

# “Geni e o Zepelim”: retórica, *melos* e uma proposta de leitura de canções – *Letramento Cancional*

Adriano Dantas de Oliveira<sup>1</sup>

[adriano.dantas@ufrb.edu.br](mailto:adriano.dantas@ufrb.edu.br)

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos<sup>2</sup>

---

## RESUMO:

Neste trabalho, analisaremos a canção de Chico Buarque “Geni e o Zepelim” (1977-78) em uma proposta de leitura de canções para além de uma fruição intuitiva ou de consideração somente da letra. Apresentaremos possibilidades de leitura instrumentalizada, fator que pode conferir ao ouvinte da canção acesso a efeitos de sentido manifestados na sincretização da letra e de aspectos musicais. Apontaremos pressupostos teóricos, articulando a retórica à semiótica, que podem constituir um evento de letramento específico: o cancional. Evidenciaremos, assim, como se acionam as provas de persuasão da retórica: *logos* (a questão tratada), *ethos* (a imagem do orador), *pathos* (as paixões do auditório), tendo a *melos* (aspectos musicais) como parte da cena enunciativa criada pela canção como situação retórica.

---

## PALAVRA-CHAVE:

Canção;  
Discurso;  
*Melos*;  
Texto cancional;  
Letramento cancional.

---

<sup>1</sup> Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela FFLCH-USP. Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Graduado em Letras e em Pedagogia, possui ainda especialização em Docência do Ensino Superior. Atualmente, é professor adjunto na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

<sup>2</sup> Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - CECULT/UFRB, com graduação no Bacharelado em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2002) e doutorado em Música no Instituto de Artes da UNICAMP (2010).

## 1. Introdução

Propusemo-nos a realizar, neste trabalho, uma análise do texto cancional de Chico Buarque “Geni e o Zepelim” (1977-78) a fim de apresentar uma proposta de leitura de canções e, em decorrência dela, o letramento cancional como um importante processo para o trabalho com canções. Apresentamos, também como proposta, a arte, neste caso especificamente a canção, como espaço para a reflexão e percepção da necessidade de transformações sociais. Enfatizamos, ainda, alguns recursos que este tipo de manifestação artística possui e como são acionados, quando tomada como uma ação retórica debruçada sobre temáticas sociais. Desse modo, a canção pode ser um objeto amplamente explorado em todas as suas grandezas significativas para fins pedagógicos, educativos e, enfim, para uma formação cidadã de forma ampla.

No *corpus* escolhido para essa demonstração, percebemos uma importante abordagem aos temas sexualidade e gênero e de que forma se dá, muitas vezes, essa construção temática na sociedade. Exploramos, no texto, seus possíveis efeitos de sentido, analisando discursivamente os temas fundamentais presentes no texto e que estruturam relações de poder em sociedade e estabelecem como naturais essas relações.

Nas análises que empreendemos, utilizamos um arcabouço teórico interdisciplinar, articulando semiótica e retórica. No âmbito da retórica, abordaremos principalmente a tradicional trilogia *ethos*, *pathos* e *logos*, as provas de persuasão, conforme Aristóteles. Em nossa abordagem, a trilogia mencionada estará articulada à *melos*, os aspectos musicais do texto cancional, que também se manifesta como componente persuasivo. A constituição desse arcabouço justifica-se, em princípio, pelo *corpus* escolhido: a canção. Temos que considerar nele os elementos que se sincretizam para a produção de possíveis efeitos de sentido, elementos verbais (letra) e não verbais (musicais), razão pela qual a semiótica apresenta-se como uma teoria pertinente para a descrição e apropriação de categorias geradoras de tais efeitos, sobretudo no que tange à *melos*.

A retórica, também, nos servirá como parâmetro para descrição e apropriação da força argumentativa desses efeitos de sentido e como eles podem gerar a persuasão em relação aos temas tratados.

Neste artigo, segmentamos as seções da seguinte forma: iniciamos com uma breve exposição sobre letramento e suas adjetivações, como forma de contextualizar a nossa proposta de leitura de canções e de como ela pode contribuir para a formação de leitores/ouvintes dos textos cancionais mais diversos. Apresentamos,

então, nossa fundamentação teórica, em um recorte dos pressupostos efetivamente mobilizados em nosso trabalho no âmbito da semiótica de origem francesa, da semiótica aplicada à canção e da retórica clássica. Expusemos, na seção seguinte, nosso *corpus* de trabalho de forma contextualizada e procedemos à análise discursiva com o modelo proposto. Por fim, elencamos alguns resultados e apontamos perspectivas de abordagem em uma proposta de leitura sensível à riqueza de efeitos de sentido presentes na canção e suas possíveis funções persuasivas.

## 2. Letramento e suas adjetivações

Soares (2003) relata que o termo letramento surgiu em um mesmo momento histórico, em diferentes localidades e em contextos socioeconômicos e culturais distintos. Tal fato, segundo a autora, evidencia a necessidade de se reconhecer e dar nome às práticas sociais de leitura e de escrita para além do ler e do escrever simplesmente em decorrência do aprendizado de um sistema codificado. Desse modo, o termo letramento surge na década de 1980, para conceituar e reconhecer práticas de leitura e de escrita contextualizadas socialmente. Segundo a autora, temos o letramento no Brasil; illetrisme, na França; literacia, em Portugal; literacy, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Podemos, para este trabalho, assimilar o termo letramento, por natureza complexo e diverso, para denominar fenômenos complexos de leitura e de escrita, como a instrumentalização para leitura em “contextos” específicos e “com textos” específicos. Podemos, nessa perspectiva, retomar o que postulou Bakhtin (1929), que já preconizava esta problemática:

[...] Mesmo pessoas que dominam magnificamente uma língua sentem amiúde total impotência em alguns campos da comunicação precisamente porque não dominam na prática as formas de gênero de dadas esferas. [...] quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 1997 [1929], p. 284-285)

No excerto, Bakhtin (1929) refere-se a esferas de atividade humana e aos gêneros discursivos que nelas são produzidos e nelas circulam. Nesse postulado, encontramos uma intersecção com o termo letramento, tal qual o assimilamos, e acrescentamos que um indivíduo, ao ser colocado em contato com uma dada esfera de atividade humana, ao acessar os gêneros que são produzidos e que circulam nessa

esfera, ao se apropriar de suas formas de constituição no que tange ao estilo, construção composicional e conteúdo (aspectos relacionados à tipificação do gênero, conforme Bakhtin), está inserido em um processo de letramento. Assim, temos a perspectiva de atividades de leitura e de escrita contextualizadas de forma histórica, social e cultural.

