

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

THIAGO SAVEDA SEVERINO

O gênero discursivo Musical: um caminho para o Letramento.

Maringá

2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

THIAGO SAVEDA SEVERINO

O gênero discursivo Musical: um caminho para o Letramento.

Trabalho apresentado para atender
às exigências da disciplina
Monografia, ministrada pela
professora Lílian Cristina Buzato
Ritter.

Maringá

2007

Dedicatória

Antes de tudo, como não dedicar esta obra a minha mãe, eterna guerreira, a quem tenho grandessíssimo amor e admiração. E, também, a uma pessoinha tão linda que amo tanto, meu sobrinho.

Às pessoas que passaram pela minha vida e, de forma especial, às que ficaram nela. Dedico aos meus grandes formadores acadêmicos, os quais compartilharam comigo seus conhecimentos da Língua Portuguesa e da Literatura. Aos corajosos professores e a uma professora em especial, minha avó Maria dos Santos Severino, *in memoriam*. E, de forma especialíssima, aos amigos e as amigas da graduação.

Enfim, as crianças deste mundo, pois elas são a esperança de momentos felizes e inesquecíveis.

Agradecimento

Como não agradecer a Deus, pois é dele que recebemos a graça de criar. E realmente, me sinto grato por Ele ter me dado a mãe que tenho e que devo tanta gratidão.

Obrigado aos amigos. Meus amigos. Amo eles e sem eles não teria sentido viver. Seria muito chato. Tenho só uma coisa a destacar, meus amigos são os melhores.

Obrigado aos meus formadores, professores, mestres, são exemplos para a minha vida. É por causa deles que acredito num futuro melhor e com muitos frutos.

Eu até poderia fazer uma lista de nomes a agradecer, mas seria outras muitas páginas a escrever. Mas, não custa nada dizer que não quero ser um mal agradecido. Então, este agradecimento é para você que se sente agradecido.

"O principal objetivo da educação é criar pessoas capazes de fazer coisas novas e não simplesmente repetir o que as outras gerações fizeram."
(Jean Piaget)

"A cultura forma sábios; a educação, homens."
(Louis Bonald)

"Se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela, tampouco, a sociedade muda."
(Paulo Freire)

"Não se pode falar de educação sem amor. "
(Paulo Freire)

"A boa educação é moeda de ouro, em toda parte tem valor."
(Padre Antônio Vieira)

SUMÁRIO

RESUMO	5
INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	
1. CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM E O ENSINO E APRENDIZAGEM DE LÍNGUA MATERNA.	11
1.1 ESCOLARIZAÇÃO DOS TEXTOS ORAIS	13
1.2 A PRODUÇÃO DE TEXTOS E O ENSINO DA LEITURA	14
1.3 GÊNERO DISCURSIVOS E TIPOLOGIA TEXTUAL	14
1.4 O GÊNERO MUSICAL	16
1.4.1 UM BREVE HISTÓRICO DOS MUSICAIS	17
1.4.1.1 PRIMEIROS MUSICAIS NO CINEMA	19
1.4.2 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO MUSICAL	23
1.4.2.1 A SUA FORMA TEXTUAL	24
CAPÍTULO 2	
2. TRABALHANDO COM O GÊNERO MUSICAL EM SALA DE AULA	27
2.1 RECONHECENDO O GÊNERO MUSICAL	27
2.2 TRABALHANDO A NARRATIVA MUSICALIZADA	46
2.3 ESTUDANDO O TEXTO DRAMÁTICO	50
2.3.1 OS DIÁLOGOS	52
2.3.2 SOBRE AS INDICAÇÕES CÊNICAS	53
2.4 PRODUZINDO O GÊNERO MUSICAL	57
CONCLUSÃO	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

RESUMO

A intenção deste trabalho é refletir sobre a teatralização como um elemento constitutivo do gênero Musical e suas implicações pedagógicas em sala de aula, a fim de subsidiar o ensino e aprendizagem de Língua Materna no Ensino Médio. As práticas são desenvolvidas com base na perspectiva teórica sócio-interacionista. Tendo como objeto de ensino desse gênero discursivo. Para isso, fazemos uma proposta pedagógica. Essa metodologia foi aplicada no estágio de regência no Colégio Duque de Caxias de Maringá. Selecionamos para isso, a peça musical “Ópera do Malandro” de Chico Buarque de Holanda. Pautamos nossa prática em módulos de leitura e escrita. No primeiro, desenvolvemos atividades de pré-leitura, leitura e pós-leitura, já no segundo, elaboramos atividades de escrita, reescrita e análise lingüística. Essas atividades foram feitas para levar os alunos e alunas a reflexão do uso da língua e ação sobre práticas sociais. A intenção, também foi de estimular a criticidade e prepará-los para o uso da linguagem no seu trabalho, de forma adequada.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, a demanda pela leitura e pelo domínio da linguagem escrita e oral em nossa sociedade é cada vez mais necessária. Basta abrirmos as páginas dos jornais em qualquer item dos classificados e nos depararemos com as exigências colocadas para os profissionais à procura de emprego. Exige-se do candidato que demonstre domínio da língua, que seja bom ouvinte, que tenha boa comunicação verbal e escrita, boa redação, facilidade de comunicação e um bom texto.

