



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

**CONTO E CANÇÃO SOB INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS -
uma experiência realizada na escola pública Sargento Lima**

Brasília

2013



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

**CONTO E CANÇÃO SOB INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS -
UMA EXPERIÊNCIA REALIZADA NA ESCOLA PÚBLICA SARGENTO LIMA**

Brasília

2013

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

**CONTO E CANÇÃO SOB INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS -
UMA EXPERIÊNCIA REALIZADA NA ESCOLA PÚBLICA SARGENTO LIMA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Outras Artes do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco.

Brasília

2013

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR**

**CONTO E CANÇÃO SOB INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS -
UMA EXPERIÊNCIA REALIZADA NA ESCOLA PÚBLICA SARGENTO LIMA**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco – TEL/UNB
(Presidente)

Patrícia Lima Martins Pederiva – FE/UnB
(Membro)

Alexandre Pilati- TEL/UnB
(Membro)

(Suplente)

Aos que acreditam que livros e canções são as
melhores ferramentas para a construção de uma
sociedade mais feliz

AGRADECIMENTOS

Ao meu mestre da vida Dr. Daisaku Ikeda por me ensinar a importância de uma educação que crie valores humanos.

Aos meus pais Maria Odacir e Antônio Salvador por sempre me incentivarem a dar o máximo de mim mesmo quando eu insisto em me poupar

Ao meu irmão doutorando que me ensina a ter paixão pela vida de pesquisador.

Ao meu orientador Dr. Robson Coelho Tinoco pela parceria e confiança no meu trabalho.

Aos funcionários, professores e alunos da Escola Sargento Lima pela contribuição essencial nesta pesquisa.

Aos amigos de curso na Universidade de Brasília ,em especial, a grande amiga Marlívia por dividir as angústias da vida universitária.

As “koteki amigas” da banda Nova Era Kotekitai, a qual eu pertença a 13 anos , que dia a dia me ensinam a ter paixão pela música

RESUMO

SALVADOR, Thaís Cristina de M.. **CONTO E CANÇÃO SOB INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS -UMA EXPERIÊNCIA REALIZADA NA ESCOLA PÚBLICA SARGENTO LIMA**. 2013. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de teoria literária e literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

A presente pesquisa investiga as relações semióticas entre o gênero conto e o gênero canção através de teorias da semiótica do texto narrativo e da tensividade das canções, tendo como base referencial os estudos de Luiz Tatit e Diana Barros. Também conceitua as teorias semióticas da narrativa musical e em prosa e realiza uma investigação sobre as consequências nos hábitos de leitura no ambiente da escola pública Sargento Lima provocadas por este método de associação. Diferenças entre aplicação ou não desta associação semiótica foram observadas através de pesquisa quantitativa e qualitativa utilizando questionários e aplicação metodológica da proposta de sistema Inter semiótico entre conto e canção.

Palavras-chaves: Semiótica. Conto. Canção.

ABSTRACT

SALVADOR, Thaís Cristina de M..**INTERSECTIONS BETWEEN SHORT STORY AND SONG. AN EXPERIMENT IN THE PUBLIC SCHOOL “SARGENTO LIMA”**. 2013. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de teoria literária e literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

This research investigates the semiotic relations between short story and songs through the semiotic theories of narrative text and tone of songs based on referential studies Luiz Tatit and Diana Barros. It also establishes the semiotic theories of narrative and musical prose and make a research about the effects on reading habits in the public school “Sargento Lima” caused by this method of association. Differences between the use or not use this association semiotics were observed through qualitative and quantitative research by questionnaires and methodological application of the proposed Inter semiotic system between story and song.

Key-words: Semiotic. Short Story. Songs.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Organização didática sintaxe do texto narrativo	27
Figura 2 Percurso da Sintaxe Melódica-Passional.....	43
Figura 3 Percurso da Sintaxe Melódica - Temática	44
Figura 4 Sintaxe- temática do trecho I da canção "Garota da Ipanema"	45
Figura 5 Sintaxe do trecho II da canção "Garota de Ipanema".....	46
Figura 6 Desenho da Sintaxe do trecho III da canção Garota de Ipanema	47
Figura 7 Desenho da Sintaxe do trecho IV da canção Garota de Ipanema.....	48
Figura 8 Desenho da Sintaxe- temática do trecho I da canção Garota da Ipanema.....	49
Figura 9- Unidade com deslocamento dramático	52
Figura 10- Unidade sem deslocamento dramático.....	53
Figura 11 Quadro Semiótico da Introdução da Canção "Detalhes"	56
Figura 12 Desenho Sintático da Introdução da Canção "Detalhes"	57
Figura 13 Quadro Semiótico do trecho I da Canção "Detalhes"	57
Figura 14 Desenho Sintático do trecho I da Canção "Detalhes"	58
Figura 15 Quadro Semiótico do Trecho II da Canção "Detalhes"	59
Figura 16 Desenho Sintático do Trecho II da Canção "Detalhes"	59
Figura 17 Quadro Semiótico do Trecho III da canção "Detalhes"	60
Figura 18 Desenho Sintático do Trecho III da Canção "Detalhes"	60
Figura 19 Quadro Semiótico do Trecho IV da Canção "Detalhes"	61
Figura 20 Desenho Sintático do Trecho IV da Canção "Detalhes"	61

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Valências Musicais	40
------------------------------------	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Diagrama Trecho II da canção Garota de Ipanema.....	46
Tabela 2 Diagrama Trecho III da canção Garota de Ipanema	47
Tabela 3 Diagrama do trecho IV da canção Garota de Ipanema	47
.Tabela 4 Diagrama do Trecho V da canção Garota de Ipanema	49

Sumário

Introdução	14
O gênero Conto.....	18
Panorama geral sobre o gênero conto	18
Elementos da estrutura do conto	23
A semiótica do texto narrativo.....	26
Análise semiótica do conto “um apólogo” de Machado de Assis	31
O gênero Canção.....	35
Panorama geral sobre o gênero canção	35
Conceitos musicais básicos	37
A proposta de análise semiótica da canção	39
Teoria semiótica de Tatit aplicada à canção Garota de Ipanema	42
Proposta de sistema Inter- semiótico entre conto e canção	52
Aplicação da teoria de aproximação semiótica entre conto e canção.	53
A aplicação da teoria de relação semiótica do gênero canção e do gênero conto no ambiente escolar	64
Resultados após aplicação da teoria em ambiente escolar	70
Considerações finais sobre modelo semiótico de associação entre gêneros canção e conto.	72
Referências.....	74
Anexos.....	78
A última cartada	79
Um Apólogo	83
Partitura Garota de Ipanema. Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1962.	86
Letra da música Garota de Ipanema. Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1962.	87
Partitura Detalhes. Roberto Carlos/Erasmu Carlos, 1971.	88
Letra da música Detalhes. Roberto Carlos/Erasmu Carlos, 1971.....	89

Questionário de identificação da unidade escolar pesquisada	95
Questionário Investigativo sobre Práticas Escolares.....	96
Questionário Mapeamento da Relação Aluno X Canção X Conto	97

Introdução

A motivação para ler ou o objetivo final da leitura é fator de diferenciação entre um leitor esporádico e um leitor habitual. Países onde os leitores associam a prática literária ao prazer tende a apresentar maiores números de leitores que os países onde essa associação possui carácter de atualização cultural ou ganho intelectual¹.

A literatura surge como detentora de uma natureza educativa e que devido a influência da educação escolar tecnicista ela se institucionalizou e perdeu seu aspecto intelectual e ético e passou a ter um enfoque puramente linguístico. De acordo a própria autora, esta transformação deve ser motivo de reflexão e mudança nas práticas docentes no ensino de literatura. (ZILBERMAN,1990)

Sobre práticas docentes nas aulas de literatura, FRANCHETTI (2005), em seu estudo sobre o ensino de literatura nas escolas brasileiras, identifica padrões que os educadores seguem como forma de ensino satisfatório Este método se torna cada vez mais ineficaz em promover a troca de valores culturais entre a obra e seu leitor na ampliação da visão de mundo do educando. Esse poder que a obra literária possui de utilizar a realidade como pano de fundo para a criação do imaginário, do fantástico, da fantasia, é enfraquecido com a perda do sentido da leitura para os alunos. Segundo ABRAMOVAY e CASTRO (2003) os alunos supervalorizam os conteúdos que possuem utilidade imediata.

Recentes pesquisas sobre as relações dos brasileiros com os livros mostram que existe uma queda no volume de leitura no país. A pesquisa *Retratos da Leitura* desenvolvida pelo Instituto Pró-Livro, a qual abrange o o período de 2003 a 2013 e é considerada a mais abrangente sobre o assunto, revela que essa queda no número de pessoas que aproveitam seu tempo livre para ler é de 8%.² A mesma pesquisa identificou que a segunda atividade praticada pelos brasileiros em seu tempo livre é escutar música.

¹ Conclusão apresentada pelo Centro Regional para o fomento do Livro na América Latina e Caribe. Unesco

² Dados publicados no material impresso do II Seminário Nacional – Retratos da Leitura no Brasil ocorrido no dia 28 de março de 2012 em Brasília-DF.

Sua força midiática, a popularização dos aparelhos celulares, o acesso a mídias digitais e o baixo custo em seu consumo são fatores que contribuem para esse resultado.

Considerando o apelo que a música possui no cotidiano do brasileiro, como também sua quase instantânea associação ao prazer, o desenvolvimento de estudos sobre uma possível associação entre música e literatura é um aspecto positivo na busca pelo aumento de hábitos de leitura no país. Essa associação não é possível apenas no campo do deleite, da percepção ou da criação artística. Existem diversos estudos na área de literatura e musicologia que, ancorados na maioria das vezes por análises semióticas, tornam possível essa associação.

A integração entre música e literatura está longe de ser um fenômeno contemporâneo. Estudos sobre a história do desenvolvimento da linguagem escrita comprovam que a arte musical e literária eram consideradas desassociáveis. A preocupação com o ritmo, intensidade e sonoridade da leitura do texto produzido era tão importante quanto o gênero e o tema a ser escolhido (Wash 2011).

Como então contribuir para uma integração mais efetiva entre essas duas manifestações artísticas? A gama de assuntos possíveis de abordagem é vasta e, para não incorrer na generalização e perda dentro do assunto, esta pesquisa delimitou seu campo de investigação dos gêneros Conto e Canção.

A justificativa da escolha do conto está no fato de proporcionar uma leitura mais rápida do texto, o que acredito ter um alcance maior em sala de aula. O conto se encaixa melhor no mundo dos alunos, no qual as coisas precisam acontecer mais rápidas e de forma dinâmica. A canção é uma manifestação litero-musical, com duração de tempo breve e possui caráter verbal. Portanto não há gênero musical melhor para se relacionar simbioticamente com a prosa curta. RODRIGUES (2003) em seu livro sobre as Músicas Populares Brasileiras e as correntes literárias defende que as letras das canções antes de ser um gênero musical são manifestações literárias decorrentes de seu apelo estilístico. Esta correlação pode possibilitar a construção e sistematização do saber de forma gradual e prazerosa em que o aluno deixa de ser receptor de conceitos pré-estabelecidos nos livros didáticos e passa a sentir a literatura viva em seu cotidiano.

Visando elaborar uma proposta semiótica de relação entre os dois gêneros, o presente trabalho tem como objetivos específicos: conceituar as teorias semióticas da

narrativa musical e em prosa; realizar uma investigação sobre uma possível intervenção nos hábitos de leitura no ambiente escolar através do modelo semiótico proposto.

Os referenciais teóricos sobre a conceituação do gênero conto e suas estruturas constituintes foram JOLLES (1976), BOSI (2001), MASSAUD (2004) CANDIDO (2007), TODOROV (1996), CORTÁZ (1974) POE (1895), GOTLIB (2006) POUND (1995), dentre outros, foram os autores utilizados nas teorias formuladas.

Todas as referências relativas à semiótica foram estruturas em conceito gerais de GREIMAS (2008) e ECO (2000) que são amplamente explicados no trabalho de SANTAELLA (1984). Os princípios e preceitos de uma análise semiótica do conto, teve como expoente maior nesta pesquisa o trabalho de BARROS (2005). Quanto a semiótica musical foram utilizados diferentes linhas de pesquisas que são ancoradas nos conceitos de tensividade de ZILBERGERG (2010), na delimitação estrutural de DIETRICH (2004), e na conceituação e análise semiótica musical de TATIT (2010).

No primeiro capítulo encontram-se formulações científicas a cerca do gênero conto. Um panorama histórico da manifestação do conto e suas correntes críticas foi formulado com o intuito de proporcionar ao leitor da pesquisa uma familiaridade com o tópico abordado. Uma estruturação semântica e sintática do gênero em questão como também os preceitos de uma análise semiótica da narrativa constituem o foco deste capítulo. A aplicação da teoria semiótica foi feita no conto “Apólogo” de Machado de Assis.

O segundo capítulo aborda de forma abrangente as definições do gênero canção como também a evolução dos conceitos referentes a este numa perspectiva não linear. Conceitos básicos de teoria musical foram apresentados neste capítulo com o objetivo de capacitar o leitor geral, leigo em relação a essas teorias, a entender a proposta de análise semiótica da canção. Os preceitos e modelos de análise semiótica do gênero canção encontram-se neste capítulo. A aplicação prática da teoria apresentada durante o capítulo foi feita na música “Garota de Ipanema” de Tom Jobim.

O objetivo principal desta pesquisa foi alcançado no terceiro capítulo onde é formulada uma teoria semiótica relacional entre os gêneros conto e canção. A formulação da teoria de unidade dramática, bem como sua proposta analítica, encontra-se neste capítulo. A constatação prática da mesma foi feita através de análise semiótica do conto

“A cartada final” de Livia Garzia-Roza e da canção “Detalhes” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Uma proposta de investigação dos resultados obtidos referentes a prática de leitura através de aplicação da teoria de unidade dramática no ambiente escolar é realizada no quinto capítulo, onde foi demonstrado dados dessa aplicação numa escola pública da rede de ensino do Distrito Federal em um universo de 85 pessoas entre docentes e discentes.

A análise dos resultados obtidos pela pesquisa escolar bem como uma reflexão sobre a tarefa investigativa do pesquisador literário no trato dos gêneros conto e canção são encontradas no capítulo conclusivo desta dissertação.

O gênero Conto

Panorama geral sobre o gênero conto

Não é possível determinar a origem do conto. Esta seria uma tarefa de remontar períodos históricos de expressão artística do homem em que devido às circunstâncias culturais da época não existe em registros ou provas materiais que se possa determinar o surgimento da necessidade de contar história através de narrativas ficcionais.

Sabemos que o conto refere-se a uma tradição oral folclórica anterior ao desenvolvimento social urbano e da escrita. O fato é que a necessidade de narrar nasceu com o homem. Considerando que essa necessidade em sua forma primária foi utilizada para de relatar fatos ocorridos, conceitos religiosos ou mesmo didáticos em curto período de tempo, é possível projetar narrações em prosas de nossos ancestrais que se assemelham ao conceito de conto.

Mesmo não sendo possível provar sua origem, pode-se considerar, segundo aspectos literários, que o conto como tem suas primeiras manifestações antes do nascimento de Cristo. Os relatos mitológicos e alguns episódios bíblicos são considerados exemplos de como os contos formaram a base de muitas narrativas longas escritas neste período. Massaud Moisés (2004, pg 16) na obra *A Criação Literária* comenta este aspecto histórico do conto:

No tocante aos aspectos históricos-literários, o conto, por suas características estruturais, parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais formas literárias. Se não de tudo quanto veio a ser gênero, espécie e forma literária, ao menos deve ter sido matriz da prosa de ficção, e, quem sabe, da própria historiografia.

Quando experimenta novas verdades, novas sensações e novas realidades através da narrativa, ele torna o ato de narrar desvinculado ao acontecimento presente. Narrar, nesse sentido, é prazer, é entretenimento, tem objetivo estético. Os textos orientais de origem persa, árabe e hindu possuem status de serem os primeiros a desenvolverem uma narrativa curta plena. A primeira coletânea de contos “As mil e uma noites” é considerada uma das obras mais características do gênero. Pequenas histórias ainda hoje populares como “Ali-Babá e os quarenta ladrões” e “Simbad, o Marujo” são encontrados nessa coletânea.

Considerando a linha histórica do conto, Gotlib (2006) e Magalhães Junior (1973) escrevem sobre uma evolução no modo de contar as narrativas que na Idade Média passam a serem escritas e que abrem caminho para categorizar o conto em um padrão estético dando indício ao surgimento do conto literário. “Decameron”, de Giovanni Boccaccio é o grande representante deste novo contexto.

Graças a Boccaccio o conto ganha um patamar de prestígio nos séculos XVI e XVII. Na Itália, Espanha e França surgem diversos contistas como Cervantes, La Fontaine e Perrault. Apesar do grande número de produção de contos não se identifica nenhuma grande inovação quanto à forma de narração da Idade Média. É o que escreve com certa acidez Massoud moisés (2004, pg 17)

Apesar de tudo, essas duas centúrias em menos importância, qualitativamente falando, que a Idade Média: uma espécie de paralisia, de artiosismo, domina o conto, tirando-lhe algumas características apenas ressuscitadas mais adiante. Trata-se, em suma, de um período de afetação e declínio, de que poucos escritores se salvaram.