Em consonância a esse pensamento, podemos voltar à Soares (2001) ao postular que é impossível formular um conceito único de letramento devido a sua complexidade e a sua relatividade. O conceito é determinado pelo seu tempo histórico, pelo seu contexto social, cultural e político.

Ainda segundo Soares (2010, p. 59), a palavra letramentos (no plural) tem sido usada para designar diferentes tipos de letramento, conforme os diversos sistemas de representação (letramento matemático, letramento digital etc.) ou, até mesmo, de acordo com as diversas áreas do conhecimento (letramento geográfico, letramento histórico, letramento científico etc.).

Assimilamos, assim, o termo letramento como as práticas sociais de leitura e de escrita em uma esfera de atividade humana que se reconhece na circulação e produção de seus diversos gêneros do discurso. Atividade que se multiplica conforme as circunstâncias, contextos e gêneros discursivos com que se tem contato.

Inicialmente, algumas perguntas emergem como problemáticas em nossa proposta: seria a canção um gênero do discurso ou seria uma manifestação ou produção artística que excede essa categorização? Se ela for um gênero do discurso a(s) qual(is) esfera(s) de atividade humana pertence? Para solucionar questões como essas, haveria a necessidade de um estudo comparativo de uma vasta produção artística cancional para categorizar aspectos de similaridade e de diferenças nas mais diversas possibilidades de canções, considerando ritmo, estilo, instrumentos etc. nos mais diversos momentos históricos, culturais e regionais. Chegaríamos, possivelmente, à conclusão de que a canção é uma manifestação/produção artística popular, uma prática associada a um projeto final e que contempla os mais variados gêneros discursivos, considerando estilo, construção composicional e conteúdo.

Há, com certeza, diferenças estilísticas, estruturais e de conteúdo, por exemplo, entre: o rap dos Racionais MC's, “Negro Drama” lançado no álbum “Nada como um Dia após o Outro Dia”, em 2002; o bolero de Nelson Gonçalves “Fica comigo esta noite” lançado no LP “A volta do boêmio”, em 1967; a canção “O mar” de Dorival Caymmi, do álbum “Caymmi e o mar”, de 1958; e, voltando mais ainda no tempo, “Pelo Telefone” de 1916, de autoria de Ernesto dos Santos (o Donga) e Mauro de Almeida. Há, no entanto, traços comuns nessas manifestações artísticas, tais como: a presença de um ritmo, um andamento, acelerações e desacelerações, uma entoação, uma harmonia, um timbre, uma letra que se divide em estrofes e, muitas

vezes, refrãos (que podem configurar esperas e chegadas), uma dada densidade musical, formas de sincretização da letra à melodia, a prosódia como base da entoação, tensões e resoluções no âmbito musical entre outros fatores comuns a toda canção. Reconhecemos, assim, que essa tipificação (canção) é bastante relativa e pode incorporar outras tipificações, dependendo de aspectos específicos da canção e seu estilo, porém, para a proposta que apresentamos neste trabalho, tomaremos o texto cancional (categorização bastante genérica) como potencializador de diversos gêneros do discurso, mas que compartilha traços de estilo, de construção composicional e de conteúdo, podendo assim contemplar um evento de letramento. Por esta razão, neste trabalho, tomaremos o termo texto cancional para falarmos de letramento com canções.

Dessa forma, o que comumente se caracteriza como “letra” e “música”, porém com seus desdobramentos mais amplos, tem no conceito de texto cancional um tratamento operativo para os intuitos deste artigo, por configurar uma síntese que excede suas unidades formadoras (música e letra), síntese essa que só é possível entender e apreciar a partir de sua compreensão como uma terceira perspectiva com independência e características próprias.

Assim, a proposta que se abre nessa exposição é: os textos cancionais mais diversos pressupõem um evento de letramento, uma vez que se é possível pressupor práticas sociais de leitura a partir dele em contextos sociais, culturais, históricos, políticos etc. específicos. Essa condição letrada para se “ler” o texto cancional pode se referir a conhecimentos específicos relacionados à canção que contemplam tanto a capacidade de decodificar a letra (no âmbito verbal – oral ou escrito) quanto a sensibilidade estética para perceber possíveis efeitos de sentido na intersecção (ou sincretização) da letra e aspectos musicais presentes no texto como um todo.

Cabe-nos ressaltar que, tradicionalmente, ao abordar o termo letramento, abordam-se gêneros na modalidade escrita da língua e em articulação à alfabetização (aquisição de um código escrito em uma dada língua). É necessário, pois, ressaltar que os gêneros discursivos e as esferas de atividade humana, postulados por Bakhtin (1929), excedem essa perspectiva e ao aproximar a noção de letramento aos conceitos de Bakhtin é possível falar em letramento com textos que tem o enfoque maior na oralidade, tal qual o texto cancional e os gêneros que se podem configurar ou se configuram a partir dele.

### 3. Estudos discursivos: problematização e alguns pressupostos teóricos

Denominamos estudos discursivos teorias que se debruçam sobre as linguagens mais diversas e abordam a problemática do texto e do discurso inerente a ele. Elegemos para esta proposta de leitura do texto cancional a semiótica e a retórica. Assim, abordamos a semiótica em duas vertentes: a discursiva e a aplicada à canção.

#### 3.1. Semiótica discursiva

Fiorin (2009) postula que, em semiótica, aborda-se o texto em três níveis de análise, constitutivos do percurso gerativo de sentido – fundamental, narrativo e discursivo.

O nível fundamental representa as categorias semânticas mínimas de uma narratividade. Depreende, desse modo, os temas fundamentais de um texto: vida x morte; liberdade x opressão; euforia x disforia etc. Nesse nível, temos caracterizados os temas em que se estruturam os demais níveis.

O nível narrativo, por sua vez, um segundo estrato de significação, considera as transformações dos atores e suas funções. Assim, nesse nível, destacamos: a) as funções (actâncias) – os atores desdobram-se em papéis actanciais – ações e qualificações. Na esfera de ação, destacamos: Destinador x destinatário - relação actancial que se estabelece pela manipulação do primeiro em relação ao segundo, realizada pela comunicação entre eles. Destacamos ainda o Destinador julgador, que sanciona, positiva ou negativamente, o sujeito em sua performance. Sujeito x objeto – um sujeito que realiza uma ação e um objeto que recebe a ação realizada. Essa relação é caracterizada pelo desejo e pela busca da conjunção do primeiro em relação ao segundo. Adjuvante x antissujeito – o primeiro caracteriza-se por realizar ações permitidas pela norma de um grupo e de forma a auxiliar o sujeito; o antissujeito caracteriza-se pela oposição ao sujeito na busca e no desejo em relação ao objeto; o abjeto possui a função de não desejo, de repulsa na relação com o sujeito. b) Os programas do sujeito: programa narrativo de uso – percurso em que o sujeito adquire modalizações (competências – poder, dever, querer, saber) para realizar sua performance em seu programa narrativo de base – a busca pelo objeto (conjunção – eufórica; disjunção – disfórica);

