTRONIERI, Ana Lúcia; SIMÕES, Darcilia; FREITAS, Maria Noemi. *A contribuição da Semiótica no ensino e na pesquisa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010. p. 67-83.
- CONFORTE, André. A relação intersemiótica letra x música: algumas aplicações. In POLTRONIERI, Ana Lúcia; CORREIA, Claudio Manoel de C. *Coletânea de comunicações sobre o verbal e o não verbal. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 37-50.
- CONFORTE, André. Tradução de poema e de letra de canção: um estudo de casos. In CONFORTE, André; CORREIA, Claudio (Orgs.). *Semiótica, pesquisa e ensino*. Comunicações. Volume 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.
- CONFORTE, André. O gênero textual letra de canção e as estratégias intersemióticas de produção de sentido: um estudo de caso na obra lírico-musical de Ivan Lins e Vítor Martins. In GOMES, Nataniel dos Santos; CORREIA, Claudio. *Ensino e multimodalidades*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023 (no prelo).
- COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de Língua Portuguesa. *Revista Linguagem em (Dis)curso*. Tubarão, v. 4, n. 1, p. 9-36, jul./dez. 2003.
- DESCONSTRUÇÃO. Documentário. Gravadora Biscoito Fino. Direção de Bruno Natal. 2006. Disponível em <https://youtu.be/h0rgifPB2v0> . Acesso em 30 de março de 2023.
- DOLZ, J., SCHNEUWLY, B. *Pour un enseignement de l'oral : initiation aux genres formels de l'oral*. Paris : ESF, 1998/2016.
- DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In. Schneuwly, B. et Dolz, J. (org). *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.
- FERRAZ, Eucanaã. *Caetano Veloso*: Letras. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- LYRA, Pedro. *Poema e letra-de-música: um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra*. Edição digital. Curitiba. Ed. CRV, 2011.
- MARÍN, Francisco Marcos. *El comentario lingüístico: metodología y práctica*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1988.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: ELO, 1988.
- QUERO o meu país de volta. Entrevista de Bruno Tolentino às páginas amarelas da Revista Veja. São Paulo: Editora Abril. 20 de março de 1996.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

VALENTE, André C.; PINHEIRO, P. César; MARANHÃO, Salgado. A língua portuguesa na poesia musical e na prosa literária: aspectos semântico-estilísticos. In CAMARA, Tania *et al.* *Língua Portuguesa: tradições e modernidade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2019.

*Recebido em 05 de março de 2023*

*Aceito em 05 de abril de 2023*