A grande revolução da imprensa no século XIX foi o que fomentou o desenvolvimento do conto moderno como conhecemos hoje. A demanda por pequenas histórias que pudessem ser publicadas em fascículos nos jornais fez com que surgissem diversos escritores dispostos a produzir narrativas curtas capazes de arrebatam leitores em um único eixo dramático.

Múltiplos conceitos relacionados à definição de conto são discutidos dentro da teoria literária. Dentre esses conflitos existentes na conceituação dessa categoria narrativa, a brevidade é o aspecto que reforça a desvalorização do conto frente às demais narrativas como a novela ou o romance. CORTAZ (1974, pg 149) escreve sobre a dificuldade de modelagem deste conceito e seus conflitos:

enquanto os críticos continuam acumulando teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto. (...)esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

Ele acredita que não existe uma forma pré-determinada para se escrever um conto. O problema não está na conceituação do gênero e sim na pragmatização das formas de criação do mesmo. O gênero conto é definido pelo modo que a história é contada. A relevância não consiste na escolha de relatar um acontecimento real, fato cotidiano ou na existência de uma pessoa. Não é o que se conta, mas a forma que o contista recorta uma imagem ou acontecimento tornando-o dotado de significado para o leitor.

Allan Poe foi o primeiro a teorizar o que seria conto. Para ele a nova forma de narrar é ligada a necessidade do homem no Século XIX de condensar, sintetizar, reduzir tudo o que é volumoso. Assim, o conto seria um produto opcional ao romance, e mais apropriado ao homem moderno e sua necessidade de ganhar tempo. Ele, em 1842, publicou uma resenha sobre os contos de Nathanael Hawthorne. Esse documento se tornou a primeira crítica literária publicada sobre o gênero conto. A resenha é baseada em uma comparação entre o conto e a poesia no que diz respeito a elevação da alma. Para Poe, o conto deve ser capaz de exaltar a alma do leitor e o contista deve garantir essa exaltação através da densidade e tensão narrativa.

Todo conto deve produzir um determinado efeito no leitor. Na perspectiva de Poe, o fator brevidade é essencialmente positivo, pois não há tempo de se cansar da história. Para ele, um bom conto mostra uma totalidade narrativa que é lida de uma só vez. Esse posicionamento em valorizar necessidade de narrativa curta perdura até hoje nos conceitos relacionados ao gênero.

A extensão narrativa é fator determinante na conceituação do gênero conto. O contista sempre parte da noção limítrofe de que todo conto é uma narrativa curta e que deve se praticar uma economia de meios narrativos, ou seja, o mínimo de recursos para causar um efeito maior. REIS (2004, pg 23 e 24) analisa a questão de temporalidade do conto:

é inegável, por exemplo que um escritor, ao escrever um conto, parte da noção de limite, sabendo que se não tem o fator tempo jogando no seu time, deverá brigar pela densidade. Senão conta com o livre esparramar-se no sentido horizontal, se busca construir com a linguagem quase que o efeito de um flash, conduz a narrativa de modo que o princípio da economia opera a máxima profundidade, alcançando a dimensão vertical

A análise de Tchekhov contribui para a ideia de brevidade do conto. Ele divide o conto em quatro estruturas : a brevidade, impressão total, tensão e compactação. A brevidade é a capacidade do contista de não extrapolar o que tem a dizer, está relacionada à teoria de economia de Poe. A Impressão total é a forma que o conto se coloca para o leitor causando efeitos que ele não precisa racionalizar ou debruçar-se em análises teóricas sobre a história para compreendê-la. A compactação é a síntese dos elementos narrativos e descritivos periféricos ao drama central do conto.

Apenas a brevidade pode definir se uma narração é um conto ou um romance? A brevidade é sem dúvida fator central na teoria do conto, mas não é excludente. Nem todo conto é curto e nem todo romance é extenso. O conto provoca uma explosão de comportamentos que extrapolam a brevidade de sua leitura (REIS, 2004)

Apesar da polêmica definição de uma teoria geral do conto, é possível uma interseção entre diversas teorias que culminam em alguns elementos tais como: unidade, tensão e densidade. A forma como esses elementos vão transparecer se relacionando na narrativa é o que vai definir o sucesso do contista. GOTLIB (2006, pg. 68) , analisando a questão acerca das teorias de um conto bem escrito declara que:

Embora vários elementos concorram para a criação de um conto, parece que o destino de sucesso ou fiasco depende menos destes elementos que do modo como são tratados pelo contista. Ou seja: o que decide se um conto é bom ou ruim é o procedimento do autor, e não propriamente este ou aquele elemento isolado

A unidade de efeito é produto da convergência entre os recursos contidos para o objeto da escrita do autor e a impressão desejada. A organização desses elementos deve favorecer a leitura contínua e o entendimento global da história contada.

A unidade é a espinha dorsal de um conto. Ela é fruto da intenção do desejo do contista. Ela nasce quando o autor define que impressão quer causar no leitor. Essa escolha do universo do conto pelo contista não é inocente e muito menos aleatória. Só é escolhido o que além de valer a pena contar e também é capaz de se articular nos por menores singulares dos elementos do conto. Logo feita, todos os outros elementos orbitam na narração subordinados a unidade dramática do texto. (BOSI 2001)

Para essa unidade, o tempo existencial não é relevante. O passado ou o futuro possuem significado menor, funcionando apenas como preparativos para o instante escolhido: o recorte temporal da unidade dramática. Assim, todo conto é uma narrativa que condensa conflito, tempo, espaço e reduzido número de personagens entorno de uma unidade de efeito. Esta concisão com objetivo de comover o leitor é uma característica essencial ao conto.

A tensão é provocada dentro da narrativa através do recurso da intensidade. A intensidade é a capacidade do texto de extrapolar a simples história que narra. Para que uma narrativa tenha mais extensão tensiva ela precisa articular seus elementos de forma que ocorra uma junção entre o tema e a narrativa apresentada.

O contista deve explorar em seu discurso a capacidade de percepção do leitor em relação ao momento singular relatado e criar uma significação através desse discurso ficcional. A significação perde seu sentido se não for relacionada com a tensão e a intensidade as quais não são apenas o tema do conto, mas o tratamento literário desse tema, a técnica empregada para desenvolvê-lo.

A primeira noção de conto é que algo deve acontecer e se desenrolar, a segunda é que o personagem deve ser o centro de transformações no conto e a terceira é que a própria ausência de algo, a monotonia cotidiana, o silêncio existencial é que vai causar impressões no leitor. A responsável para que essas noções fiquem claramente definidas em uma narrativa curta é a condensação. GOTLIB, (2006)

A condensação é a administração da tendência, quando se narra algo, aos exageros. Pode haver exageros nas descrições de ambientes, circunstâncias e personagens, como também, nas narrativas periféricas ao drama do conto. É a condensação dos elementos narrativos que alimenta a ideia de plenitude e forma acabada do conto.

A perspectiva de conto até aqui apresentada é apenas conceitual. Embora Poe, Tchekhov, Cortaz, Gotlib, Reis e Bosi apresentem em seus estudos aspectos estruturais sobre o conto, serão adotados neste momento, por considerá-las mais didáticas, as delimitações teóricas estruturais do conto pela perspectiva de MASSAUD (2004) e de GANCHO (2004)

Elementos da estrutura do conto

O conto nessa perspectiva estruturalista possui diversas unidades que convergem para um mesmo drama: unidade dramática; ação, espaço, tempo e tom. Cada uma delas são internamente ligada se subordinadas ao dado imaginativo e observado pelo contista.

A unidade dramática é formada pelo conflito entre personagens ou por conflitos gerados pelas aspirações de uma personagem. Destaca-se aqui que o conto é uma narrativa de poucas personagens, quando essas aparecem em número considerado servem apenas de pano de fundo para as personagens que atuam no drama. O importante é que a tensão gerada pela unidade dramática concentra-se na memória do leitor e não dos personagens.

A unidade de ação tem sua origem no drama a ser contado. É vinculada aos atos praticados pelo protagonista da narrativa que age de forma externa, quando há deslocamento no espaço ou de forma interna quando o drama se passa dentro da mente da personagem.

A unidade de espaço é vinculada ao cenário em que ocorre a narrativa. Quando se trata de lugar geográfico possui âmbito restrito. Na existência de mais de um espaço dentro da unidade haverá sempre mobilidade de drama. Um espaço será sem tensão dramática e o outro carregado de drama. Neste o primeiro serve como lugar enriquecedor do último.

A unidade de tempo é o do instante em que se desenrola a unidade ação. Como não é relevante o passado nem o futuro da unidade dramática, "o aqui e o agora" leva dias ou horas. Há casos em que o tempo da narrativa ocorre em síntese dramática: o contista resume o passado ou o futuro antes dos fatos contados. E por esses serem irrelevantes para a estrutura do conto, há uma síntese temporal dos mesmos.

O conto se estrutura com base na coerência entre o núcleo dramático e nos satélites não dramáticos. Manifesta-se em linguagem objetiva e plástica, havendo a possibilidade da existência de metáforas de curto espectro e diálogos. Sobre a importância do diálogo no conto Massaud (2004, pg 28) escreve que:

As palavras, como signos de sentimentos, ideias, pensamentos e emoções podem construir ou destruir. Sem diálogo, tornar-se impossível qualquer forma completa de comunicação. A música e a mímica transmitem apenas parcialmente tudo o que pensa ou sente o homem: o meio mais amplo de comunicação é a palavra, sobretudo na forma de diálogo.

A ocorrência de diálogos no conto só é possível como forma de expressão da unidade dramática. Quando é direto, representado a fala com travessão ou aspas, as personagens falam diretamente gerando o efeito de colocar o leitor diante dos fatos de forma direta. Quando o contista resume a fala das personagens em forma de narração, sem destaca-las com sinais o diálogo é indireto e causa um empobrecimento do conto pois prolonga fatores da trama irrelevantes. Há ainda os diálogos da personagem com ela mesma em que é reproduzido diálogo que a personagem poderia ter com outra pessoa mas por escolha dramática ela conversa com ela mesma.

Dentre os diversos recursos de linguagem possíveis na narrativa do conto a escolha do ponto de vista da história narra é sem dúvida o que possui influência direta na mediação entre a unidade dramática e o leitor. Que vê, quem conta a história define o ponto de vista que se posiciona o contista. Massaud delimita quatro possibilidades de posicionamento do narrador: a personagem principal conta a sua história; uma personagem secundária conta a história da personagem central, o escritor, analítico ou onisciente, conta a história ; o escritor conta a história como observador.

Na primeira possibilidade, onde a personagem principal conta a sua história, existe uma vantagem narrativa a drama quando provoca caráter de verossimilhança com o leitor, afinal quem conta a história viveu aqueles acontecimentos e então tudo contado pode ser real. Além disso, confere uma unidade a narrativa, pois concentra os fatos nesta personagem e estes se comportam de forma plausíveis. A percepção do leitor é de que está sendo informado dos acontecimentos em uma correspondente cronológica de suas ocorrências.

As desvantagens nessa escolha de ponto de vista está em deixar o ponto de vista da personagem ser o único a ser considerado na trama. Existe individualismo na narrativa cria um desequilíbrio psicológico a história. A tendência da personagem é retratar-se de forma positiva e ver os outros personagens com carga negativa. Quando se escolhe uma

personagem secundária para impor seu ponto de vista na história como narradora, é criada uma distância entre o leitor e o conteúdo da narrativa aumenta. Os acontecimentos se passam com uma terceira personagem - a protagonista.

A terceira possibilidade narrativa, onde o escritor é inserido na história contada ganha em riqueza de situações e nos pormenores da trama já que quem conta sabe de todo o desenrolar da trama, mas a história se prolonga, perde o impacto e se distancia do leitor. Esta escolha normalmente é aplicada a narrativas lentas de gênero psicológico.

E a última opção, o escritor conta a história como observador. Oferece uma faixa de observação, e, portanto, de compreensão dos fatos nitidamente maior. Deixa a narrativa mais linear e menos complexa, o leitor só contará com o que o narrador consegue observar.

A escolha do ponto de vista em que vai ser apresentada a história define a amplitude, intensidade e alcance do impacto desejado pelo autor em seu leitor. Quando o protagonista narra a história ou quando o escritor conta a história como observador, o narrador funciona como personagem do conto o que denota a existência de uma trama com análise interna da história. Já quando a escolha é pela personagem secundária ou pelo escritor analítico o narrador se desloca para fora da história criando a atmosfera de uma história geral, cotidiana, que pode acontecer com qualquer um.

Estes elementos da estrutura do conto elucidados acima não devem se comportar como amarras ou formas engessadas que os autores devem encaixar-se para produzir seus contos. Na verdade eles são ferramentas em que cada contista define o que e como utilizar em sua narrativa. REIS (2004, pg 88 e 89), ao refletir sobre o tema, escreve que :

Diante disso, há duas saídas: ou nos aferramos a uma postura tradicional e exigimos dos textos (e dos contistas) que se comportem, que "entrem no esquema", ou seja, que se limitem a ocupar os espaços disponíveis e demarcados das formas (ô) e marginalizamos os teimosos, os inconvenientes e, quando isso não for possível, disfarçamos nossos fracassos ou caminhamos de par com a arte utilizando, quando necessário, os seus olhos para enxergarmos criticamente o que se passa a nossa volta e, alargando assim nossa visão, nos tornamos acessíveis ao prazer do texto, deixando para segundo plano sua classificação — questão puramente didática.

A semiótica do texto narrativo

A semiótica é uma ciência de preceitos gerais capazes de explicar todas as formas de linguagens. Assim, a semiótica do texto procura elucidar os mecanismos utilizados pelo texto que permitem dizer o que ele diz. A concepção de texto utilizado por tal ciência é a de organização ou estruturação de enunciados verbais que proporcionam um todo dotado de sentido. (FIDALGO 1995)

Assim, o texto é um objeto de significação que possibilita uma análise de suas estruturas internas. O mesmo também é visto como objeto de comunicação por estar inserido em um contexto social e de ser utilizado por indivíduos inseridos em classes sociais, relação que permite uma análise pelo contexto sócio histórico. Nesse sentido, o campo de atuação da semiótica textual converge nas duas direções externas e internas do texto proporcionando um melhor entendimento do todo. Segundo Barros, " A semiótica trata assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismo enunciativos de produção e de recepção do texto".

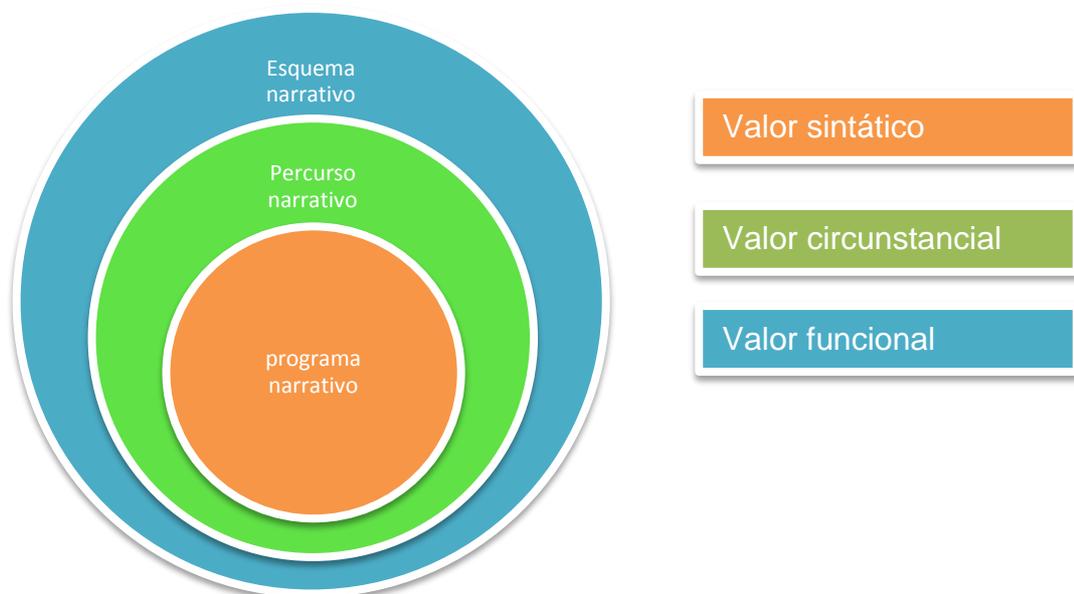
A amplitude dos estudos semióticos em relação ao texto alcança tanto manifestações textuais verbais ou linguísticas como também dos imagéticos. Devido a isso, a semiótica vem se especializando em vários campos de estudo como a semiótica da imagem ou a semiótica do texto literário dentre outras. Este trabalho vai se ater a alguns aspectos da semiótica narrativa explicitada por Barros.