O nível discursivo é aquele que dá concretude, materialidade textual, aos níveis subjacentes a ele. Ele o faz pelo processo de actorialização, de temporalização

e de espacialização (colocação em texto de ator, tempo, espaço). Temos, nesse nível, dois tipos de enunciação e cada uma delas gera um efeito de sentido particular. A enunciação enunciativa coloca em discurso (ator, tempo, espaço), considerando “eu/tu”, “aqui” e “agora”, possui, marcas textuais que se referem ao enunciador ou ao enunciatário. A enunciação enunciativa pressupõe um “ele”, “lá” e “então”, temos, nesse caso, a ausência de marcas linguísticas que se referem aos interlocutores da comunicação. A passagem de um tipo de enunciação a outro é chamada de *debreagem* ou *embreagem*.

Oportunamente, no momento da análise do texto cancional, exporemos ainda o estatuto veridictório, um pressuposto teórico importante para a leitura da canção e efeitos de sentido do simulacro criado.

Esses serão os pressupostos da semiótica discursiva aplicados em nossa análise e que constituem nossa proposta de leitura da canção no âmbito da letra e da narratividade que ela engendra verbalmente. Porém, não podemos desconsiderar os aspectos não verbais nessa proposta de leitura e seguimos para a vertente da semiótica que se debruça sobre os aspectos musicais da canção a que denominamos *melos*.

### **3.2. Semiótica aplicada à canção**

A semiótica aplicada à canção considera o texto cancional e seus contornos em que se sincretizam grandezas verbais e não verbais, produzindo efeitos de sentido específicos. Segundo os postulados de Tatit (1996), a canção tem a melodia cantada, possivelmente, com origem na gestualidade da fala, ou seja, em aspectos da fala cotidiana em uso, considerando as entoações – ascendentes ou descendentes; as pausas; as modulações etc. Além dos elementos da prosódia, concorrem, ainda, como elementos suscitadores de efeitos de sentido aspectos literários, poéticos, rítmicos, melódicos, harmônicos, de densidade, timbrísticos etc.

Tatit (1994) destaca, em seus estudos sobre a canção, a frase musical, as unidades entoativas e os tonemas. As unidades entoativas são unidades do nível da célula na melodia, uma unidade mínima entoada em determinada altura na tessitura musical. Trata-se, assim, de uma “sílabas musical”. O nível superior é a frase musical, constituída por um conjunto de unidades entoativas, cuja finalização é demarcada por um tonema.

Temos, conforme Tatit (1994), três maneiras distintas de integração letra x melodia: figurativização – uma forma de integração da letra à melodia com uma tendência maior à aproximação da gestualidade da fala “[...] uma espécie de integração ‘natural’, entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem

próximo de nossa fala cotidiana de emitir frases entoadas [...]” (TATIT & LOPES, 2008, p. 17); tematização – um modo de integração típico da conjunção, da identidade, da celebração, da euforia. “[...] Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento [...]”. Temos, assim, a: “[...] aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 18-19). Ainda, nesse modo de integração, o campo de tessitura da melodia mostra-se restrito, apropriado para um modelo melódico horizontalizado; e passionalização – caracterizada por uma verticalização na exploração do uso da tessitura musical, por um prolongamento das unidades entoativas e por uma conseqüente desaceleração no andamento da melodia “[...] Na letra, temos, em geral, a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista [...]”. Nesse modelo, “[...] manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 21).

Outra forma pela qual a tensão pode ser modulada nas frases musicais, e que consideramos em alguns pontos de nossa análise, é pela harmonia. Nesse âmbito, temos elementos como a tonalidade da canção – maior ou menor; os acordes que dão base à entoação – no que tange à configuração do acorde, também, maior ou menor, com acréscimos de notas etc. Enfim, trata-se de procedimentos que podem gerar um efeito de sentido de tensão e de expectativa ou de resolução e de distensão no texto cancional.

A todos os elementos musicais da canção denominamos *melos*, pressuposto teórico desenvolvido no âmbito dos estudos retóricos aplicados à canção por Oliveira (2019). Consideram-se, assim, os aspectos que se articulam na canção como forma de produção de efeitos de sentido, sincretizando-se à letra da canção. Esses elementos devem ser considerados como um todo para uma leitura competente do texto cancional.

À perspectiva da *melos* como componente persuasivo, acrescentemos o que postula Valéry (1991) ao diferenciar o universo musical dos ruídos. Conforme este autor, ao identificarmos um som musical, “um diapasão” ou um “instrumento musical bem afinado”, teríamos a sensação de um começo de uma atmosfera paralela àquela do lugar em que estamos fisicamente “[...] uma atmosfera seria imediatamente criada [...]” (VALÉRY, 1991, p. 210). Essa atmosfera para o autor é a configuração do “universo musical”. Podemos assimilar o aspecto musical abordado



pelo autor como uma ambiência, palavra de origem grega *Periekhon*, formada pela justaposição de *περι* (*peri*), significando “em torno”, “ao redor”, e *έχον* (*ekhon*), cujo sentido é “agarrar”. Seu significado, portanto, é “o que está ao redor”, “aquilo que me envolve”, em nosso caso, o texto cancional como um todo.

### 3.3. Retórica

Retórica é definida por Aristóteles como a arte e o estudo da persuasão. Nesse âmbito, temos de considerar que o uso da linguagem interfere na realidade e a argumentatividade é parte constitutiva de seu uso. Por meio da linguagem pode-se (re)construir perspectivas sobre o eu e sobre o não eu, e essa (re)construção de perspectivas é argumentativa em algum grau. Há consenso, dessa forma, de que todo uso da linguagem tem em si algum grau de argumentatividade: o fazer crer. Assim, neste trabalho, nos interessa abordar a Retórica como arte e como ciência, considerando que o *texto cancional* em seus efeitos de sentido exerce um fazer persuasivo em relação ao que está sendo colocado em questão: há nos *textos cancionais* argumentatividade.

Mobilizaremos, nesta proposta, a trilogia preconizada por Aristóteles (1998 [s/d]), as provas artísticas de persuasão: *ethos*, *logos* e *pathos*. Para o filósofo, o *ethos* refere-se ao orador e à sua constituição como tal diante de um auditório. É a imagem que se cria do orador por meio do discurso. Essa imagem, por si só, pode ser uma prova de persuasão pela credibilidade que o orador pode demonstrar ter. O *pathos* refere-se ao auditório, às paixões mobilizadas na situação retórica que se instala, elas são também uma prova de persuasão. Segundo Meyer (2007, p. 39): “É o que o enraivece, o que ele aprecia, o que ele detesta, o que ele despreza, ou contra o que se indigna, o que ele deseja, e assim por diante, que fazem do *pathos* do auditório a dimensão Retórica do interlocutor.”