Isso não ocorre somente no Brasil, mas é uma questão mundial, que hoje exige o domínio da linguagem escrita como condição para a produção e acesso ao conhecimento.

A leitura existe para que se possa ter acesso a informações difundidas de diversas maneiras: na *Internet*, na televisão, em *outdoors* espalhados pelas cidades, em cartazes afixados, sistematicamente, nos muros das ruas, nas mais diferentes placas informativas, *folders*, e, até mesmo, em receitas médicas e bulas de remédios.

Mas, não é somente para o trabalho que esse conhecimento é importante. Deve-se ser usado para ampliar a participação social e exercício permanente da cidadania. Assim sendo, então, ser um usuário dotado da competência lingüística para a leitura é, também, condição necessária e fundamental.

Passa por essa compreensão a necessidade que atualmente se coloca para a escola; acreditamos que ela tem que possibilitar ao aluno uma formação que lhe permita compreender criticamente a realidade social e nela agir, sabendo, para tanto, organizar sua ação. Para isso, esse aluno necessita tomar posse do conhecimento e de meios de produzir e de divulgar esse conhecimento.

Segunda Soares (1995), a leitura e a produção escrita têm sido alvo de grandes discussões, visto que se observam algumas dificuldades de aprendizagem e altos índices de reprovação e evasão escolar. A função principal da escola é dar condições para que os alunos aprendam, de maneira consciente e consistente, ou seja, mecanismo de apropriação de conhecimento, assim como também de possibilitar que os alunos atuem, criticamente em seu espaço social.

Mas, o aprendizado fora dos limites da instituição escolar é muito mais motivador, pois a linguagem da escola nem sempre é a do aluno. Desta maneira, percebemos que a escola exclui, reduz, limita e expulsa a sua clientela, seja pelo aspecto físico, pelas condições de trabalho ou pelos índices de evasão e repetência ou pela inadaptabilidade dos alunos, pois a norma culta padrão é a única variante aceita.

A análise dessas questões está ligada a concepção que se tem sobre o que é a linguagem e o que é ensinar e aprender. E essas concepções passam, obrigatoriamente, pelos objetivos que se atribuem a escola e a escolarização. Pensando nisso, surgiu a proposta deste

tema: “A teatralização como um elemento constitutivo do gênero Musical e suas implicações pedagógicas no ensino e aprendizagem de Língua Materna no ensino médio”.

A escolha desse tema envolve dois fatores importantes na minha vida: esperança num mundo digno a todos, que acredito só consegui-lo com a educação e para isso precisamos de meios adequados para bem desempenhá-la. E minha indignação com que ela é tratada. Assim, julgo os estudos nessa área serem necessários e extremamente eficazes no sentido de ajuda nas implicações pedagógicas e educação social.

Pensando nisso, no ano de 2006, uma amiga e eu iniciamos estudos acerca dos gêneros literários teatro e música no ensino de leitura e produção de textos em sala de aula. Elaboramos um trabalho que abordava esses dois gêneros como meios eficazes no ensino de leitura e produção textual. Então, esse se tornou nosso viés de pesquisa.

No meu caso, o interesse pelo teatro e os elementos que o compõe, coloca-me afetivamente envolvido com este projeto de cunho monográfico. E a crença no caráter de educação social e de riqueza de contribuição com subsídios pedagógicos dessa arte também influenciou na escolha desse tema.

Em especial, a proposta desse tema acontece para que, esses estudos sejam aplicados na prática de ensino, em sala de aula do Ensino Médio, momento com o Estágio Supervisionado da grade curricular do curso de graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, que será desenvolvido no Colégio Estadual Duque de Caxias, Maringá/PR

Dessa forma, poderei aliar a pesquisa teórica com a prática, sendo possível elaborar uma proposta pedagógica de leitura, produção textual e análise linguística do gênero proposto.

A escola não pode descuidar da oralidade, seja pelo efeito construtivo que seu desenvolvimento tem sobre o conjunto das práticas de linguagem, seja pela grande importância que o falar em posições formais tem para a vida em sociedade. A escola precisa oferecer aos/as alunos/as a oportunidade de amadurecer o falar com competência nas diversas situações formais. Pensando nisso, escolhi o gênero Musical, o qual pode contribuir com os/as alunos/as do ensino médio para o preparo necessário para a vida pessoal e do trabalho, pois é um gênero que permite várias possibilidades de ensino de produção textual e leitura, costuma atrair interesse dos/das adolescentes e jovens e viabiliza o aproveitamento dos diferentes talentos disseminados pela turma (músicos, ilustradores, técnicos, etc.).

As práticas com textos orais são uma ocasião favorável para o desenvolvimento pleno do convívio democrático, seja pelo exercício livre de expressão, seja pelo reconhecimento do direito do outro à livre expressão, seja, acima de tudo, pela polêmica civilizada, a qual

pressupõe, entre outros fatores, uma escuta respeitosa, uma enunciação clara e sustentada de opiniões e a abertura para novos argumentos e pontos de vista. Salientando, os PCN(1998) orientam não se esquecer dos textos orais em sala de aula.