Para ela, a narrativa baseia-se em uma sucessão de acontecimentos ou estados que ao se modificarem ao longo do percurso criam diferentes e mutantes significados , produzindo sentido global. Esse percurso gerativo se estende da mais simples estrutura de relação ao mais complexo e abstrato processo semântico. A análise semiótica de um texto nos permite escolher diferentes tipos de abordagem analítica que representam diferentes níveis de abstração. De forma hierárquica podemos organizar esta abordagem em três grandes níveis; o fundamental; narrativo e o discursivo.

Os estudos de Barros organiza a narrativa em um conjunto de unidades sintáticas que mantêm relação hierárquica. A unidade mínima dentro dessa perspectiva é o programa

narrativo, encadeamento lógico de enunciados. Nestes enunciados os integrantes do discurso possuem valores sintáticos, assim, temos o sujeito de estado, sujeito do fazer e o objeto. Uma unidade intermediária é o percurso narrativo, formado por uma sequência lógica de programas narrativos. Os elementos do discurso possuem papéis circunstanciais, assim, temos o sujeito competente, sujeito do querer, sujeito do poder etc. Na mais ampla unidade sintática encontra-se o esquema narrativo e sua organização lógica de percursos . Neles os elementos do discurso possuem papéis funcionais, como por exemplo, a de sujeito, de objeto, de destinador e de destinatário. Analisaremos, com mais detalhes, a constituição de cada nível de organização narrativa nos parágrafos seguintes que, por ora, podemos visualizar essa hierarquização nos diagramas abaixo.

Figura 1 Organização didática sintaxe do texto narrativo



O sentido no texto se desenvolve através destas três diferentes etapas de construção. O nível fundamental está baseado em uma oposição semântica mínima. Cada segmento são determinados como positivos ou eufóricos e negativos ou disfóricos. O nível narrativo organiza-se pelo ponto de vista do sujeito, ou seja, são as transformações operadas pelos sujeitos. O nível do discurso também é operado pelos sujeitos, mas somente por aquele que anuncia a narrativa.

(BARROS,2005)

A narrativa sobre a percepção semiótica é a transformação de um estado motivada pela ação de um sujeito. Os interlocutores na narrativa sofrem diversas ações que ora

representam rupturas ora estabelecimentos de valores e perdas as quais resultam em comunicação e tensão entre os sujeitos e os objetos da narrativa. As personagens adquirem papéis de sujeito ou de objeto dependendo de sua posição no enunciado elementar. Se em determinado momento a personagem é o ser, a força que participa da ação se comporta como sujeito. Caso se comporte como elemento que matem laços com o sujeito então é considerado como objeto do enunciado.

Existem dois tipos distintos de enunciado: de estado e de fazer. O enunciado de estado tem a função de junção (conjunção ou disjunção) entre os sujeitos. O enunciado de fazer tem função transformadora agindo na relação sujeito e objeto. Há ainda a possibilidade de um estado conjuntivo do enunciado, onde o ganho de relação e de disjunção originado dessa relação sujeito e objeto, que provoque desgaste ou perda da interação.

O percurso narrativo é o encadeamento de programas narrativos relacionados entre si por pressuposição. A comunicação hierárquica entre os enunciados de fazer e de estado formam o percurso do sujeito. Nessa unidade elementar da narrativa o enunciado de fazer rege o enunciado de estado.

A competência e a Performance são os dois tipos fundamentais de programas narrativos. O primeiro se caracteriza pela doação de valores modais ao sujeito de estado que se torna capacitado a agir devido aquisição de novos valores. O segundo é a apropriação de valores descritivos, representação da ação do sujeito com vistas a apropriação dos valores desejados (Barro, 2005)

Valores modais são aqueles que modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres. Os valores descritivos apenas representam a relação de desejo entre o sujeito do fazer e seu objeto. Na competência o sujeito do fazer e o sujeito de estado são representados por personagens diferentes, já na performance, o sujeito do fazer e o sujeito de estado são realizados pelo mesmo personagem.

Um encadeamento lógico de uma sequência de programas narrativos de competência e de performance é chamado de percurso narrativo. Os sujeitos da narrativa dentro dos percursos narrativos adquirem papéis actanciais devido a mobilidade de posição

sujeito-objeto durante os acontecimentos da narrativa. Assim o sujeito ora recebe os valores modais ora ele doa esses valores. Sobre isso BARROS (2005, pg. 29) afirma:

uma vez que os papéis não são fixos ou estabelecidos de uma vez por todas, em cada percurso, mas variam de acordo com o progresso narrativo, dependem da posição que actantes sintáticos ocupam no percurso e da natureza dos objetos-valor com que se relacionam.

Devido a essa mobilidade actante, existem percursos narrativos diferenciados em cada texto. Esses dois estados- enunciados de ser e de fazer- aparecem em um modelo previsível de estruturação em que se presencia percursos narrativos de manipulação, competência e performance e sanção. As maneiras diversas de encadeamento entre esse percursos narrativos é o que vai classifica-los. Assim temos o percurso do sujeito; do destinados-manipulador; do destinador-julgador.

O percurso do sujeito é a aquisição de competência necessária à ação para que o sujeito realize a performance. As denominações de sujeito de estado e sujeito de fazer se transformam em papéis actantes. Neste percurso o sujeito sempre desempenha um papel funcional definido por um conjunto de variáveis de posições actantes.

No percurso do destinador-manipulador o centro da análise concentra-se no sujeito destinador, aquele que doa valores ao sujeito de estado. Nessa perspectiva, o sujeito destinador manipula o que vai ser doado ao sujeito de estado. Ele se posiciona como fonte de valores de seu destinatário. A performance do sujeito de estado é regada pelo desejo do destinador-manipulador.

Esse fluxo de valor e performance segue uma hierarquia do percurso do destinador-manipulador. Primeiramente, existe uma atribuição de competência semântica responsável pela relação de confiança entre o destinador e o destinatário. O destinatário precisa crer que o sujeito manipulador possui os valores desejados. Após o estabelecimento dessa relação de confiança, inicia-se um processo de manipulação ancorada na doação dos valores modais que resulta em um contrato de troca imposto pelo manipulador que através de um jogo de persuasão convence o destinatário a aceitá-lo. Só é possível não ser manipulado quando o destinatário e o manipulador não compartilham de mesmo valores.

Esse contrato é obtido por meio de quatro formas simples de manipulação: a tentação, intimidação, provocação, sedução. Quando se utiliza da tentação o destinador oferece uma perspectiva de poder ao destinatário, o qual vislumbrado com a nova possibilidade de performance manifesta um querer fazer. A sedução utiliza-se de esquema de manipulação semelhante mudando apenas a perspectiva de poder que passa ser um perspectiva de saber. Assim o destinatário não é apoderado por algum valor que o manipulador possa oferecer e sim pela consciência do saber. Esse dois tipos de manipulação provocam imagens e valores positivos no destinatário. A provocação e a intimidação são formas de manipulações baseadas em imagens e valores negativos do destinatário. A competência de poder e saber do manipulador sempre vai provocar uma mudança na performance do destinatário de dever-fazer.

O percurso do destinador-julgar está ligado ao percurso do sujeito como uma espécie de desfecho a ele e está correlacionado ao contrato efetivado na manipulação. Este percurso é produto do julgamento ou sanção feito pelo sujeito. Sua organização é definida pela organização lógica de dois tipos de programas narrativos: o de sanção interpretativa ou cognitiva, e o de sanção de retribuição ou pragmática.

No programa narrativo de sanção cognitiva há uma interpretação dos estados resultantes do fazer do sujeito que podem ser mentirosos -que parecem mas não são; verdadeiros- que comprovam ser o que aparentam ser; falsos - que não parecem e não são ; e secretos que não parecem ser o que são.

Na sanção pragmática o julgamento do sujeito provoca uma retribuição de valores. O sujeito que cumpre o que foi acordado no percurso narrativo possui uma retribuição em forma de recompensa, o que não ocorre com o sujeito que descumpra o acordo, acaba sendo recompensado com a punição. BARROS (2005, pg. 37) resume essa relação contratual da seguinte forma:

A retribuição, com recompensa ou punição, faz parte da estrutura contratual inicial e restabelece o equilíbrio narrativo, pois é o momento de o destinador cumprir as obrigações assumidas com o sujeito, na hora da manipulação.

Análise semiótica do conto “um apólogo” de Machado de Assis

Para exemplificar os conceitos largamente explorados foi realizado uma análise semiótica do conto “Um apólogo” de Machado de Assis. "Um apólogo" como o próprio título sugere é um conto de narrativa curtíssima, em formas de diálogo que apresenta um lição de moral onde os seres inanimados ganham habilidade humanas como falar, refletir, pensar e fazer julgamentos. No conto escrito por Machado de Assis, uma agulha e uma linha dialogam sobre seus papéis na costura.

Ainda que não seja o objetivo desta análise, cabe ressaltar que a discursão sobre quem é o fator essencial ou protagonista no ato de costurar é a unidade dramática do texto. A narração fica por conta de um escritor-observador, o que, como já falado, deixa a história menos complexa e mais linear.

A primeira análise semiótica será no plano das estruturas no programa narrativo. Para tanto é preciso determinar os participantes da narrativa através do enunciado elementar. Assim, temos a agulha e a linha como sujeitos da história. Para efeito didático, as seguintes nomenclaturas serão adotadas: F = função, S= sujeito, O= objeto, \vee =disjunção e \wedge = conjunção.

São encontrados enunciados de estado conjuntivo nos trechos:

“Prendo um pedaço no outro, dou feição aos babados (...) Eu é que prendo, ligo, ajunto (...)” pg 16 configurado a seguinte equação enunciativa:

- S (linha) \wedge O (vestido , enfeites, babados,)

“Eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima” p 16. Configurando a seguinte equação enunciativa

- S (agulha) \wedge O(dedo da costureira, panos, vestido, caixa de agulhas)

“Faze como eu, que não abro caminho para ninguém, onde me espetam fico”. Pg 18. Configurando a equação enunciativa:

- S (alfinete) \wedge O (o local onde lhe espetam)

E o seguinte trecho com enunciado de estado disjuntivo:

“Levava a agulha espetada no corpinho, para dar algum ponto necessário. (...) enquanto você volta para a casinha da costureira”.pg 18. Configurando a seguinte equação enunciativa:

- S (agulha) \vee O (dedo da costureira, panos, vestido)

O enunciado de fazer é resultado da alteração do estado conjuntivo para o estado disjuntivo. A ação do S (linha) é responsável pela disjunção do S (agulha) em relação a seu Ov (dedo da costureira, pano, vestido).

Após a identificação dos enunciados básicos da narrativa é possível a identificação do programa narrativo do conto. Este, pode ser representado segundo o mesmo modelo de análise de Barros onde o plano narrativo (PN) é igual a uma função (F) onde o sujeito do fazer (S1) realiza uma transformação (\rightarrow) da relação de conjunção (\wedge) ou disjunção (\vee) do sujeito de estado (S2) e seu objeto de valor (Ov). Como pode ser observado na equação de alguns programas narrativos do conto.

Em PN1, a linha recebe auxílio da agulha na relação com seus objetos-valor:

- F (furar o pano) { S1 (agulha) \rightarrow S2 (linha) \wedge Ov (pano, vestido)

Em PN2, a agulha é utilizada pela costureira, assim ela entra em contato com seus objetos de valores.

- F (costurar) { S1 (costureira) \rightarrow S2(agulha) \wedge Ov (pano, vestido, costura)

Em PN3, a linha revela a agulha a fragilidade da relação dela com a costura já que é ela a linha que vai ao baile

- $F(\text{revelação}) \{ S1(\text{linha}) \rightarrow S2(\text{agulha}) \cup Ov(\text{vestido costura, pano})$

Em PN4, a linha ao revelar que vai ao baile com o vestido apropria-se de valores em relação a seus objetos antes somente obtido pela intervenção do S (agulha)

- $F(\text{revelação}) \{ S1(\text{linha}) \rightarrow S2(\text{linha}) \wedge Ov(\text{vestido})$

Nos programas narrativos 1 e 2 há um função de doação de valor do sujeito do fazer para o sujeito de estado e sua relação com o discurso é transitiva. O que pode ser percebido também no plano 3 existe, onde há uma espoliação, uma retirada de valor, que causa a disjunção na relação do sujeito de estado e seus objetos de valores. O plano 4 trata-se de uma apropriação de valor onde o sujeito de estado e fazer são representado por um única personagem, a linha, o que torna o discurso mais reflexivo.

Com base nas análises dos programas narrativos, podemos classificá-los em competência e performance. Assim temos os seguintes esquemas

- PN1, PN2 e PN3 como planos de competência, possuem atores distintos e existe uma aquisição de valores modais (poder costurar) .
- PN4 como plano de performance , possui mesmo ator nos dois estados enunciativos e adquire valores modais (poder ir ao baile)

Estas foram as duas primeiras etapas de análise de estrutura básica da narrativa onde os sujeitos se relacionam de forma reflexiva ou transitiva . A última etapa da sintaxe narrativa é o esquema narrativo.

Tomemos como princípio os seguintes programas narrativos

- PN1: F(abrir caminho no pano) { S1 (agulha) --- S2 (linha) C Obv (pano do vestido)
- PN2: F (preencher os buracos abertos) { S1 (linha) ---S2 (linha) C Ov (pano de vestido)

A tabulação dessas duas equações representa o percurso narrativo do sujeito linha. Do primeiro programa narrativo tem-se a competência necessária para realizar a ação desejada. A execução do poder-fazer no segundo programa narrativo representa a performance deste S1. Esse encadeamento de programas forma o percurso narrativo do sujeito.

Observamos agora outros percursos narrativos do conto:

- PN2: F (costurar) { S1 (costureira) ---S2 (agulha) C Ov (pano de vestido)
- +
- PN1: F(abrir caminho no pano) { S1 (agulha) --- S2(agulha) C Obv (pano do vestido)
- = Percurso narrativo do Sujeito agulha

- PN2: F (ter um vestido) { S1 (baronesa) ---S2 (costureira) C Ov (agulha, linha, pano, vestido, etc.)
- +
- PN1: F(fazer um vestido) { S1 (costureira) --- S2(costureira) C Obv (agulha, linha, pano)
- = Percurso narrativo do Sujeito costureira

Se continuarmos a analisar o texto, podemos elaborar uma infinidade de percursos narrativos em que vai predominar neste conto o tipo de percurso narrativo do sujeito.

O gênero Canção

Panorama geral sobre o gênero canção

A canção na cultura brasileira sempre teve lugar privilegiado em relação à música clássica. Comporta-se como produto e veículo de expressão social, cultural, econômica, racial e etc. Justifica-se um interesse maior de pesquisadores e acadêmicos sobre esse gênero devido sua popularidade e rica variedade de amostra.

Apesar do crescente interesse por este objeto de estudo a ótica dos estudos litero-musicais ainda se apresentam limitadas. Quando não são baseados em aspectos sociológicos, tratam a música como anedota, artigo histórico ou mera interpretação textual. Essa postura da crítica, tanto musical quanto literária, empobrece as relações semióticas dos estudos analítico das canções populares brasileiras (BEHAUGUE, 2006)

ASSIS (2007), em seu artigo sobre a crítica literária e a música, apresenta uma ampla abordagem acerca dos posicionamentos recentes. Suas constatações afirmam que de uma forma geral, a crítica literária busca: a análise temática das músicas e suas consequências socioculturais e, traçar panoramas históricos ou definições da música popular brasileira.

Segundo ASSIS (2007), a produção científica sobre o assunto baseia-se em conceitos inter-semióticos de Roman Jakobson que discorre sobre o ato de transmutação ou interpretação de signos verbais por meios de signos não-verbais. Desta maneira, tornar-se possível uma decomposição do texto original em vários elementos e identificação de componentes capazes de traduzi-los de forma coesa no segundo texto.

Os estudos de SEICMAN (2008); BIRON (2011); CECHETTO (2010) permitem observar que a comparação métrica musical e literária e o estudo histórico das manifestações musicais e literárias são amostras de pontos confluentes entre as duas áreas dentre os diversos pontos existentes hoje nos estudos interartes. A relação de empréstimo léxico, onde a música incorpora léxicos literários e a literatura se utiliza de léxicos musicais

é amplamente discutida na melopoética. Nomes de origem musical como dissonância, harmonia, melodia, anacruse são dominantes em análises literárias. A música também buscou na poética termos como elegia, tema, dentro outros (ASSIS 2007) ; (STRAVINSKY, 1996); (OLIVEIRA, 2003)

Essa relação interartes deve ultrapassar os estudos da literatura comparada onde se limitam apenas a coletar as referências musicais nos trabalhos literários ou referências literárias em composições musicais. Sobre isso BROWN (1970 pg.102) relata que:

O estudo da relação entre literatura e outras artes é comumente classificado como comparativo, eu acredito, por razões ainda não formuladas que o estudo é um estudo de literatura envolvendo duas diferentes expressões midiáticas. Claro que pintura e música são legitimadas como linguagens e esta é uma questão indiscutível. Mas, é evidente, que para nosso propósito aqui, elas são linguagens análogas as quais são mídias de expressão usadas como linguagem literária, com fins artísticos.