O *logos*, para Meyer (2007) é tudo aquilo que está em questão na situação retórica, não se refere apenas ao texto, mas ao discurso, ou seja, fatores subjacentes à superfície textual. Aquilo que o texto diz e também as questões a que o texto responde, suscita ou trata de alguma forma. Dessa forma: “Para que haja Retórica, é preciso que uma questão seja levantada e permaneça, a despeito do que soluciona, ou em razão da resposta que soluciona.” (MEYER, 2007, p. 62).

Observaremos na canção selecionada para a amostragem de nossa proposta de leitura de que forma a trilogia retórica se articula a partir dos efeitos de sentido apreendidos. Assim, consideramos a forma que a *melos*, articulada à letra em uma canção, cria uma ambiência específica, na qual faz convergir sentidos e onde se instala uma situação retórica: a articulação do *ethos*, *logos* e *pathos* em uma

ambiência instaurada musicalmente pela *melos*, também assimilada por nós como uma prova de persuasão no *texto cancional*.

## 4. “Geni e o Zepelim”<sup>3</sup>: proposta de leitura e *letramento cancional*

### 4.1. Contextualização do *texto cancional*

A canção escolhida é parte da trilha sonora da peça “A Ópera do Malandro”, de 1977, peça cujo enredo se passa nos anos 40, no bairro da Lapa, um bairro boêmio do Rio de Janeiro. Na história, temos Max, um malandro da região que vive de pequenas contravenções e explora Margot, cantora de um cabaré dirigido por um membro da espionagem alemã. A narrativa acontece durante a Segunda Guerra Mundial, e Margot é, também, ex-mulher de um chefe de polícia que acoberta as contravenções de Max. Geni é uma travesti também apaixonada por Max, que, por meio dela, fica sabendo da chegada de Ludmila (filha de Strudell – o diretor do Cabaré) ao Rio de Janeiro. Uma moça que tem uma aparência ingênua, porém é sagaz e ardilosa e quer fazer fortuna por meio de contrabando se aproveitando de facilidades de transporte durante a Guerra.

Percebemos em todo o enredo da peça teatral, adaptada para o cinema posteriormente, diversos personagens controversos, com problemas sociais e contrários a convenções morais de comportamento.

A canção “Geni e o Zepelim” é interpretada na obra pela própria personagem, e o texto cancional em si traz consigo uma narratividade e discursividade relevante para a reflexão sobre os temas fundamentais de que trata. Consideramos haver nela um importante debate sobre sexualidade, gênero, opiniões e crenças que permeiam a sociedade em relação a esses temas.

### 4.2. Análise retórico-discursiva

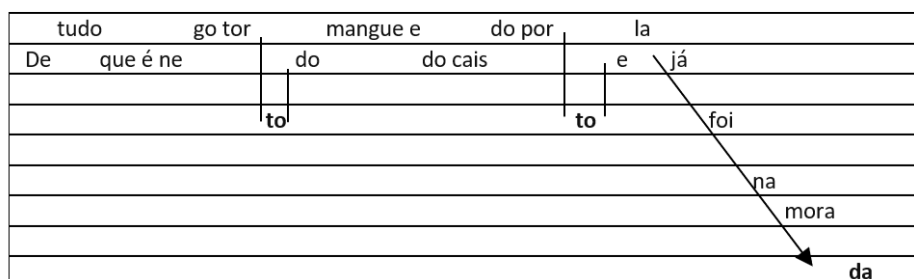
Iniciamos nossa análise pela introdução, em que há uma breve vocalização em *bocca chiusa*<sup>4</sup> e apenas o dedilhado de um violão com uma harmonia com dois acordes que se alternam de forma bastante repetitiva. São eles: “Dó menor com nona” e “Fá menor com sexta e baixo em Dó”. Essa é a base da harmonia em que se narra boa parte da história. Uma harmonia marcada por esses acordes de uma

<sup>3</sup> “Geni e o Zepelim” letra e áudio disponível em <[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)>. Acesso em: 23.12.2019.

<sup>4</sup> Termo italiano que significa cantar com a boca fechada. É também uma técnica usada para aquecimento vocal.

tonalidade menor, embora com algumas alterações, são aspectos musicais que criam efeitos de tensão e de expectativa e que geram pontos com necessidade de resolução. Vale ressaltar que essa construção harmônica é a base da narrativa em que temos a debreagem enunciativa: em que se fala do ator “ela” (a Geni), na perspectiva do orador que se constrói à medida que o texto cancional se engendra. É uma harmonia de dois acordes que se tornam tensivos em grande parte por sua insistência de ostinato<sup>5</sup> em um mesmo baixo em “Dó”(e que reiteradamente também conduzem a um movimento de tensão e resolução que ocorre no final das estrofes com um acorde dominante e seu acorde de tônica), ou seja, há uma monotonia tensiva na harmonia que termina nas fortes asseverações com acordes dominantes e com entoações extremamente descendentes, como iremos observar nos diagramas. A *melos*, desse modo, anuncia uma repetição, um fazer reiterado que será exposto na letra.

A narrativa se inicia após a introdução, e o orador instala espaço, tempo e pessoa a partir de uma isotopia (elementos que se encadeiam no texto) disfórica e colocando a noção de pertencimento da pessoa “ela” a essa isotopia. Destacamos três frases musicais demarcadas pelos tonemas em negrito, a curva das frases é descendente, asseverando os conteúdos expostos, terminando ainda a última frase em um tonema ainda mais grave “namorada”. A integração letra e melodia se dá, basicamente, pela figurativização, bem próxima da prosódia da fala e propícia à narrativa que o orador inicia.



Ressaltamos, também, que a enunciação nesse início se dá por uma debreagem enunciativa “ela, lá, então”, e o orador constrói isotopicamente o ator “ela”. Convém ressaltar ainda que o tonema final da última frase musical do diagrama exposto recai sobre um acorde de resolução, a resolução solicitada pela harmonia da introdução e de boa parte da harmonia até então executada. Esse modelo melódico e harmônico é um padrão que se repete nas estrofes de forma bastante uniforme, conforme podemos observar a seguir.

<sup>5</sup> Termo que em música é um motivo ou frase musical repetidos em uma mesma altura.

Seu cor	erran	cegos	tiran	de
O	po é dos	dos	dos re	é quem
		tes	tes	não
				tem
				mais na
				da

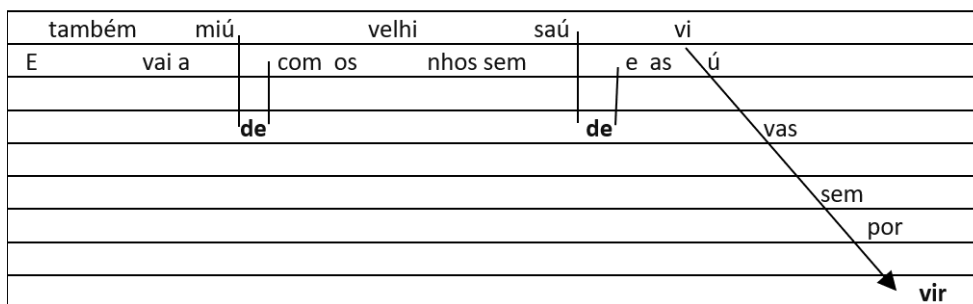
Na letra em articulação com a melos, a isotopia, referente à construção discursiva do ator “ela”, prossegue amplificando o pertencimento desse ator a uma cadeia disfórica de elementos. No primeiro diagrama, temos o pertencimento do ator “ela” a uma cadeia de objetos, no segundo diagrama, na amplificação do pertencimento, “ela” pertence a “pessoas” também em âmbito disfórico.

Na sequência, há um aumento da tensão harmônica e entoativa e saltos intervalares. Assim, amplia-se o uso da tessitura musical, articulando esses conteúdos musicais ao “fazer” do ator “ela”: a auto-entrega sem pudor e sem critérios espaciais.

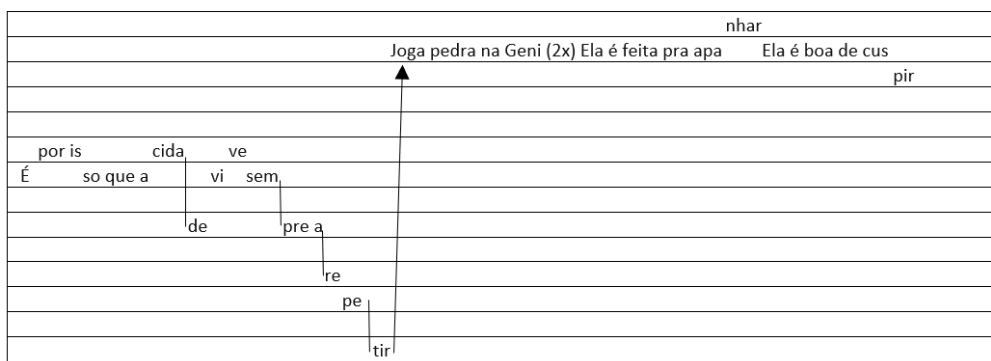
se assim								
	desde							
		meni						
		na	gara					
			gem		tras			
			na	a	do			
			canti		tan			
			na		que			
Da						no		
						ma		
						to		
			na					

Nestes trechos, com esse modelo entoativo, inserem-se acordes que aumentam a tensão harmônica, como “Si bemol com sétima”, “Sol com sétima (baixo em si)”, “Lá bemol com sétima”. Acordes que constroem uma cadeia de tensões e resoluções harmônicas por meio de dominantes secundárias com uma resolução no acorde de tônica que vai ocorrer no tonema final. Esse procedimento harmônico e entoativo aumenta a tensão, justamente onde se narra o fazer e a entrega do ator à isotopia construída. Com o mesmo modelo melódico e poucas alterações na harmonia, temos a continuidade da isotopia a que “ela” pertence, ampliando-se o grau de pertencimento por meio de novas categorizações e novas categorias de pessoas a que “ela” pertence: “[...] É a rainha dos detentos/ Das loucas,

dos lazarentos/ Dos moleques do internato[...]. Volta-se, então, para a mesma harmonia e o mesmo modelo entoativo do início da introdução e início da canção:



Ironicamente, o narrador segue com os enunciados “[...] Ela é um poço de bondade/E é por isso que a Cidade/Vive sempre a repetir” [...]. Ocorre, então, uma embreagem enunciativa, e o ator “Cidade” é instalado no texto. Até o momento, o orador construiu um saber compartilhado sobre o ator “ela”, passa, então, à enunciação enunciativa em uma figura de presença da “Cidade”, que agora tem voz. Neste procedimento, temos alterações melódicas e harmônicas, aumentando a tensão da narrativa em diversos aspectos. Podemos destacar: densidade musical – há mais vozes presentes na entoação e mais instrumentos na execução, criando um simulacro de coro de diversas pessoas na cidade personificada – procedimento comum nas demais ocorrências; aumento na altura da entoação, conforme iremos expor no próximo diagrama. No âmbito da harmonia, temos alteração drástica nos acordes, ocorrendo uma cadeia de dominantes secundárias (Lá para Ré para Sol – todos com sétima) cuja resolução final é, mais uma vez, no acorde da tônica principal da canção, Dó. Cabe destacar que, nesse trecho em que se dá voz à multidão turbulenta, esta tonalidade se torna maior, Dó maior. Assim, *melos* e *logos*, mais uma vez, convergem para efeitos de sentido específicos: a figura de presença da Cidade e a resolução em aspectos musicais.



Neste trecho e nos demais em que temos a embreagem enunciativa, ou seja, onde há marcas dos interlocutores do fazer comunicativo referente à “Cidade”, chamamos, mais uma vez, a atenção para a *melos*: na harmonia, há a presença de acordes com menos notas alteradas (na maioria, tétrades) e, como já dissemos, a

tonalidade que dará base à entoação se torna “Dó maior”. Há um aumento na dinâmica da canção sob o aspecto da entoação mais forte e do arranjo com maior densidade musical. O simulacro da fala da Cidade permanece em uma identidade das unidades entoativas em uma só altura, com o aumento em meio tom em “apanhar” e descendência em meio tom em “cuspir”. Esses procedimentos, no âmbito da *melos*, criam um simulacro de presença de pessoas na Cidade e que categorizam “Geni” como abjeto, ou seja, um ator cuja função é a repulsa, com quem se quer a disjunção. Esse é o procedimento presente na *melos* em todas as ocorrências em que se dá voz à Cidade como sujeito. Destacamos, assim, a possibilidade, no âmbito da *melos*, de mimetizar aquilo que o simulacro no plano verbal apresenta.

No âmbito da letra, há, ainda no trecho, a ideia de um presente histórico (“vive sempre a repetir”), aspecto no âmbito da letra, mas que se evidencia na *melos*, conforme demonstramos. Na sequência, aparece a complicação, com a presença do Zepelim.