De acordo com SOUTELO (2011), é de Brown que vem um ativismo litero-musical que reconhece três modalidades de expressão do contato entre música e literatura: a música na literatura, a literatura na música e a literatura e a música. A canção é produto do último tipo de contato

O gênero canção é um produto da simbiose entre letra e melodia formando um gênero litero-musical. Possui caráter artístico manifestado em sua linguagem musical e discursiva baseada em seu caráter verbal. Não existe uma imposição de um aspecto sobre o outro. A relação entre o musical e verbal é intrínseca na construção do gênero canção. Sobre isso RAMIRES (2010, pg 38) escreve que:

A importância de uma parceria interdisciplinar nos traz a certeza de uma abordagem competente que a canção merece, pois há vestígios de uma mudança sinificante: o reconhecimento das materialidades verbal e musical para um melhor tratamento da canção sendo este feito aos moldes das aulas de língua portuguesa ou nas aulas de educação musical. Acreditamos também que olhar a canção como gênero textual ajuda a minimizar a distância entre a linguagem verbal e musical favorecendo uma visão holística desse gênero discursivo que necessita ser compreendido em suas peculiaridades

A primeira problematização ao falarmos de canção é determinar o tipo de gênero que ela representa: musical ou literário? Alguns estudos realizados por CARVALHO (2010), SOUTELO (2011), RAMIRES (2010) e BROWN (1970) admitem o gênero canção como sendo literário e musical, numa ambivalência de artes que não permita o isolamento de nenhuma para análise da outra.

Dentre os autores pesquisados é CARVALHO (2010, pg. 1) quem apresenta a melhor definição do gênero canção: " um texto curto , cantado , formado pela relação entre letra e música, dividido em partes, constituídas por versos, organizados em estrofes". Uma confirmação que existe uma manifestação artística litero-musical a qual a canção é produto final.

A proposta dessa dissertação é realizar uma análise da canção de forma híbrida, não desprezando assim seus aspectos musicais. Teorias da semiótica da canção, em especial análises tensivas das canções populares brasileiras, são as principais ferramentas para o êxito nesta análise. Para tanto, faz-se necessária um abordagem de conceitos básicos de música para um entendimento do método semiótico que será abordado.

Conceitos musicais básicos

O que é música? Todos os povos do mundo desenvolvem manifestações sonoras sejam eles desenvolvidos ou primitivos , mas isso não significa que toda e qualquer manifestação sonora é música. Esta deve se dá no espaço e tempo do sentimento de acordo com MORAES(1989), MANZONI (2010) COPLAND (1974) e FUBINI (1995) CANO (2007, pg. 12) amplia ainda mais a noção de música ao defender que:

A música não é uma mera coleção de objetos sonoros e sim uma série de ações cognitivas que realizamos com /e a energia acústica a partir das possibilidades de ação que nos oferece cada entorno musical definido com a flutuação de energia ambiente que a mente musical traduz como informação acústica, visual ou cinética.

Para MORAES (1989, pg. 15), a música como arte não deve ser enquadrada em esquemas teóricos fixos. Só porque não se conhece uma determinada expressividade

musical não significa que aquela manifestação sonora não seja música. Assim, ele faz uma crítica a tentativa ocidental de coisificar a arte. Ela compartilha que :

Talvez por isso, fosse menos absurdo dizer que a linguagem musical só exista mesmo concretizada através de "linguas" particulares ou de " falas" determinadas; e que essas manifestações podem até, em parte, ser compreendidas; mas nunca vivenciadas em alguns de seus elementos de base por aqueles que não pertençam à cultura que as gerou.

Os elementos constituintes da música são a altura, a intensidade, a duração e o timbre. Para que haja uma expressão musical além da intencionalidade artística, apresentada por MARTINEZ (2009), deve existir contraste entre esse elementos. Essas transformações contrastantes é responsável pela percepção de discurso musical.

A altura é a frequência fundamental que diferencia graves de agudos. A intensidade é a amplitude do movimento vibratório que representa as múltiplas possibilidades que vão do som inaudível ao som que nos leva ao limite da dor onde o som não é percebido. O Timbre é o que determina a fonte sonora, também diferencia os instrumentos musicais. Por último, a duração é o tempo gasto na emissão sonora, a sua sustentação ou extinção. (MORAES,1989)

As notas musicais são sinais gráficos que representam a altura e duração de um som regular. A nota é o limite de uma forma musical. Esses sinais se organizam em intervalos que diferenciam uma nota da outra. Apesar de existirem sistemas musicais em que aceitam uma distância menor, convencionalmente determinamos que a menor distância entre duas notas é um semitom, a soma de dois semitons é chamada de Tom. A essa distância entre dois sons, seja ela formada de semitom ou de tom, denominamos de intervalo. Os intervalos são harmônicos quando os sons são coincidentes e melódicos quando são sucessivos

O conceito de estruturação do plano musical elaborado por DIETRICH (2004) permite uma hierarquização das partes do discurso musical para uma melhor assimilação do modelo semiótico de análise de canção brasileira e de Tatit.

O primeiro nível hierárquico é a nota. As alterações neste nível estão vinculadas aos quatro elementos básicos da música. O segundo nível é do intervalo. A transformações entoativas de concentração e extensão ocorre neste nível. O conjunto desses intervalo formam partes rítmicas-melódicas , o motivo que é o elemento constituinte do terceiro nível da hierarquia. A junção dos diferentes motivos apresentados por uma canção formam as frases- quarto nível - e estas frases melódicas formam as partes de cada canção que correspondem ao último nível da hierarquia musical. O conjunto de níveis hierárquicos correspondem a melodia inteira da canção, esta denominados de tema. (DIETRICH, 2006)

A proposta de análise semiótica da canção

A semiótica musical é o estudo dos processos pelos quais a música adquire significado para alguém. Essa significação abarca processos cognitivos como a memória, a percepção, a compreensão, a produção de emoções, as sensações sinestésicas, a imaginação, o movimento corpóreo experimentado através do som, e de imagens metafóricas que se evocam quando escutamos música. (CANO 2007)

A análise semiótica da canção parte do pressuposto que melodia e letra e o cancionista são elementos que se correlacionam interferindo e sofrendo interferências de um sobre o outro. CARVALHO (2010 pg. 49) comenta que

Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem Elementos na letra, especialmente sua qualidade Narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção.

A proposta de análise desta pesquisa é baseada nos conceitos semióticos de TATIT, amplamente testado e aplicado nos estudos de CESAR (2012), ZERBINATTI (2011); LOSSO (2005); MONTEIRO (1997); MACHADO (2012). Para entendê-lo melhor é necessário ter uma compreensão de alguns conceitos da semiótica tensiva desenvolvida por Claude Zilberger.

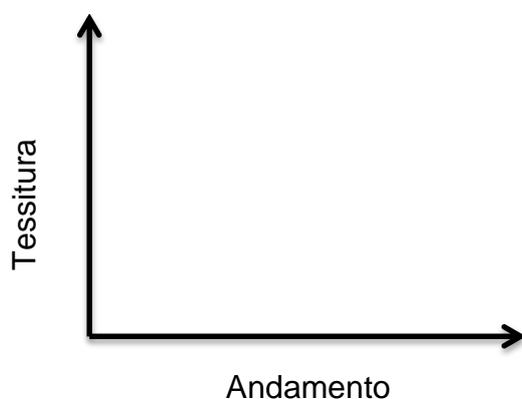
ZILBERGER (2010) é responsável por estruturar a afetividade em esquemas passíveis de análise. Sua motivação vem do dilema científico das ciências humanas que na busca de uma maior objetivação em suas investigações tendem a desprezar o afeto. Ela (2010 pg. 1) declara que "A nosso ver, a afetividade deve ser não somente “conservada” mas centralizada, uma vez que os afetos são, numa medida a ser determinada, as razões de nossas razões no discurso."

A definição de tensividade, nesta perspectiva semiótica, diz respeito ao fenômeno da expressão, local onde se conjuga intensidade (profundeza) e extensão (direções) manifestadas em particulares elementares de significação denominadas valências.

Essas valências podem assumir valores extensivos que correspondem à temporalidade corrente, ao tempo que se passa, que se distende e se difunde, ora valores intensivos que correspondem à temporalidade suspensa, remissiva.

Quanto mais alta ou intervalada forem as notas maior valência intensiva ela terá e quanto mais curta for a duração desta nota maior valência extensiva. As relações de valência de extensão na melodia são denominadas de andamento melódico, já as relações de alturas das notas em determinado trecho musical é denominada de tessitura. O andamento está associado ao conceito de trecho rápido ou mais lento. A tessitura corresponde ao conceito de som mais fraco ou mais forte, nota mais grave ou mais aguda.

Gráfico 1 Valências Musicais



A base da análise semiótica da canção de Tatit determina que o eixo musical da canção é responsável pela estabilidade do eixo verbal. A melodia do sistema musical garante a veracidade tensiva do que está sendo dito. Essa sustentação melódica segue a regra de compensação semiótica. Uma espécie de gramática musical que permite o ouvinte fazer associações cognitivas. Um exemplo dessa manifestação é a captação da tonalidade musical. A sensação melódica de tensa ou menos tensa não é racionalizada pelo ouvinte, mas sentida.

Os elementos básicos da canção são letra, melodia e cancionista. Destaca-se os dois últimos como forma musical e força entoativa respectivamente. A força entoativa é o modo como é cantada a melodia e letra da canção. Ela está intrincada ao conteúdo do texto, quando a forma musical se sobressai ao conteúdo verbal ao ponto deste se tornar inteligíveis essa força se anula. (TATIT, 2003)

As forças tensivas, de entoação e de forma musical, se relacionam em uma constante relação de ascendência e descendência sempre ligadas ao conteúdo verbal da canção. Tomando consciência dessa estruturação do sistema musical é possível compreender os três processos semióticos que norteiam a teoria de análise da canção elaborada por Tatit: a figurativização, tematização, passionalização.

A tematização é um processo pelo qual a canção tende a encurtar as durações melódicas. Esse encurtamento causa uma aceleração e repetição do pulso gerando motivos rítmico-melódicos repetidos. Concentração da tessitura e aceleração no andamento, melodia previsível. Essa repetição reduz o fluxo de informação na recepção do ouvinte.

Em canções onde prevalece a tematização não existe rupturas entre o sujeito e seu objeto de desejo. Há um encontro confortável entre eles. Como existe um padrão melódico não existe tensão ou drama. A canção se desenvolve de maneira horizontal. Denominados esse tipo de canção como temática.

A passionalização é um processo pela qual a canção tende a prolongar as durações melódicas, ampliando a tessitura, verticalizando-se. Valoriza-se a quebra melódica, grandes saltos intervalares e prolonga-se as vogais. Explora a tessitura e desacelera o andamento. Estas canções são denominadas de passionais.

Em canções onde prevalece a passionalização há uma ampla exploração das discontinuidades melódicas através de transposições bruscas de registros e saltos intervalares expressivos. Há quebra do padrão melódico sugere uma letra de conteúdo de separação ou busca do sujeito em relação ao seu objeto. Não possui previsibilidade, está associada a sofrimento, perda.

A figuratização é o processo de oposição ao investimento melódico. Ela evidencia a performance do cancionista e não a canção. Ela remete ao discurso oral, pois foca na fala que está por trás da voz que canta. Nesta proposta de análise ela não será considerada pois, é de sua natureza desestabilizar ou anular a melodia.

Importante ressaltar que esses três elementos não são excludentes e aparecem combinados dentro de uma mesma canção. Sobre isso TATIT (2010, pg. 18) comenta que:

A tendência à concentração involutiva das melodias temáticas, baseadas na recorrência de pequenos temas ou de refrãos, só se efetiva a partir do enfraquecimento do pendor expansivo e evolutivo da melodia passional. Em outras palavras, a ascendência dos recursos centrais da melodia temática pressupõe, em princípio, a descendência dos recursos típicos da melodia passional. Quanto mais recrudescimento (mais mais) das formas recorrentes, mais minimização (mais menos) dos percursos e transições melódicas que fazem com que as canções evoluam no espectro das alturas.

A compreensão desses conceitos do gênero canção é necessário para uma posterior identificação, estudo e análise dos efeitos de sentido provocados pelo texto musical e pelo texto linguístico. Se existe uma compatibilidade ou uma disparidade entre ambos e o efeito dessa relação.

Teoria semiótica de Tatit aplicada à canção Garota de Ipanema

A proposta de Tatit para análise semiótica da canção oferece uma representação visual do conteúdo musical em um diagrama de espacialização da melodia. Este tem como finalidade proporcionar ao indivíduo que não possui conhecimentos musicais teóricos

analisar a canção de forma satisfatória no que tange a tessitura e o andamento melódico. (Dietrich 2004)

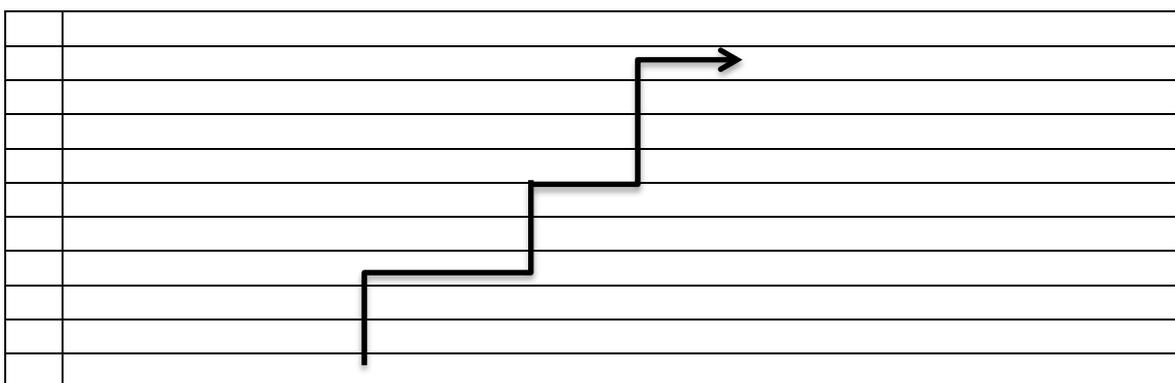
O método de transcrição melódica de Tatit consiste no preenchimento do gráfico de valências com linhas horizontas que correspondem à amplitude da tessitura da melodia analisada. Cada linha corresponde a um intervalo de semitom. O número de linhas vai ser a resultante da oitava da nota mais grave da música.

Cada sílaba da letra da canção representa uma nota da melodia. Ela é escrita na linha correspondente a esta nota. A melodia e a letra são visualizadas simultaneamente o que permite uma rápida visualização do perfil melódico associado.

Após criarmos o gráfico da espacialização melódica é possível identificar trechos de tematização e passionalização da melodia através da sintática melódica, ou, desenho resultante da análise da amplitude da tessitude e do andamento da música.

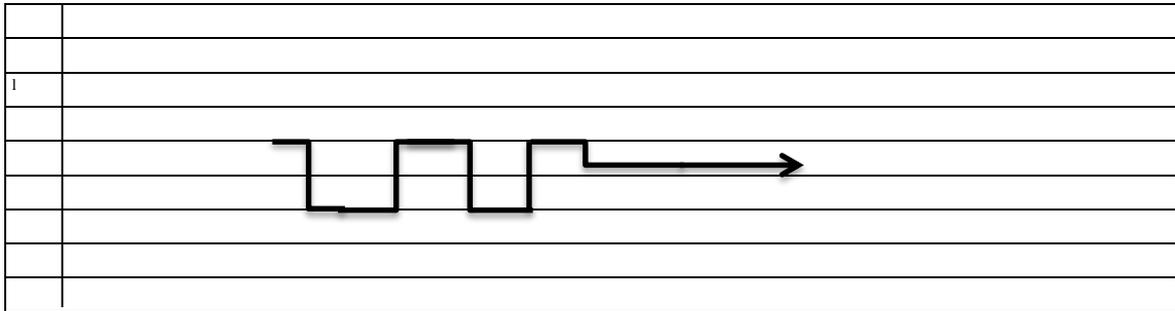
A sintaxe melódica-passional caracteriza-se por expansão melódica, saltos intervalares, e duração das notas. O desenho resultante se assemelha a figura 2.

Figura 2 Percurso da Sintaxe Melódica-Passional



A sintaxe melódica - temática caracteriza-se pela aceleração melódica, concentração das notas e trechos. O desenho resultante se assemelha a figura 3.

Figura 3 Percurso da Sintaxe Melódica - Temática



Para melhor assimilação da técnica elaborada por Tatit é apresentado um diagrama baseado na análise da canção “Garota de Ipanema”. A escolha desta canção para este exemplo se dá pela utilização de tematização e passionalização em uma mesma melodia.