[...] Um dia surgiu, brilhante/Entre as nuvens, flutuante/Um enorme zepelim/Pairou sobre os edifícios/Abriu dois mil orifícios/Com dois mil canhões assim/ A cidade apavorada/Se ficou paralisada/ Pronta pra virar geléia/ Mas do zepelim gigante/Desceu o seu comandante/Dizendo: Mudei de idéia [...]

Volta-se à harmonia de base da narrativa e ocorre uma debreagem enunciativa, com o orador retomando a narrativa em sua perspectiva. A presença do antissujeito coloca a “Cidade” na função de sujeito, e a “sobrevivência” surge como objeto desse sujeito. Os procedimentos no âmbito da *melos* são similares aos procedimentos da estrofe anterior, com o início da complicação, seguindo para o aumento da tensão a partir de “A cidade apavorada...”. O “Zepelim” se desdobra como ator na figura do “Comandante”. A quem o orador dá a voz em um novo procedimento de embreagem enunciativa: “[...] Quando vi nesta cidade/ Tanto horror e iniquidade/ Resolvi tudo explodir/ Mas posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/ Esta noite me servir[...]”

O “Comandante”, na função de Destinator manipulador e julgador, coloca a Cidade em um programa narrativo de uso, no qual a “sobrevivência” está condicionada à conjunção de Geni como objeto do Comandante e, nesse caso, também como objeto da Cidade. Essa transformação na narrativa faz com que Geni tenha duas funções actanciais: objeto (do Comandante e da Cidade) e adjuvante, considerando que ela é, agora, modalizada pelo “poder” – poder que impacta o programa narrativo da Cidade e sua sobrevivência. Percebemos, então, uma inversão em relação à Geni que era abjeto e passa a ser objeto/adjuvante. Chama a atenção também a categorização da esfera actancial qualificacional da Cidade, categorizada

com “horror” e “iniquidade”, ao passo que Geni, que antes era o abjeto, passa a ter qualificações eufóricas, “formosa” e “dama”, na perspectiva do Comandante, mas para a Cidade, ainda não. “[...] Essa dama era Geni/ Mas não pode ser Geni/ Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni [...]”

A Cidade, mais uma vez, em uma embreagem enunciativa, reafirma os valores sociais dados à Geni, com os mesmos procedimentos da *melos* abordados para os enunciados enunciativos da Cidade. Geni é ainda “maldita”, porém a Cidade a assimilará em novas funções actanciais a partir do disjuntivo circunstancial “Mas” e das qualificações do Comandante e do “poder” que agora Geni possui:

[...] Mas de fato, logo ela/Tão coitada e tão singela/Cativara o forasteiro/O guerreiro tão vistoso/ Tão temido e poderoso/Era dela, prisioneiro/Acontece que a donzela/E isso era segredo dela/ Também tinha seus caprichos/E a deitar com homem tão nobre/Tão cheirando a brilho e a cobre/Preferia amar com os bichos [...]

O orador em uma debreagem enunciativa reafirma os valores e a constituição actancial do Comandante e também as subjetividades e valores de Geni. Na estrofe a seguir, expõe-se a Cidade de forma diversa ao que tínhamos até o momento. “[...] Ao ouvir tal heresia/A cidade em romaria/Foi beijar a sua mão[...]”. Essa relação de identidade (Cidade) e de alteridade (Geni) é reforçada pela *melos* neste trecho, em que temos aumento na altura da entoação e uma harmonia mais tensiva, resolvida no tonema final, também entoado de forma decrescente, asseverando os conteúdos justamente na resolução harmônica.

prefei	joe	bispo	verme	ban	
O	to de	o	de olhos	e	quei
		lhos	lhos	ro	
				com um	
				mi	
					lhão

Neste trecho, temos a exposição das instituições sociais, no simulacro de sociedade, que se opunham à Geni, mas, neste caso, se propõem em relação a ela. Na *melos*, temos o mesmo modelo harmônico e entoativo da figurativização e asseveração ao final das frases musicais. Na sequência, temos o pedido da Cidade, colocando Geni na disposição de destinatário e a fim de colocá-la na disposição de objeto em conjunção ao aceitar se entregar ao Comandante. Tenta-se, assim, manipular Geni para que ela se modalize pelo “querer”.

Temos, mais uma vez, a harmonia de base (a mesma da introdução), a entoação também segue o mesmo padrão do início da canção, no entanto, a

perspectiva da Cidade em relação à Geni é outra: agora ela deveria ser “adjuvante” e “objeto”, e não mais “abjeto”.

Destaca-se a estratégia da manipulação pela sedução em “bendita”. Não foge, porém, aos efeitos de sentido, a falsidade, a hipocrisia e a conveniência dessa afirmação, denunciada já pela *melos*.

Vai com ele, vai Geni/ Vai com ele, vai Geni/ Você pode nos salvar/ Você vai nos redimir/ Você dá pra qualquer um/Bendita Geni

A fim de evidenciar na *melos* a dissimulação da Cidade, colocamos as entoações lado a lado no diagrama abaixo:

Ela dá pra qualquer	Você dá pra qualquer
um	um
mal ta ni	ben ta ni
di Ge	di Ge

A mesma Cidade, com as mesmas entoações, sob uma mesma harmonia apresenta perspectivas diferentes sobre um mesmo ator a partir de um “poder” que esse ator adquire. Agora ela é bendita.

Ressaltamos, ainda, que, enquanto a Cidade fala de Geni como terceira pessoa, considerando as configurações e circunstâncias, ela é “maldita”. A cidade ao referir-se à Geni como interlocutora “você”, considerando-se, nesse caso, as circunstâncias e conveniências, ela é “bendita”. Geni deixa de ser “do que se fala” e passa a ser “a quem se fala”. “[...] Foram tantos os pedidos/ Tão sinceros, tão sentidos/Que ela dominou seu asco/Nessa noite lancinante/ Entregou-se a tal amante/Como quem dá-se ao carrasco [...]”

Retomando a *melos* com a entoação e a harmonia de base, instaura-se o raciocínio concessivo e o “fazer” de “Geni”, que se compadece da Cidade e faz o que lhe pedem, mesmo contra seus valores e subjetividades postas: ela age com empatia e se modaliza pelo “querer”.

[...] Ele fez tanta sujeira/ Lambuzou-se a noite inteira/Até ficar saciado/E nem bem amanhecia/ Partiu numa nuvem fria/Com seu zepelim prateado/Num suspiro aliviado/Ela se virou de lado/E tentou até sorrir [...]

Sob o argumento do sacrifício, o orador expõe o fazer de Geni e, em uma configuração disfórica, expõe também o fazer do Comandante. Geni, agora, é construída com uma isotopia mais eufórica, daquela que se sacrifica pelo outro, pelo diferente de si. Geradores de efeitos de sentido também são os elementos que

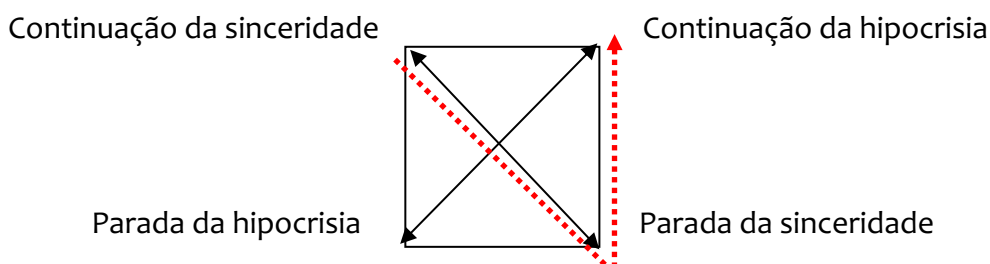


formam uma isotopia referente ao Comandante e ao Zepelim, como em “nuvem fria”, “lambuzou-se”, “tanta sujeira” no uso de seu objeto. Notamos também, no âmbito da *melos*, o aumento na entoação e da tensão harmônica do trecho. A seguir, temos:

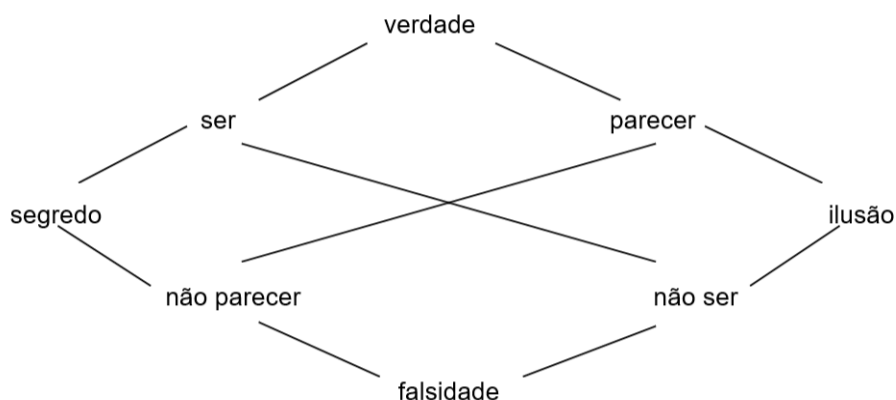
[...] Mas logo raiou o dia/ E a cidade em cantoria/Não deixou ela dormir/Joga pedra na Geni/ Joga bosta na Geni/ Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/ Maldita Geni [...]

Por fim, a Cidade, retornando às suas condições normais de ausência de interesses em relação à Geni, retorna também a sua configuração de intolerância e preconceito: Geni volta a ser daquilo que se fala (e não com quem se fala) e volta a ser abjeto. Não há mais o objeto da Cidade “sobrevivência” e Geni já não mais é modalizada pelo “poder”.

Acerca dos temas fundamentais trabalhados no texto, podemos elencar, entre outros, a hipocrisia, com o seguinte quadrado semiótico:



Esse quadrado semiótico busca representar os temas fundamentais e as transformações desses temas na narrativa. Convém destacar, nesse ponto de análise, o estatuto veridictório da semiótica, conforme o diagrama exposto por Tatit (2003, p. 196):



As implicações dessas modalidades veridictórias presentes no esquema exposto são:

De acordo com os contratos assumidos pelos actantes do texto, algo será considerado verdadeiro quando puder, ao mesmo tempo, ser e parecer; será ilusório ao apresentar o composto parecer e não-ser;

constituirá um segredo se articular simultaneamente ser e não-parecer. Por fim, não sendo e nem parecendo, corresponderá ao conceito de falsidade. (TATIT, 2003, p. 196)

Assim, a Cidade transita entre a falsidade ao ser intolerante em relação à Geni sem ter verdadeiras razões para isso (continuação da hipocrisia), uma vez que, havendo a conveniência, não mais a desprezam e a transformam em objeto (continuação da hipocrisia); passa pelo estatuto do segredo, ao manipular Geni pela sedução, mas sem, de fato, mudar sua concepção em relação à Geni (continuação da hipocrisia). E, o estatuto de verdade, que não se altera durante a narrativa “ser” e “parecer”: a continuação da hipocrisia. Assim, a hipocrisia inicial converte-se em sinceridade, sob o estatuto da falsidade conveniente. Em nossas análises, podemos fazer, ainda, mais algumas inferências: a) Geni inicia a narrativa como abjeto da Cidade, sendo vítima de discursos preconceituosos e de intolerância por se mostrar como alteridade em relação ao que se espera de comportamento social; passa a ser objeto e adjuvante quando conveniente para a Cidade e, quando não há mais interesse, volta a ser abjeto – os valores e a constituição actancial na esfera qualificacional ou na esfera do fazer não importam, a conveniência e a modalização pelo “poder” são determinantes do valor do ator Geni para a Cidade (figurativizando a sociedade). Apesar do sacrifício e da atuação de Geni como adjuvante, dando o “poder” sobreviver à sociedade, esta não muda seus posicionamentos em relação à Geni. O que, de fato, influencia esse posicionamento são as circunstâncias apenas, ou seja, aspectos relacionados ao caráter ou à pessoa, para a sociedade (Cidade), pouco importam. Os valores ideológicos baseados em preconceitos e na intolerância permanecem ora de forma dissimulada, ora de forma explícita; b) a Cidade como sujeito categoriza Geni conforme suas necessidades e interesses, independentemente de valores relacionados à Geni. As circunstâncias servem para subsidiar dizeres e atuações diante do outro, os valores estão subordinados às circunstâncias. Vale dizer ainda que, na narrativa, as instituições sociais são, também, postas como desdobramentos da Cidade, como em “banqueiro”, “Bispo”, “prefeito”. Temos a política, a religião e a burguesia manifestando-se conforme interesses ou conforme valores preconceituosos.

Sobre a *melos*, podemos dizer que os aspectos musicais suscitam efeitos de sentido. A letra da canção e a *melos* formam um só corpo e exercem um poder persuasivo em relação aos conteúdos expostos conforme pudemos demonstrar.