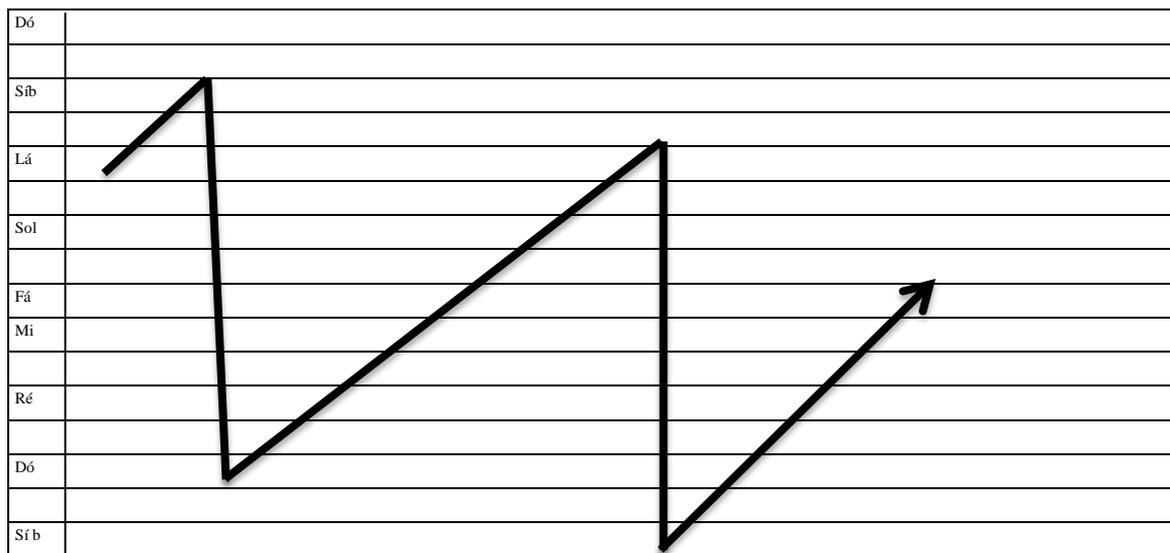
A nota mais grave da música é um Sí bemol e a nota mais aguda é um Dó, o diagrama melódico terá a seguinte composição.

Diagrama 1 Semiótico Básico da Canção "Garota de Ipanema"

Dó	
Sí b	
Lá	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Sí b	

Feita a elaboração do diagrama base, coloca-se a letra da música obedecendo a tessitura e o andamento de cada sílaba.

Figura 7 Desenho da Sintaxe do trecho IV da canção Garota de Ipanema



Dó			le															
Sif		be							que									
La	A h								nh a									
Sol								s o										
Fa							e										zi	
Mi					nao											so		
Re				que												pass a		
Dó			za													bem		
Sif																tam		

Após dois trechos passionais, a canção retoma sua escolha de tematização melódica. A letra acompanha a mudança saindo de um plano reflexivo do sujeito para um retorno a sua relação com o objeto da canção, no caso a garota de Ipanema. O quinto

A canção analisada é uma demonstração clássica do hibridismo do gênero a que pertence. Ao aplicar teorias de análise semiótica do texto narrativo na letra das canções, observa-se que a relação do sujeito com seu objeto dentro do percurso narrativo acompanha as variações de tematização e passionalização da melodia, mostrando assim, que a expressão musical e a expressão verbal do gênero canção são parte de um todo expresso em uma arte litero-musical.

Ao dividirmos a canção segundo os critérios hierárquicos de Dietrich, teremos uma organização da canção de três grandes partes e dois motivos. O temático representado aqui pela letra A e o motivo passional representado pela letra B. Assim, a música quanto a seus motivos apresenta uma sequência A.B.A.

Nas partes que apresentam motivos A, a relação do sujeito e seu objeto torna-se objetiva, sem função de performance como nos permite analisar o esquema semiótica narrativo abaixo:

- S (pessoa que observa) \wedge Ov (garota de Ipanema)

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar
(...) É a coisa mais linda que eu já vi passar

- S (garota de Ipanema) \wedge OV (corpo dourado, gingado, beleza)

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema

Nas partes que apresentam motivos B, a relação do sujeito e seu objeto não é mais objetiva, há uma função de competência devido a ausência do sujeito (garota de Ipanema), e uma função de performance causando a modificação do S (pessoa que observa) de um estado de êxtase para o de solidão, como nos permite analisar o esquema semiótica narrativo abaixo:

- PN1: F (reflexão) { S1(pessoa que observa) \rightarrow S2(pessoa que observa) \wedge (solidão)

Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste

- PN2 : F (ausência) { S1(garota de Ipanema) → S2(pessoa que observa) ∪ (garota de Ipanema)

Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 E também passa sozinha

A relação que era:

- S (pessoa que observa) ∩ Ov (garota de Ipanema)

Transforma-se, devido à ação de seu objeto de valor, em:

- S (pessoa que observa) ∪ Ov (garota de Ipanema)

De uma forma global, a canção apresenta uma proposta de tematização, a beleza, estruturada nos dois níveis de expressão artística. O recurso de passionalização, utilizado de forma discreta na canção, possui função de desacelerar a tematização da primeira parte e ao mesmo tempo justificar sua volta como conclusão da canção, reiterando assim, a intenção dos autores de disseminar seu conceito de beleza, personificado na garota de Ipanema, no momento do processo de criação de significação do ouvinte.

Proposta de sistema Inter- semiótico entre conto e canção

Definidas as bases teóricas desta pesquisa, será apresentada uma proposta de análise inter-semiótica entre os dois gêneros , conto e canção, onde as similaridades dos conceitos de foco narrativo, percurso narrativo, passionalização e tematização serão utilizadas como estruturas básicas de formulação.

O método consiste em relacionar a fonte dos efeitos de significação causados pelos dois tipos de produção textual no leitor ou ouvinte da obra em dois grandes grupos. Esses grupos serão formados de acordo com suas correspondências conceituais.

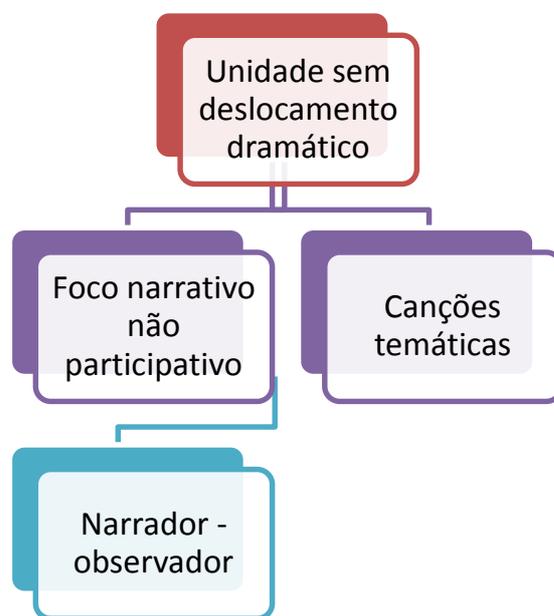
Assim, temos o primeiro grupo formado pelas Canções passionais e Contos com foco narrativo integrante da unidade dramática. As canções passionais possuem características, já exploradas nesta pesquisa, de cunho subjetivo, mesmo caráter de uma narrativa construída pelo protagonista ou pelo escritor narrador. Todos os percursos narrativos envolvidos denotariam em uma sensação de busca e de perda pelo sujeito e compartilhariam mesmo tema narrativo. Este grupo fica denominado de Unidade de significação com deslocamento dramático.

Figura 9- Unidade com deslocamento dramático



O segundo grupo é formado por contos com foco narrativo distante da unidade dramática e canções temáticas. Essas canções tendem a repetição, a valorização de forma generalizada do tema pretendido pelo autor, sem espaço para por menores. Semelhante efeito tem o distanciamento do narrador em relação a trama dramática, a visão do leitor é mais generalizada. O percurso narrativo envolvidos nos dois casos não possuiria relação de perda e busca do sujeito da narrativa e compartilhariam de mesmo tema narrativo . Este grupo fica denominado de Unidade de significação sem deslocamento dramático.

Figura 10- Unidade sem deslocamento dramático



Aplicação da teoria de aproximação semiótica entre conto e canção.

Para exemplificar as possibilidades de relação propostas anteriormente, foi selecionado um conto do livro “Aquele canção”, publicação com doze contos inspirados em doze músicas da música popular brasileira , chamado “A última cartada”.O conto de autoria de Lívia Garzia Rosa retrata a tentativa desesperada da narradora-personagem de evitar sua separação de Bruce, seu amado. Toda narrativa se passa na primeira pessoa e a sucessão de períodos curtos contidas nesta narrativa buscam particularizar o jeito de falar do personagem-narrador; a unidade de espaço é a casa onde mora o casal personagem da trama; a unidade temporal do conto é de um dia e a unidade de ação concretiza-se por meio das falas de persuasão da protagonista.

O programa narrativo geral do conto pode ser resumido na seguinte equação semiótica:

- F (separar) {S1(Bruce) → S2(Narrador) ∪ Ov (relacionamento, felicidade , etc.)

O conto utiliza-se de vários percursos narrativos para demonstrar o posicionamento do S(Bruce) que não possui voz ativa na trama. Assim, a dedução, pelo leitor, do estado de descontentamento do S(Bruce) é condicionada as situações relatadas pelo personagem S(narrador). Algumas delas podem ser organizadas em uma relação : motivação – julgamento de Bruce - ação de Bruce.

motivação	julgamento	ação
Faltou luz	Ela não pagou a conta	Vou me separar dela
Sumiço do pente	Ela não me dá espaço	Vou me separar dela
Assobio não agradável	Ela não é desafinada	Vou me separar dela

Falta luz, você diz que eu esqueci de pagar a conta, que assim não dá, que vai se separar. Demora para encontrar o pente, diz que vai embora porque não pode ter nada de seu nesta casa. Até do meu assobio você reclama, diz que sou desafinada, que não dá para aguentar.

A unidade de ação baseia-se nas tentativas da protagonista de reverter a decisão de Bruce que é se separar dela. A trama então mostra dois tipos de manipulações dessa personagem. O primeiro diz respeito a manipulações bem sucedidas, feitas no passado, e o segundo em manipulações correspondente ao tempo presente, representado nas seguintes equações semióticas .

Manipulação do passado:

- F (chorar no natal) { S1(narradora) → S2(Bruce) ∪ Ov (separação)

Sem contar os natais. Em todos eles quis ir embora. Foi uma luta conseguir que você ficasse, precisei chorar ceias inteiras, na casa de sua mãe, que nem espaço tem. Apartamento mínimo. E isso tudo com sua vó tentando ensinar “noite feliz” para seus sobrinhos.

Manipulações do presente:

- F(chantagem emocional relativa à saúde) { S1 (narradora) → S2(Bruce) ∪ Ov (separação).

Bruce, você tem ideia de como essas coisas que você diz agem no meu organismo? Eihm? Pois saiba que me provoca um estado de fraqueza generalizada. Você sabe que o que segura o corpo no espaço é a musculatura, não sabe? Pois então, arria tudo. Músculos ao chão. Logo em seguida a boca seca, depois aparece um enjoo acompanhado por refluxo- desequilíbrio das funções gástricas o médico disse-, a vista turva, ingresso instantaneamente em uma nuvem de chuva, surge então a dormência nos membros, adeus pernas e braços, quando, finalmente, atinjo a invalidação quase total. Uma situação que não desejo para sua mãe, Bruce!

- F(chantagem emocional relativa á morte) {S1(narradora) → S2(Bruce) ∪ Ov (separação)

(...) De modo que eu te peço, pelo amor que você teve ao seu cachorro que morreu, e que foi a melhor companhia que você teve na vida, como faz questão de me lembrar quase todos os dias, que seja a última vez que vamos falar nesse assunto.

(...) Não existe solução para o inevitável. Você sabe que apesar de tudo o João Carlos quis se separar. É, isso mesmo que você escutou, Bruce. E deu a última cartada. Pediu para jogar uma partida de buraco com mamãe antes de ir embora. Estava viciado. Achei que não haveria problema. Os dois arrumaram a mesa, sentaram, e jogaram tranquilamente. Era uma cena bonita, a mãe e o namorado da filha, grisalhos, bebendo Campare e roendo castanha de caju, na varanda, entre samambaias, brindando, sorrindo, e atirando cartas ao lixo, quando, subitamente, o João Carlos emitiu uma espécie de rosnado grosso. Mamãe achou que ele estava nervoso porque perdia, e ele, que era branco perolado, escureceu. Deixou o rosto negro tombando no pano verde.

O conto utiliza-se de vários programas narrativos que nos remetem a fatos corriqueiros para ilustrar a passagem do tempo. É a unidade temporal que dá um desfecho a trama. Na única fala do personagem Bruce é revelado o fracasso das tentativas de manipulação da protagonista.

Considerando que o conto é reflexivo, partindo da perspectiva de uma protagonista-narradora, com percursos narrativos de manipulação entre sujeitos de ação e buscando um correspondente possível no gênero canção, pode-se formular uma unidade com deslocamento dramático.

A canção a ser escolhida para inter-relação semiótica com o conto “A última cartada” deve ser passional com a temática de separação amorosa que utiliza recursos narrativos que remetem ao cotidiano do casal.

Seguindo os critérios pré-definidos, a canção escolhida para análise de compatibilidade semiótica é “Detalhes” de autoria de Roberto Carlos Erasmo Carlos. O que se segue, é a análise semiótica da canção com base nos métodos já abordados na pesquisa.

Figura 11 Quadro Semiótico da Introdução da Canção "Detalhes"

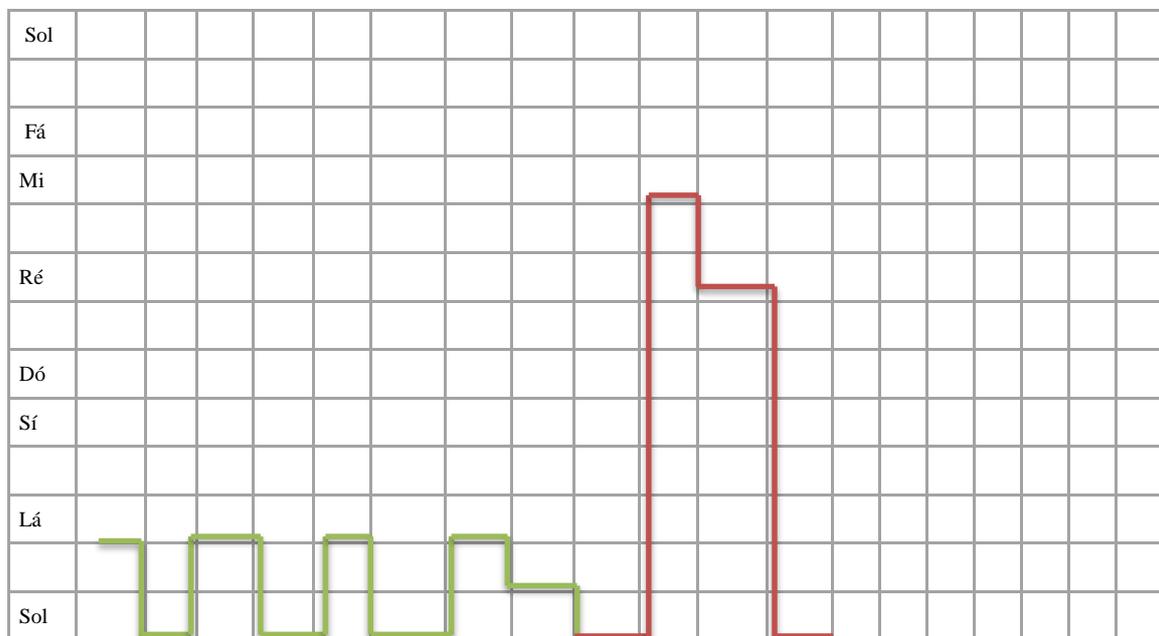
Sol			—			—			—			—							
Fá																			
Mi		—			—			—											
Ré																			
Dó	—					—													
Sí			—					—	—			—							
Lá																			
Sol																			

Como não existe trecho verbal na introdução, a marcação das notas no sistema melódico está representado pelos traços. A sequência analisada gera o seguinte desenho sintático:

O trecho I inicia-se com um motivo temático de breve duração de quatro tempos de som do andamento da canção, logo interrompido por um longo motivo passional de três tempos de som e quatro tempos de silêncio da melodia da canção.

Estes representados em cores diferentes em um único desenho sintático para facilitar a visualização desta interrupção. Vale ressaltar, que a noção de tempo de duração dos motivos nos trechos da canção nesta análise é citada com o intuito de facilitar a compreensão de prevalência de um motivo passional sobre o motivo temático ou o fenômeno inverso.

Figura 14 Desenho Sintático do trecho I da Canção "Detalhes"



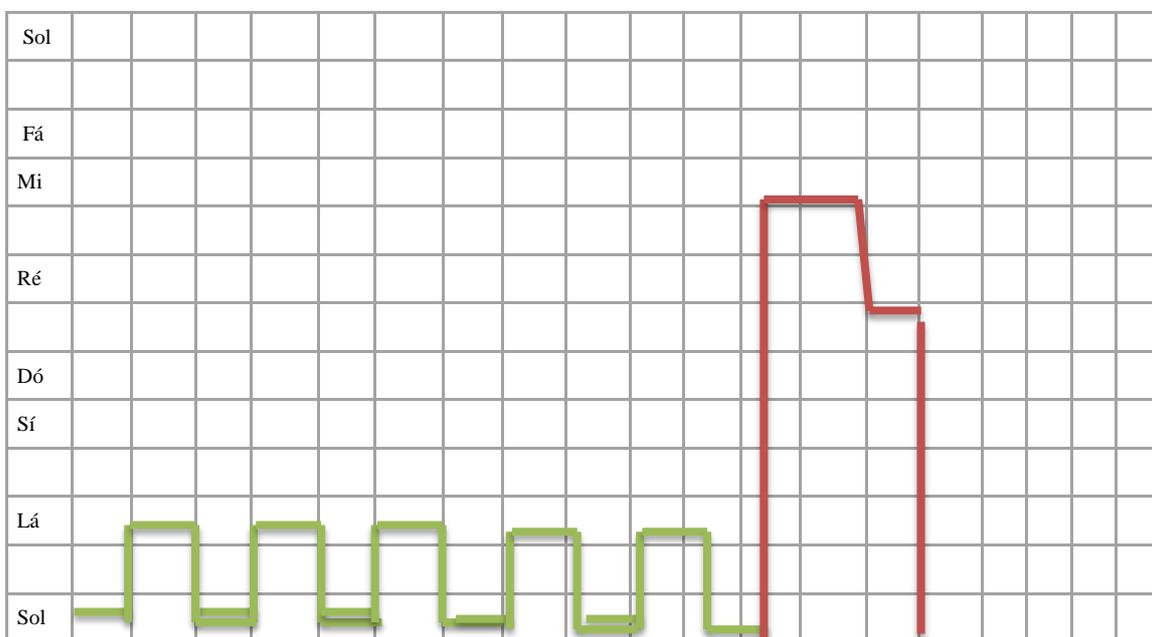
Há imposição do motivo passional – linha vermelha- sobre o temático – linha verde. Esta imposição se dá por dois motivos: o primeiro é a quebra brusca tonal que o motivo passional impõe ao seu antecessor, e o segundo, se dá pelo prolongamento do silêncio representado pelos quadrados em branco após a linha passional.

A ruptura passional em relação ao motivo temático apresentado pelo trecho I da canção é semelhante ao fenômeno que acontece no trecho II , como podemos observar no segundo diagrama semiótico de "Detalhes" e no desenho de sua sintaxe.

Figura 15 Quadro Semiótico do Trecho II da Canção "Detalhes"

Sol																			
Fá																			
Mi																			
Ré																			
Dó																			
Sí																			
Lá		ran		mui		tem		em		vi	da								
Sol	du		te		to		po		sua		eu								ver

Figura 16 Desenho Sintático do Trecho II da Canção "Detalhes"

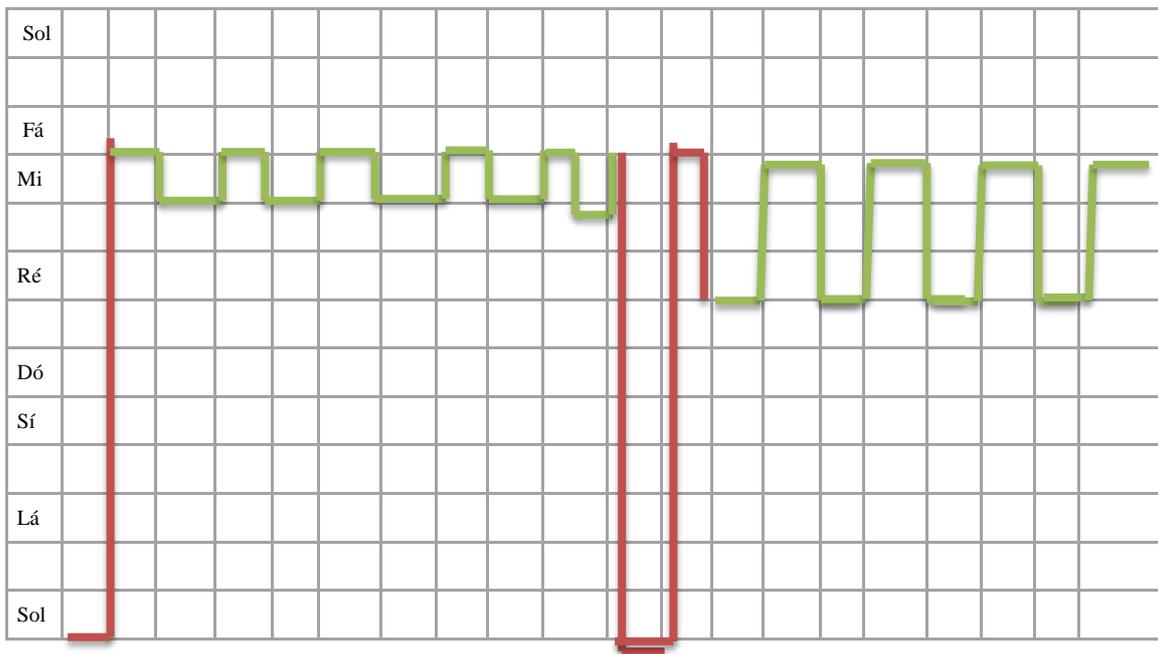


O trecho III da canção apresenta o novo sistema de motivos. Uma curtíssima continuação passional antecede um breve andamento melódico temático, e depois uma ruptura passional de som seguida de um motivo temático.

Figura 17 Quadro Semiótico do Trecho III da canção "Detalhes"

Sol																					
Fá	ta	tao	que	de	dois																
Mi	lhes	pe	nos	nós			coi	mui	gran	pra	quecer										
Ré							sas	to	des	es											
Dó																					
Sí																					
Lá																					
Sol	de										são										

Figura 18 Desenho Sintático do Trecho III da Canção "Detalhes"

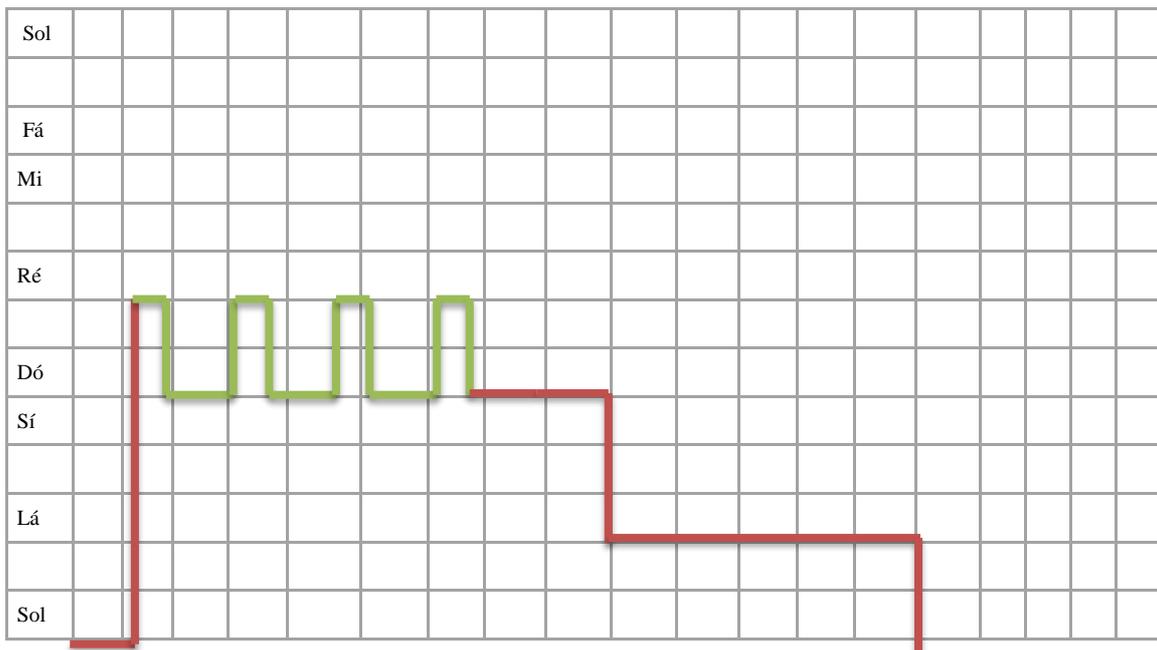


Como podemos observar nas análises abaixo, o quarto e último trecho apresenta a mesma imposição tonal dos demais trechos analisados, um breve motivo temático e um longo desfecho passional. A repetição dos quadros semióticos apresentados continua até o esgotamento do conteúdo verbal da canção.

Figura 19 Quadro Semiótico do Trecho IV da Canção "Detalhes"

Sol																			
Fá																			
Mi																			
Ré	a	da	vão	tar															
Dó	to	hora	es	pre															
Sí																			
Lá								sen	tes	vo	cê	vai							
Sol	e																	ver	

Figura 20 Desenho Sintático do Trecho IV da Canção "Detalhes"



Na canção detalhes, a imposição passional tem como objetivo acompanhar a letra da música que retrata a perda e a separação do sujeito com seu objeto de valor, no caso a pessoa amada. As pequenas aparições temáticas na melodia servem para criar um leve sentimento de conformismo do sujeito em relação a inevitável separação.

Não há repetições dos motivos temáticos de maneira reiterada, as constantes rupturas passionais denotam um desequilíbrio dramático também presente na manifestação verbal da canção. A frase prolongada, a extensão no andamento dos motivos passionais, a lenta velocidade melódica, e a amplitude na tessitura da melodia confirmam o caráter predominantemente passional da música.

A narrativa da música se organiza em uma relação conflitante entre o desejo de esquecer e a impossibilidade de fazê-lo devido às lembranças de um cotidiano compartilhado. A imposição do sujeito com voz na canção ao relembrar da impossibilidade da pessoa amada esquece-lo. A pessoa que fala na canção é o único informante dos acontecimentos da trama, explicitando um foco narrativo participativo nos percursos de geração de sentido na canção.

Assim, podemos formular a seguinte equação semiótica relativas aos programas narrativos da canção "Detalhes"

- S (a voz da narrativa) \cup Ov (ter a pessoa amada)

Mas da moldura não sou eu
Quem lhe sorri
(...) Eu sei que esses detalhes
Vão sumir na longa estrada
Do tempo que transforma
Todo amor em quase nada

- S (pessoa amada) \cup Ov (poder esquecer)

Desesperada você
Tenta até o fim
E até nesse momento você vai
Lembrar de mim

Quanto ao percurso narrativo geral da canção, a seguinte equação semiótica é formada:

F (não deixar esquecer) { S1(voz da canção) \rightarrow S2 \cup Ov (poder esquecer)

Analisando o percurso gerativo de significação dos gêneros textuais escolhidos, constata-se que os dois se enquadram na unidade de deslocamento dramático.

Elementos da unidade de deslocamento dramático	“Detalhes”	“A última cartada”
Passionalidade	x	x
Foco narrativo participativo	x	x
Tema	Separação amorosa	Separação amorosa

A possibilidade de aproximação semiótica dos gêneros analisados em uma estrutura semiótica passível de análise sistemática uma nova alternativa de leitura desses gêneros. Este modo de associação de leitura pode proporcionar alternativas efetivas de incentivo a leitura através da música.

A aplicação da teoria de relação semiótica do gênero canção e do gênero conto no ambiente escolar

Após formulação e organização de teoria semiótica no tratamento dos gêneros conto e canção foi realizada uma pesquisa aplicada ao ambiente escolar brasileiro. A pesquisa teve como objetivo principal saber qual o impacto desta prática analítica no hábito de leitura dos estudantes. Alguns objetivos secundários também foram formulados, como por exemplo, investigar com que frequência esses gêneros são utilizados nas práticas pedagógicas dos professores; qual a quantidade de volume de leitura da escola pesquisada e se os professores são receptíveis a mudança didática com viés Inter semiótico.

A primeira etapa da pesquisa foi delimitar o seu contexto espacial e temporal. A escolha do espaço seguiu a quatro critérios básicos, que foram formulários para avaliar o nível de capacidade de fomento e democratização da leitura da instituição escolar, são eles: a escola deveria pertencer a rede de ensino pública do DF; conter uma biblioteca com acervo literário infanto-juvenil disponível para leitura e utilização dos alunos pesquisados; próximo a escola deveria haver uma biblioteca pública e a coordenação pedagógica deveria viabilizar o planejamento das ações junto com o corpo docente envolvido no processos em sala de aula da pesquisa.

Inicialmente a escola Centro Educacional 08 do Gama, que preenchia os critérios de seleção do campo de atuação, foi escolhida para o desenvolvimento da pesquisa. No início do período escolar, com a mudança de direção e o novo reajuste didático, a escola manifestou a sua impossibilidade de continuação na pesquisa. Uma nova escolha de campo de pesquisa foi feito e o Centro de Ensino Fundamental Sargento Lima da Coordenadoria Regional da Santa Maria foi selecionado seguindo os critérios estabelecidos previamente na delimitação espacial.

O primeiro planejamento temporal da pesquisa foi de ser realizada durante um ano escolar completo iniciando os trabalhos em 2012. Devido à greve dos professores e posterior ajuste de calendário de reposições esse cronograma inicial não foi cumprido. Também resultante deste ajuste houve mudança na escola campo pesquisada. Assim, a pesquisa foi desenvolvida no primeiro semestre de 2013, apenas no turno matutino e seguiu o seguinte cronograma:

- Março/Abril : Planejamento pedagógicos das ações de intervenção na escola
- Maio: Aplicação de questionário diagnóstico e concretização das ações pedagógicas
- Junho/ Julho: Aplicação de questionário avaliativo
- Agosto: Avaliação de resultados e conclusão da pesquisa.

É importante destacar que os contextos socioeconômicos dos alunos e da escola não foram levados em conta na coleta e análise dos dados da pesquisa, pois são irrelevantes na concretização do objetivo principal da mesma.

Por razões de econômica de recursos e de tempo da pesquisa foi delimitado um número de amostra correspondente a oitenta e cinco participantes, sendo eles, quinze docentes com formação em língua portuguesa e setenta alunos que estivessem em uma mesma faixa etária escolar e etária. A escolha de pesquisa por amostragem e não pela totalidade populacional se deve a impossibilidade da pesquisadora de realização da pesquisa no turno integral.

A primeira definição foi a dos docentes. Doze dos 35 professores da escola preenchiem os critérios estabelecidos. A escolha foi feita através de um sistema de voluntariado. Das quinze vagas destinadas a esta amostragem dez foram preenchidas, reduzindo o número de participantes da pesquisa a oitenta.

A definição do segundo grupo populacional da pesquisa foi feita através de análise do perfil da escola montado através do preenchimento do questionário de perfil escolar, modelo encontrado no anexo desta pesquisa. Os dados mostraram algumas características limítrofes que influenciaram de forma condicional a escolha da população discente da pesquisa. São elas:

- A escola no turno matutino se organiza com uma turma de cada nível do fundamental I, impossibilitando a inclusão das séries iniciais do mesmo, pois não há amostragem populacional com a mesma faixa etária de idade suficiente.
- No turno matutino, a escola possui uma turma do sétimo ano em regime de aceleração de estudos. Os alunos dessa turma foram excluídos da pesquisa, pois não apresentam nem uniformidade etária nem de escolarização.
- Há duas turmas matutinas correspondentes ao nono ano do ensino fundamental da escola, mas essas não possuem quantidade de alunos correspondentes ao número populacional desta amostragem

Devido aos dados apresentados acima, a amostra de alunos participantes da pesquisa foi retirada das três turmas matutinas de oitavo ano do ensino fundamental, única combinação que corresponde às setenta vagas destinadas a alunos.

Assim o grupo pesquisado formado por docentes ficou determinado como **Amostra I** e o formado pelos discentes, **Amostra II**. A identificação de cada indivíduo nos questionários foi feita de forma diferenciada em cada grupo. Com o intuito de preservar a confidencialidade, foram utilizados códigos numéricos para identificar cada indivíduo participante.

Na amostra I esses números correspondem a uma combinação do registro geral e o número de identificação da unidade de ensino. Na amostra II, a identificação foi feita pelo número de matrícula de cada estudante na rede de ensino. Também com intuito de uma melhor visualização dos valores obtidos, foi utilizado sistema de arredondamento universal previsto pela ABNT.

Todos os questionários foram aplicados por mim que sou a autora e pesquisadora desta dissertação. Os encontros com os alunos onde foi testada a teoria da unidade de deslocamento dramático foram promovidos pela minha pessoa, os docentes atuaram como auxiliares-ouvintes.