Acerca do *ethos* e dos efeitos de sentido depreendidos na análise semiótica, podemos dizer que o orador (intérprete da canção - narrador) se constrói durante a narrativa, posiciona-se cumprindo aquilo que Aristóteles preconizava como forma de conduzir o auditório à persuasão: sabedoria, benevolência e virtude. O orador se

mostra sábio ao conhecer as causas, os pensamentos, os discursos acerca de Geni e da Cidade. Apresenta-se benevolente e virtuoso pelas marcas deixadas no texto: na ironia, nas marcas de posicionamentos “tantos os pedidos”, “tão singelos” etc. É um narrador onisciente que sugere a hipocrisia social a partir de sua própria narrativa. Apresenta afetações conforme a sugestão da *melos* e do *logos*.

Destacamos, ainda, o *ethos* da Cidade, uma vez que a ela é dada voz nas enunciações enunciativas: um *ethos* marcado pela hipocrisia (o tema fundamental do texto) e pelo interesse na dissimulação de sua perspectiva sobre Geni (abjeto/objeto/adjuvante). Assim, a sociedade se constrói no texto como preconceituosa, intolerante e hipócrita.

Sobre o *pathos*, podemos tomar o ouvinte da canção como o auditório e, nessa perspectiva, citar paixões potencialmente mobilizadas: indignação em relação à Cidade – uma vez que ela é construída discursivamente sob a égide da hipocrisia, do preconceito, da intolerância e que recebe um bem que não merece; compaixão em relação à Geni – uma vez que ela sofre um mal que não merece; da cólera em relação ao Comandante e ao Zepelim – considerando seu fazer opressor diante da Cidade e de Geni. Essas categorias de *pathos* poderiam ser apreendidas a partir do paradigma retórico, conforme Aristóteles. No entanto, preferimos destacar, nessa análise, a potencial mobilização da empatia necessária para se pensar a alteridade e a diversidade, considerando-se que Geni tem costumes (ou dizem ter costumes e hábitos) diferentes daqueles que a Cidade espera.

O *logos* coloca também em questão a hipocrisia, o preconceito e a intolerância da sociedade ao lidar com temas relacionados a gênero e sexualidade.

#### 4. Considerações Finais

Neste trabalho, tivemos o objetivo de analisar a canção “Geni e o Zepelim” e demonstrar nela uma possibilidade de leitura e um modelo capaz de ensinar um evento de letramento específico: o cancional. Pudemos, por meio dessa proposta de leitura, enfatizar o embate discursivo acerca da discussão de gênero e sexualidade figurativizados por Geni e pelos efeitos de sentido na sincretização da letra aos aspectos musicais (*melos*). Tivemos também a intenção de enfatizar a canção, manifestação artística, como um importante instrumento retórico para atuar sobre as estruturas sociais e relações de poder baseadas em crenças e opiniões muitas vezes não refletidas.

Evidenciamos, também, a *melos* como uma importante prova de persuasão. Ela se articula ao *pathos*, ao *ethos* e ao *logos*. É parte da cena enunciativa que se cria, um importante elemento do simulacro do texto cancional, reforça sentidos

veiculados verbalmente, cria efeitos de expectativa, de tensão e de resolução, participa do plano de expressão e de conteúdo do texto em referência.

Por fim, a canção cria uma situação retórica e possui elementos para a persuasão diante da sociedade, ensejando possibilidades de reflexão acerca das tramas sociais, dos discursos e das ideologias que as estruturam. Nela, se articulam *ethos*, *pathos*, *logos* e *melos*. Na canção, temos um ensejo importante para refletirmos questões sociais necessárias para a construção de uma sociedade mais inclusiva que compreende a identidade e a alteridade, enfim, a diversidade.

Desse modo, destacamos conhecimentos para ler de forma crítica o texto cancional, para acessar sentidos, para compreender melhor os discursos que suscita. Assim, apontamos um arcabouço teórico e técnico que permite melhores leituras dos textos cancionais.

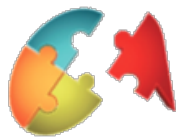
Convém ressaltar que não intencionamos, nessa proposta, afirmar que, em uma transposição didática desse modelo, seja necessário mobilizar todos os pressupostos teóricos e técnicos que elencamos ou que se tenha que dar ênfase às terminologias utilizadas. Em uma proposta de letramento cancional, julgamos importante a sensibilidade para os aspectos que destacamos neste trabalho, sensibilidade para perceber aspectos relacionados à *melos* e sua sincretização à letra da canção.

Como apresentação dessa perspectiva, temos a abordagem que fizemos ao texto cancional “Geni e o Zepelim” em que são oportunizadas reflexões sobre temas de que trata e a hipocrisia que pode permear convicções e verdades postas acerca desses temas tão importantes de serem pensados. Vale ressaltar, ainda, a importância desses temas em uma conjuntura atual em que forças ideológicas conservadoras parecem se insurgir com notícias relacionadas à homofobia, ao conservadorismo religioso e sua imposição, à censura a determinadas manifestações artísticas, como acompanhamos no “Especial de Natal” do “Porta dos fundos”, entre outras ocorrências.

Dessa forma, percebemos, em uma proposta de leitura instrumentalizada, o potencial que o texto cancional pode ter para o contexto de formação cidadã e inclusiva. Chamamos, por fim, a atenção ao letramento cancional que pode ensinar “leitores” mais sensíveis aos efeitos de sentido e capazes de compreendê-los de forma mais ampla. Não somente para serem persuadidos em relação ao que se propõe, mas também, para questionar, ouvir de forma crítica o que se lhe expõem, atentar para construções de realidade oferecidas, fazer a adesão de perspectivas ou não. Enfim, ter a possibilidade de discursivizar o texto cancional, exercer de forma mais autônoma e competente seu projeto de discurso.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 [s/d].
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- LOPES, I. C.; TATIT, L. **Elos de Melodia e Letra: análise de seis canções**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MEYER, M. **A retórica**. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.
- SOARES, M. B. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2.ed. Belo Horizonte: Autentica, 2001.
- \_\_\_\_\_. Alfabetização: a resignificação do conceito. **Alfabetização e Cidadania**, nº 16, p 9-17, jul. de 2003
- \_\_\_\_\_. **Alfabetização e letramento**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica – ensaios**. São Paulo: Annablume, 1998.
- VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.



# “Geni e o zepelim”: rhetoric, *melos* and a proposal for reading songs – Song Literacy

---

## ABSTRACT:

In this paper, we will approach the Chico Buarque’s song “Geni e o Zepelim” (1977-78) in a proposal to read popular songs beyond just an intuitive enjoyment or a consideration only of the lyrics. We will present possibilities of theoretically and technically instrumentalized reading, a factor that can give the listener of the song access to meaning effects manifested through the syncretization of the lyrics with musical aspects. In this perspective, we will point out some theoretical assumptions that may constitute a specific literacy event with songs

---

## KEYWORDS:

Song;  
Speech;  
*Melos*;  
Song text;  
Song literacy