A atuação dos docentes como auxiliares justifica-se por não haver uma elaboração de sistema de capacitação dos mesmos que não estando familiarizados com os conceitos de semiótica da canção e semiótica do conto não possuem competência para aplicação da teoria de unidade dramática.

Após submissão de Questionário Investigativo de Prática Escolares, modelo encontrado no anexo deste trabalho, a **amostra I** destacam-se os seguintes dados :

- 75% acreditam que a utilização da canção nas aulas de literatura pode influenciar de forma satisfatória os hábitos de leitura dos alunos, 25% respondeu que essa influência é nula.
- 100% dos participantes responderam que as políticas e orientações pedagógicas praticadas atualmente contribuem de forma insatisfatória para o aumento do número de leitores no ambiente escolar
- 25% declara conhecer algum método de aplicação da canção nas aulas de língua portuguesa, e a porcentagem correspondente a um método que relacione esta aplicação ao gênero conto é zero.

Em primeiro encontro com o grupo da **amostra II** foi feita uma apresentação da pesquisadora e sua pesquisa, uma conscientização sobre o papel do pesquisado nos resultados de uma pesquisa científica e a importância da lisura das respostas dadas aos questionários aplicados.

O Questionário Mapeamento da Relação Aluno X Canção X Conto, modelo encontrado nos anexos, foi aplicado no segundo encontro com o grupo da **amostra II**. Após coleta e análise das respostas obtivemos os seguintes dados:

- 97% afirmam que a frequência que escutam música é diária.

- 34% afirmam que a frequência de leitura é semanal; 24% mensal; 40% não sabem definir a frequência; não houve marcação da opção diariamente. 2% não responderam a questão
- 39% responderam que sua fonte principal de leitura é o livro didático; 7% a biblioteca local; 18% livros emprestados com o colega; 36% biblioteca escolar.
- 16% gostam de ler romances; 12% contos; 72% não marcaram nada.

Após preenchimento deste questionário a amostragem II foi subdividida em três: Amostra II (a); Amostra II (b) e Amostra II (c) . Também foi acrescentada ao final do número de identificação do indivíduo a letra correspondente a sua amostragem. Esta divisão tem por objetivo comparar os resultados obtidos em três situações distintas:

- Aula de leitura baseadas na teoria semiótica apresentada. Amostra II (a)
- Aula de leitura com estímulos musical, mas sem embasamento semiótico. Amostra II (b)
- Aula sem estímulo musical Amostra II (c)

Foram reservados dois horários de aula de quarenta e cinco minutos cada para a realização do experimento. O plano de aula da amostra II (a) seguiu a seguinte ordem metodológica:

- Reprodução da música “Detalhes”
- Diálogo sobre o tema da música
- Dialogo sobre a relação dos personagens da música
- Diálogo informal sobre o que é conto
- Conceituação formal do gênero conto.
- Leitura em voz alta do conto “ A cartada final”
- Dialogo sobre a relação dos personagens do conto
- Diálogo sobre o tema da música
- Correlação entre a música e o conto.

No momento da execução do plano foi observado que os alunos ficaram mais interessados em participar da aula devido à mera execução da música em questão. Não tiveram dificuldades maiores para encontrar o tema do conto nem da música e em fazer correlações entre os dois gêneros.

O plano de aula da amostra II (b) seguiu a seguinte ordem metodológica:

- Reprodução da música “Rita” de Chico Buarque
- Diálogo sobre o tema da música
- Diálogo sobre a relação dos personagens da música
- Diálogo informal sobre o que é conto
- Conceituação formal do gênero conto.
- Leitura em voz alta do conto “ A cartada final”.
- Diálogo sobre a relação dos personagens do conto
- Diálogo sobre o tema do conto
- Correlação entre a música e o conto.

No momento da execução do plano foi observado comportamento semelhante ao da amostra II (a). Houve aumento no interesse em participar da aula e não tiveram dificuldades maiores para encontrar o tema do conto nem da música e em fazer correlações entre os dois gêneros.

O plano de aula da amostra II (c) seguiu a seguinte ordem metodológica:

- Diálogo informal sobre o que é conto
- Conceituação formal do gênero conto.
- Leitura em voz alta do conto “ A cartada final”
- Diálogo sobre o tema do conto
- Correlação entre o conto e alguma música que conheçam.

No momento da execução do plano não foi observado nenhum aumento de motivação dos alunos em sala. Manifestaram dificuldade em relacionar o conto a alguma

música que conhecessem, o tempo gasto nesta tarefa foi aparentemente maior do que nas outras amostras e fizeram algumas correlações equivocadas.

Fotocopias parciais de coletâneas de contos similares ao estudo foram disponibilizadas na biblioteca. Os alunos que quisessem o material deveria registrar aquisição na biblioteca com seu número de matrícula

Após um mês das aulas ministradas, foram coletados e analisados os dados dos registros bibliotecários relativos ao material disponibilizado pela pesquisa. Os resultados obtidos foram:

- 25% dos alunos da amostra II (a) procuraram o material disponibilizado
- 19% dos alunos da amostra II (b) procuraram o material disponibilizado
- 7% dos alunos da amostra II (c) procuraram o material disponibilizado

A conclusão da pesquisa foi feita através de divulgação dos resultados numéricos aos participantes da **amostra I** e encontro de agradecimento pela participação de todos os indivíduos envolvidos nesta pesquisa.

Resultados após aplicação da teoria em ambiente escolar

Os resultados da aplicação prática no ambiente escolar das teorias desta dissertação se mostraram positivos. A maioria dos docentes possui a consciência de que as práticas atuais não conseguem influenciar de maneira suficiente os hábitos de leitura dos alunos e desta maneira, se mostram favoráveis à associação de música em literatura em suas aulas.

A pesquisa revelou ainda que uma minoria conhece algum método em que possam fazer essa associação e que nenhum deles envolve a relação entre conto e canção. O que demonstra a falta de pesquisas no campo semiótico dos dois gêneros ou de alcance pedagógico dessas.

Os resultados obtidos da pesquisa com os alunos são semelhantes a pesquisa nacional apresentada no capítulo introdutório dessa dissertação. A relação dos alunos com o hábito de ler é bem inferior à relação deles com a música. Dois dados explicam a pouca

familiaridade dos alunos com o gênero conto. O primeiro é o fato de que boa parte deles possui o livro didático como fonte de leitura, os quais apresentam poucas amostras desse tipo textual. O segundo é que a maioria não sabe diferenciar os gêneros literários.

Quanto à aplicação da teoria da unidade dramática às aulas de leitura, pode-se afirmar, lendo os dados apresentados, que a associação de música a leitura de contos incentiva de forma muito mais efetiva o hábito de leitura posterior a intervenção do que a não associação dela, e que uma associação musical feita com base na teoria de unidade dramática possui leve vantagem, no que diz respeito ao aumento do volume de leitura dos estudantes, sobre uma associação sem embasamento semiótico.

Considerações finais sobre modelo semiótico de associação entre gêneros canção e conto.

Uma primeira reflexão sobre as bases teóricas permite a categorização do gênero canção como um gênero literário, pode constatar que essa escolha conceitual está vinculada ao hibridismo deste tipo de texto no que tange aos seus aspectos musicais e verbais. Há inseparabilidade entre letra e melodia.

A escolha da canção como forma musical de relação semiótica com a narrativa verbal curta se mostra ainda mais pertinente agora, no final do processo de investigação, pois não só a óbvia associação do discurso verbal desta com o discurso verbal do conto se mostrou possível como também diversas interseções estruturais se manifestaram nas análises obtidas pela pesquisa.. Fazendo uma analogia em que o romance, a novela e o conto competissem em uma corrida, o vencedor, o que mostraria seus percursos de forma intensa e mais dinâmica, seria o conto. Mesma relação é encontrada entre uma ópera, a música clássica e uma canção.

Assim, o estudo Inter semióticos dos dois gêneros temas da pesquisa só foi possível porque tanto conto quanto a canção se comportam de forma idêntica dentro de seu campo de atuação- musical e narrativo.

Outra constatação é a de que os modelos de estudo semióticos da narrativa geral são possíveis de aplicação também na letra da canção. O que serviu de ferramenta indispensável na elaboração da teoria da unidade dramática.

Uma observação conclusiva sobre a relação e contemporaneidade do material referencial desta dissertação também denota que nos últimos dez anos, devido à publicação de pesquisas do autor Tatit, as quais formulam a semiótica da canção, existe uma tendência nos estudos semióticos sobre este gênero de apenas considerar a melodia e sua relação com a letra musical desprezando aspectos como a escolha do intérprete da música ou papel da harmonia na geração do discurso musical. Alguns estudos de abordagem opcional a melodia são encontrados em fase de experimentação e devido a isso, esta pesquisa também se condicionou a analisar as canções segundo o modelo repetido nas correntes tradicionais da semiótica da canção.

A última e mais importante conclusão obtida por essa pesquisa de mestrado é o aumento de 6% de leitores no ambiente escolar quando se utiliza a teoria semiótica da unidade dramática. Este aumento foi obtido em um período de dois meses de aplicação da teoria referida. Fazendo uma perspectiva anual de atuação pedagógica e considerando que não haveria um decréscimo no número de leitores e ainda que o ano escolar compreende quatro bimestre, os resultados previstos apontariam para um aumento anual do número de alunos leitores de 24% . Se pensarmos em uma perspectiva ainda mais ampla e efetiva de três anos, período correspondente ao ensino médio brasileiro, teríamos um aumento de 72% de alunos leitores em uma mesma turma. Esses números e essas associações que permitam mapear o hábito escolar do aluno e sua relação com a prática semiótica proposta por essa dissertação durante o período final de sua educação básica são pesquisas que pretendo desenvolver no doutorado.

Referências

- ABRAMOVAY, M. e CASTRO, M. G. **O que e para que aprender: Ensino Médio: múltiplas vozes.** DF, MEC: UNESCO, Brasília 2003.
- ASSIS, Jamille de. **Literatura e música: diálogos da crítica.** III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.
- ASSIS, Machado. **Coletânea : Contos de Escola e outras historias curtas.** 2 ed. Câmara dos deputados . Brasília, 2008.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Semiótica do texto.** Parma Ltda. São Paulo, 2005
- BEHAUGUE, Gerard .**Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira** Lat -in American Music Review, Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006, pp. 69-78
- BIRON, Dean L. . **Writing and Music: Album Liner Notes** .PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 8, no. 1, January 2011.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro.** São Paulo : Cultrix, 2001.
- BROWN, Calvin S. **The Relations between Music and Literature as a Field of Study** .Comparative Literature, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature (Spring, 1970), pp. 97-107
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação a Literatura Brasileira** .Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul,2007.
- CANO, Rubén López. **Semiotica da Música.** 2007
- CARVALHO, Fabiana Castro . **O gênero canção: uma prática intersemiótica.**2010. Endereço eletrônico: http://www.filologia.org.br/iisinefil/textos_completos/o_genero_cancao_uma_pratica_intersemi%C3%B3tica_FABIANA.pdf, ACESSADO EM 17, Nov.2011
- CECCHETTO, Fabio. **Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB** .DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 4 – número 1. p1-10, 2010.

CESAR, Marina Maluli. **O tempo na Interpretação Musical: Uma Escuta Tensiva**. Dissertação (Mestrado)- Universidade de São Paulo- USP. São Paulo, 2012.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro : Artenova, ©1974.

CORTAZ, Julio. **Valise de cronópio** .São Paulo : Ed. Perspectiva, 1974

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo Perspectiva 2000.

DIETRICH, Peter .**Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção**. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 2, no 1, agosto de 2004

_____ **Plano da expressão musical: níveis de descrição**. Estudos Semióticos , Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>.

_____. **Semiótica do Discurso Musical: uma discursão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese (Doutorado) -Universidade de São Paulo- USP. São Paulo, 2008.

FIDALGO, Antônio. **Semiótica: a lógica da comunicação** .Univ. da Beira Interior, 1995

FRANCHETTI, P. **A História literária: um gênero em crise**. <http://voos.sites.uol.com.br/p/pf/1.htm>, acessado em 16 de Julho de 2010

FUBINI, Enrico. **Estetica della musica**. Vol. 3. Il mulino, 1995.

GANCHO, Cândia Vilares. **Como analisar narrativas** .São Paulo : Editora Atica, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto (2008).

_____. **Ensaio de semiótica poética: Essais de sémiotique poétique**. com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. Cultrix, 1976

_____; OSAKABE, Haqira ;BLIKSTEIN, Izidoro .**Semântica estrutural: pesquisa de método**. Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973

GOTLIB, Nádya Battleta. O conto: uma narrativa. **Teoria do Conto**, 2006.

JOLLES, André. **Formas Simples** .São paulo. Cultrix, 1976

LOSSO, Daiane Inês. **Música e literatura: contatos**. Dissertação (especialista em Língua português: fenômeno Sociopolítico) Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Criciúma, 2005

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo - USP. São paulo 2012

MANZONI, Ahiranie Sales dos Santos; ROSA, Daniela Botti da. **gênero canção: possibilidades de interpretação**. V EPEAL- Pesquisa em Educação: Desenvolvimento, Ética e Responsabilidade Social. ISSN 1981-3031. 2010.

MARTINEZ, Juan Miguel González Martínez. **Factores condicionantes en la transposición literatura – música**. ANUARIO MUSICAL, N.º 64 enero-diciembre 2009, 259-278 ISSN: 0211-3538

MASSAUD Moisés. **A criação literária prosa**. São Paulo: Melhoramentos 2004

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. **Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica**. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo - USP. São paulo 1997

_____. **o sentido na música**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo - USP. São Paulo

MORAES .J Jota de. **O que é música**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1989

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo, SP : Editora SENAC São Paulo : Itaú Cultural, 2003

Pound, Ezra. **ABC da literatura**. Editora Cultrix, 1995.

RAMIRES, Cintia Pires de Lemos; OLIVEIRA, Hallyson Chrystiano Paschoalino de. **A canção compreendida como gênero textual: observação de sua abordagem no livro didático língua portuguesa e nas aulas de música**. IN: x CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO Jacarezinho. 2010. Anais... UENP-Universidade Estadual do Norte do Paraná- Centro de Ciências Humanas e da Educação e Centro de Letras Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010. ISSN- 18083579.p.23-39

REIS Luiza de Maria **O que é conto?**. Editora Brasiliense São Paulo , 2004

RODRIGUES, Nelson Antonio Dutra. **Os estilos literários e letras de música popular**. São Paulo:. Arte&ciência, 2003.

ROZA, Livia Garcia, et al. **Aquela canção: 12 contos para 12 músicas**- São Paulo: Publifolha,2005

SANTAELLA ,Maria Lúcia Braga. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasil : Brasiliense, 1984.

SEICMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical** .VIA LETTERA, 2008

SOUTELO, Rudesindo. **Música e literatura**. A Aurora do Lima (Viana do Castelo), Ano 156 nº 44, 8-VI-2011, p. 6

STRAVINSKY, Igor (1996). **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro:Zahar.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em:h <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> i. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21.

_____. **Elementos para a análise da canção popular**. Cadernos de Semiotica Aplicada. Vol1, no2, dezembro de 2003. p.7-24

TODOROV Tzvetan. **As estruturas narrativas** .São Paulo: Perspectiva, 2006

_____. e Ana Mafalda Leite. **Os gêneros do discurso**. 1996.

WALSH, Richard .**The Common Basis of Narrative and Music: Somatic, Social, and Affective Foundations** .StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies, Volume 3, 2011, pp. 49-71

ZERBINATTI, Bruna Paola. **Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski**. Dissertação (Mestrado)- Universidade de são Paulo- USP. São Paulo, 2011.

ZILBERGER, Claude. **Observações sobre a base tensiva do ritmo**. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã CarlosLopes. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> i. Editores Responsáveis:Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura e pedagogia : ponto & contraponto** .Porto Alegre : Mercado Aberto,1990

Anexos

A última cartada

Lívia Garcia Rosa

Bruce, já reparou que quando se fala seu nome de pressa, engrossando a voz e juntando bem as letras, parece um latido ? Eihm, estou rindo de desespero. Desde que você voltou falar sem separação fiquei neste estado. Já acordo assim. Rio e choro sem parar, quando não misturo as duas coisas. Não aguento mais ouvir essa palavra, sabia? Qualquer coisa que aconteça você fala em separar. É impressionante. Falta luz, você diz que eu esqueci de pagar a conta, que assim não dá, que vai se separar. Demora para encontrar o pente, diz que vai embora porque não pode ter nada de seu nesta casa. Até do meu assobio você reclama, diz que sou desafinada, que não dá para aguentar. Sem contar os natais. Em todos eles quis ir embora. Foi uma luta conseguir que você ficasse, precisei chorar ceias inteiras, na casa de sua mãe, que nem espaço tem. Apartamento mínimo. E isso tudo com sua vó tentando ensinar “noite feliz” para seus sobrinhos. Já vou me sentar, sei que você não gosta que fiquem em pé na sua frente. Quanto coisa te dá aflição, não é, Bruce? Gente em pé, telefone ocupado, tudo de pasta de dente amassado... já tomou café? Então, vou tomar o meu. Voltando ao que estava falando, Bruce, você tem ideia de como essas coisas que você diz agem no meu organismo? Eihm? Pois saiba que me provoca um estado de fraqueza generalizada. Você sabe que o que segura o corpo no espaço é a musculatura, não sabe? Pois então, arria tudo. Músculos ao chão. Logo em seguida a boca seca, depois aparece um enjoo acompanhado por refluxo- desequilíbrio das funções gástricas o médico disse-, a vista turva, ingresso instantaneamente em uma nuvem de chuva, surge então a dormência nos membros, adeus pernas e braços, quando, finalmente, atinjo a invalidação quase total. Uma situação que não desejo para sua mãe, Bruce! De modo que eu te peço, pelo amor que você teve ao seu cachorro que morreu, e que foi a melhor companhia que você teve na vida, como faz questão de me lembrar quase todos os dias, que seja a última vez que vamos falar nesse assunto. Eu não tenho muita saúde, Bruce, fui uma menina fraca, franzina, depauperada. Tisica. Sinto que se eu continuar ouvindo essas coisas, sou capaz de contrair novamente a moléstia. As pessoas morrem pelo o que escutam, Bruce, vai por

mim. Conheci uma moça, que quando o marido disse para ela: Precisamos conversar, ela caiu durinha no chão na frente dele. E ele nem tinha dito qual o assunto. As pessoas sentem o abandono de longe, Bruce. Ele vem vindo e elas vão se desmilinguindo. São as chamadas sensitivas. É isso Bruce, toda morte é desamor súbito. Quando eu era pequena, não podia ouvir a palavra adeus. Me tremelicava toda. De medo. Entendeu, não é? O interfone está tocando, deixa eu passa, tira os pés da frente, você estava querendo que eu caísse pra poder rir, não é, Bruce? Faz tempo que eu reparei que você se diverte quando as pessoas se machucam. Aliás, já está com risinho só de pensar que eu podia me quebrar. Isso me dá uma tristeza ... já volto, pra terminarmos a conversa. Há uma semana não fazemos outra coisa. Já viu sua cara no espelho? A minha desapareceu. Fora a saliva que também anda sumida. E as pernas? Uma fraqueza nelas... você nem imagina. Já falei sobre isso. O porteiro avisou que vai fechar a água da área por três minutos. Escutou? O que tanto você mexe nessa caixa e cedês? Está procurando o que? Você acha que o porteiro precisava informar para isso? Vê bem ao que vou estar entregue. Daria para você levar Lourdes Maria lá para dentro? Não estou aguentando ver a cara dessa gata largada no sofá. Deve ser sensitiva também. Por falar nela, você gostaria de levar uma de minhas fotografias com Lourdes Maria no colo? Não, Bruce, não sei de sua carreira, durante todo esse tempo só a vi algumas vezes, mesmo assim de longe, estufando o bolso detrás de suas calças. O interior eu nem sei qual é a cor. Você incomoda de irmos almoçando? Depois você continua indo embora. Você não vai pra casa de sua mãe, não é? Onde vai dormir? A não ser que ela estique na beira da cama dela. Está rindo de quê? Estou com feijão grudado no dente? O telefone está tocando, deixa eu atender. Era minha tia querendo passar aqui para devolver o casaco no dia em que fez frio no Rio. Disse que nós separávamos, e ela comentou que nossa casa era The house of Love! Antes de desligar perguntou se você continuava dando aula de Latim. Português, respondi, e ela disse que era tudo a mesma coisa. Para os gatos não faziam a menor diferença. Para os cavalos também não, falei. Você acha que fui indelicada? É de propósito que você está empurrando meu pé! Bem, pode continuar. Ainda não achou o cedê que você queria? Não, ninguém mexeu aí. A faxineira nem tem vindo, outra que certamente vai me deixar. Você quer mesmo se separar, não é, Bruce! Não quer mais ficar casado comigo. Acha que não sou mais uma boa companhia para estar ao seu lado te dando força, comprando suas roupas, esquentando sua comida, coçando suas costas. Cansou de acordar e encontrar a mesa posta e o café quente na xícara. Entendi. Então, já que está decidido, antes que vá embora, tenho uma história para contar. Não vai te cansar, pode deixar. E pode continuar fuxicando os cedês, mas deixe uma de suas orelhas virada

para cá. Assim está ótimo. Bem, Bruce, você sabe que sempre fui infeliz, não é? Bastante. Não é novidade. Mamãe diz que eu tenho uma forma de vida mal sucedida. Já te contei que meu primeiro namorado disse que eu era mal acabada. Aos treze anos. Eu não vou ficar enumerando as infelicidades acontecidas que você sabe de cor... a campanha da frente está tocando. Quem será? Espera aí, Bruce. Por que você apertou meu cotovelo? O que acontece que de vez enquanto você faz essas coisas... era a vizinha da frente para dizer que viu uma barata passar correndo pelo nosso capacho. Que tal o avisa, Bruce? Vê bem o que me cera. Mas vamos continuar: não vou te cansar, prometo. É sobre o João Carlos. Mas antes de começar a falar nele quero saber se vai querer lanchar. Cafezinho? Então deixa eu pegar. Já volto. Foi impressão minha ou você empurrou minhas costas? Bem, íamos falar sobre o João Carlos. É importante contar quando o conheci: foi na época em que tive a violenta queda de cabelo, acompanhada de uma não menos violenta degringolada de cabeça. Uma temporada que do meu pescoço para cima não sobrou nada. Um arraso. Você nunca ouviu falar do João Carlos. Ele era uma pessoa boa, mas tudo em sua vida dera errado. Daí, o nosso encontro. Fora reprovado na carreira de piloto, a primeira mulher fugiu com a chefe, e seu único cachorro morreu degolado. Não me pergunte como, porque nem ele soube explicar. Chamava mamãe de minha rainha. Tinha mania de realeza. E jogava cartaz com ela. Ele gostava de minha mãe, Bruce. Resumindo, ficamos um ano e meio juntos, eu e João Carlos, e ele jamais concluiu a relação. Dizia que era por causa da paixão que nutria por mim. Não fosse a paixão, seria um chuí. Chuí, Bruce. O João Carlos dizia coisas assim. Mas o fato é que ele era totalmente incapacitado para o intercuro. Um dia, quase aconteceu, lembro que eu mal respirava debaixo dele, preendi a respiração com medo que ele me visse, mas em um momento lá ele notou minha presença e seu rosto se transformou de tal maneira que achei que ele estava tendo um miasma. No final, exausto, ele desistia, e eu ficava tão destrambelhada que um dia saí gritando pelas janelas. Fiz isso, Bruce. Bem, já que parece que você se desinteressou completamente pelo assunto, está com a cara e os ouvidos mergulhados na caixa de cedês, posso contar que eu e o João Carlos nos desnudávamos (assim ele dizia, era antigo o João Carlos) rapidamente, e nos atracávamos com fúria; Rolávamos pela cama, pelo chão e pelo corredor (fazíamos isso bem, estávamos treinados) para nada. Depois arfávamos de barriga para cima, suados, arranhados e com o corpo pinicando sobre o carpete. Uma bosta aquele carpete. Da pior qualidade. Não existe solução para o inevitável. Você sabe que apesar de tudo o João Carlos quis se separar. É, isso mesmo que você escutou, Bruce. E deu a última cartada. Pediu para jogar uma partida de buraco com mamãe antes de ir embora. Estava viciado. Achei que não

haveria problema. Os dois arrumaram a mesa, sentaram, e jogaram tranquilamente. Era uma cena bonita, a mãe e o namorado da filha, grisalhos, bebendo Campare e roendo castanha de caju, na varanda, entre samambaias, brindando, sorrindo, e atirando cartas ao lixo, quando, subitamente, o João Carlos emitiu uma espécie de rosnado grosso. Mamãe achou que ele estava nervoso porque perdia, e ele, que era branco perolado, escureceu. Deixou o rosto negro tombando no pano verde. Mamãe e eu quase fomos internadas as pressas. Está rindo, Bruce? O que foi que eu disse? Eihm? Achou o cedê?

- Anoiteceu.

(Texto extraído do livro “Aquele canção: 12 contos para 12 músicas. Pág. 5-12)

Um Apólogo

Machado de Assis

Era uma vez uma agulha, que disse a um novelo de linha:

— Por que está você com esse ar, toda cheia de si, toda enrolada, para fingir que vale alguma coisa neste mundo?

— Deixe-me, senhora.

— Que a deixe? Que a deixe, por quê? Porque lhe digo que está com um ar insuportável? Repito que sim, e falarei sempre que me der na cabeça.

— Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha. Agulha não tem cabeça. Que lhe importa o meu ar? Cada qual tem o ar que Deus lhe deu. Importe-se com a sua vida e deixe a dos outros.

— Mas você é orgulhosa.

— Decerto que sou.

— Mas por quê?

— É boa! Porque cose. Então os vestidos e enfeites de nossa ama, quem é que os cose, senão eu?

— Você? Esta agora é melhor. Você é que os cose? Você ignora que quem os cose sou eu e muito eu?

— Você fura o pano, nada mais; eu é que cose, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...

— Sim, mas que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás obedecendo ao que eu faço e mando...

— Também os batedores vão adiante do imperador.

— Você é imperador?

— Não digo isso. Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto...

Estavam nisto, quando a costureira chegou à casa da baronesa. Não sei se disse que isto se passava em casa de uma baronesa, que tinha a modista ao pé de si, para não andar atrás dela. Chegou a costureira, pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser. Uma e outra iam andando orgulhosas, pelo pano adiante, que era a melhor das sedas, entre os dedos da costureira, ágeis como os galgos de Diana — para dar a isto uma cor poética. E dizia a agulha:

— Então, senhora linha, ainda teima no que dizia há pouco? Não repara que esta distinta costureira só se importa comigo; eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima...

A linha não respondia; ia andando. Buraco aberto pela agulha era logo enchido por ela, silenciosa e ativa, como quem sabe o que faz, e não está para ouvir palavras loucas. A agulha, vendo que ela não lhe dava resposta, calou-se também, e foi andando. E era tudo silêncio na saleta de costura; não se ouvia mais que o *plic-plic-plic-plic* da agulha no pano. Caindo o sol, a costureira dobrou a costura, para o dia seguinte. Continuou ainda nessa e no outro, até que no quarto acabou a obra, e ficou esperando o baile.

Veio a noite do baile, e a baronesa vestiu-se. A costureira, que a ajudou a vestir-se, levava a agulha espetada no corpinho, para dar algum ponto necessário. E enquanto compunha o vestido da bela dama, e puxava de um lado ou outro, arregaçava daqui ou dali, alisando, abotoando, acolchetando, a linha para mofar da agulha, perguntou-lhe:

— Ora, agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá.

Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha:

— Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.

Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça:

— Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!

Texto extraído do livro "Para Gostar de Ler - Volume 9 - Contos", Editora Ática - São Paulo, 1984, pág. 59.

Partitura Garota de Ipanema. Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1962.

Garota de Ipanema

Tom Jobim/Vinícius

The image displays a musical score for the song "Garota de Ipanema" by Tom Jobim and Vinícius de Moraes. The score is written in a single system with ten staves, all in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a repeat sign. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) in the third, fourth, sixth, seventh, and tenth staves. The score concludes with a double bar line and the letters "AO" (Alto) in the eighth staff, and a final measure in the tenth staff.

Letra da música Garota de Ipanema. Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1962.

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar
Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
E também passa sozinha

Ah, se ela soubesse
Que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo
Por causa do amor

Partitura Detalhes. Roberto Carlos/ErasmO Carlos, 1971.

Detalhes

Roberto Carlos/ErasmO Carlos

The musical score is presented in five staves of music. The first staff is in 4/4 time and begins with a treble clef. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a repeat sign and two triplet markings. The second staff continues the melody with a quarter rest and a triplet of eighth notes. The third staff features a quarter note, a quarter rest, and a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a half note with a slur, followed by a sixteenth-note run and a triplet of eighth notes. The fifth staff concludes the piece with a quarter note, a quarter rest, and a final double bar line.

Letra da música Detalhes. Roberto Carlos/Erasmus Carlos, 1971.

Não adianta nem tentar
Me esquecer
Durante muito tempo
Em sua vida
Eu vou viver

Detalhes tão pequenos
De nós dois
São coisas muito grandes
Pra esquecer
E a toda hora vão
Estar presentes
Você vai ver

Se um outro cabeludo
Aparecer na sua rua
E isto lhe trazer
Saudades minhas
A culpa é sua

O ronco barulhento
Do seu carro
A velha calça desbotada
Ou coisa assim
Imediatamente você vai
Lembrar de mim

Eu sei que um outro
Deve estar falando
Ao seu ouvido
Palavras de amor
Como eu falei
Mas eu duvido!
Duvido que ele tenha

Tanto amor
E até os erros
Do meu português ruim
E nessa hora você vai
Lembrar de mim

À noite envolvida
No silêncio do seu quarto
Antes de dormir você procura
O meu retrato
Mas da moldura não sou eu
Quem lhe sorri
Mas você vê o meu sorriso
Mesmo assim

E tudo isso vai fazer você
Lembrar de mim

Se alguém tocar
Seu corpo como eu
Não diga nada
Não vá dizer
Meu nome sem querer
À pessoa errada
Pensando ter amor
Nesse momento
Desesperada você
Tenta até o fim
E até nesse momento você vai
Lembrar de mim

Eu sei que esses detalhes
Vão sumir na longa estrada
Do tempo que transforma
Todo amor em quase nada
Mas quase
Também é mais um detalhe
Um grande amor
Não vai morrer assim
Por isso
De vez em quando você vai
Lembrar de mim

Não adianta nem tentar
Me esquecer

Durante muito
Muito tempo em sua vida
Eu vou viver



Questionário de identificação da unidade escolar pesquisada

Nome da escola:

Identificação n.º:

Localização:

Modalidades de ensino (marcar quais que atendem):

Ensino Infantil Ensino Fundamental I Ensino Fundamental II Ensino Médio

Turnos de funcionamento (marcar quais em que ocorrem aulas regulares):

Matutino Vespertino Noturno

Séries e quantidade de turmas atendidas (marcar as atendidas e preencher quantidade de turma):

1º ano _____ 4º ano _____ 7º ano _____
 2º ano _____ 5º ano _____ 8º ano _____
 3º ano _____ 6º ano _____ 9º ano _____

Quantidade de funcionários:

Quantidade de professores:

Quantidade de alunos por ano escolar (marcar as atendidas e preencher quantidade por turma):

1º ano _____ 4º ano _____ 7º ano _____
 2º ano _____ 5º ano _____ 8º ano _____
 3º ano _____ 6º ano _____ 9º ano _____

Possui biblioteca própria? sim não

Está localizado em bairro com biblioteca pública? sim não

Declaro que todas as informações apresentadas neste questionário são verdadeiras e correspondem ao ano escolar vigente de 2013.



Questionário Investigativo sobre Práticas Escolares

Identificação do professor n^o:

Formação acadêmica:

Modalidades de ensino em que atua (marcar quais que atende):

- Ensino Infantil Ensino Fundamental I Ensino Fundamental II Ensino Médio

Em relação às políticas públicas e modelos pedagógicos incentivados na secretaria de educação, você considera que sua influência no aumento do número de alunos leitores é:

- Satisfatória Insatisfatória Nula

Em sua opinião, a utilização de canções nas aulas de língua portuguesa pode influenciar no aumento de alunos leitores de forma:

- Satisfatória Insatisfatória Nula

Você conhece algum método de aplicação da canção nas aulas de língua portuguesa:

- Muitos Alguns Nenhum

Você conhece algum método de aplicação da canção relacionando-a ao conto nas aulas de língua portuguesa:

- Muitos Alguns Nenhum

Você utiliza a biblioteca escolar como ambiente complementar de aprendizagem? sim

não

Você utiliza a biblioteca pública do bairro como ambiente complementar de aprendizagem? sim não

Declaro que todas as informações apresentadas neste questionário são verdadeiras e correspondem as minhas práticas pedagógicas do ano escolar vigente, 2013.



Questionário Mapeamento da Relação Aluno X Canção X Conto

Identificação do aluno n°:

Qual a frequência que você escuta música em aparelho eletrônico próprio (radio, MP3, computador, celular...)?

- Diariamente Semanalmente Mensalmente Nunca escuto

Qual a frequência que você lê textos literários ?

- Diariamente Semanalmente Mensalmente Anualmente não determinada

Qual é a sua fonte principal de leitura de textos literários?

- Livro didático Livros da Biblioteca escolar Livros da Biblioteca local
 Livros emprestados de colegas

Qual gênero textual você prefere ler?

- Romance Crônicas Contos Poesia Outros

Em suas aulas de língua portuguesa há incentivo da leitura através de canções? sim

não

Você utiliza a biblioteca escolar ou a do bairro como ambiente de leitura?

- sim não

Declaro que todas as informações apresentadas neste questionário são verdadeiras e correspondem aos meus hábitos de leitura do ano escolar vigente, 2013.