O gênero Musical, também, permite várias possibilidades de trabalhos em sala de aula. Há possibilidade de se fazer a partir desse gênero, leituras e discussões sobre diversos temas; é um gênero que explora o fator cultural, é uma fonte de prazer estético e trabalha com a capacidade do aluno de reconhecer os seus elementos estéticos: postura cênica, expressão vocal, facial e corporal, som, ritmo, melodia e a harmonia.

Como é um gênero ligado com a expressão artística, o Musical, além de sua finalidade de arte pura, também é promotor de fraternidade e compreensão entre os homens, estimulador de valores éticos e sociais. Mas se destaca como sendo o setor da educação que estimula de maneira especial o impulso vital e as mais importantes atividades psíquicas humanas: a inteligência, a vontade, a imaginação criadora e, principalmente, a sensibilidade e o amor. Nisto está sua peculiaridade, pois reúne, harmoniosamente, o conhecimento, a sensibilidade e ação. Devemos, assim, lembrar-nos de que a língua em primeira instância é oral e, depois, escrita. Segundo Marcuschi (2001; p.19. *apud* Antunes, 2003; p.24) acreditamos que a oralidade está ligada à vida de todos nós e precisa ser matéria de ensino na sala de aula.

Nesse sentido, este trabalho visa caracterizar a teatralização no gênero Musical, elencar as suas características e apresentar a contribuição que ele pode oferecer ao ensino de leitura, produção de textos e análise lingüística em sala de aula do ensino médio. Para isso, se configura como objetivo geral a elaboração de uma proposta pedagógica de leitura, produção textual e análise lingüística a partir desse gênero. E objetivos específicos são caracterizar a teatralização do gênero Musical, apontar as suas características e subsidiar o ensino e aprendizagem de Língua Materna por meio desse gênero com alunos do ensino médio.

A metodologia aplicada gira em torno do que sugere Sandra Lee Mckay (2003), que considera de importante relevância a capacidade do professor(a) estar em constante reflexão quanto as suas práticas em sala de aula, pois, para ela, os professores tomam decisões constantemente. São decisões e reflexões que podem ocorrer durante a aula (*reflection-in-action*) e antes e depois da aula (*reflection-on-action*) (Mckay, 2003).

Segundo a autora, ser professor(a) reflexivo(a) é levar em consideração o porquê de suas idéias. Ela elenca alguns elementos que geralmente influencia as decisões tomadas pelos professores(as): experiência em sala de aula, conhecimento geral e valores pessoais.

Um professor(a) reflexivo(a) deve tentar resolver os problemas de sala de aula, estar ciente das suposições e valores que trazem para o ensino, ser sensível ao contexto institucional e cultural em que ensinam, participar no desenvolvimento curricular e envolver-

se nos projetos de mudança da escola e, por fim, assumir responsabilidades pelo próprio desenvolvimento profissional, afirma Mckay (2003). Mesmo cada professor(a) tendo sua particularidade no momento de planejar sua aula, as práticas reflexivas sobre seu modo de ensinar proporcionam benefícios, como, a liberdade do professor(a) do comportamento de rotina, capacidade para agir de forma deliberada e melhora a prática do ensino.

O Professor(a) Reflexivo(a) deve ser guiado por uma Pesquisa de Ação. É necessário que se identifique um problema no seu modo de ensinar, considera as possíveis causas desse problema, valendo-se de suas experiências em sala, na maioria das vezes, seu conhecimento geral e seus valores pessoais. Para constatar se identificou corretamente o problema, é preciso coletar dados que envolvem matérias: notas, avaliações, pesquisas de sala de aula. Após analisar e interpretar os dados, considera-se as possibilidades para resolver o problema em questão. Se for necessário, muda-se a prática de ensino em sala de aula. Para completar, observa-se se as ações estão resolvendo o problema. Caso isso não aconteça, o ciclo deve ser refeito (Mckay, 2003).

Com base nessas orientações, foi elaborada uma atividade de diagnóstico que foi aplicada na sala de aula em que farei minha regência do Estágio Supervisionado. Essa atividade consistia em uma dinâmica e um questionário, os quais pretendiam levantar dados sobre a turma: aptidões, talentos artísticos, conhecimento sobre o objeto de ensino(gênero musical), vida pessoal e social, relacionamento com a família e colegas de turma.

Após fazer essa coleta de dados, foram analisados os dados obtidos, interpretados e depois, foram planejadas práticas que serão aplicadas na regência do Estágio Supervisionado, na mesma sala de aula que foi feita a atividade referida.

Essa prática será regida pelas orientações de Lopes-Rossi (2001), a qual afirma que se deve dar condições de desenvolvimento da autonomia do aluno no processo de leitura e produção textual tendo como consequência a retenção do funcionamento da linguagem em situações comunicativas, uma vez que é por meio dos gêneros discursivos que as práticas de linguagem incorporam-se nas atividades dos alunos. É papel do professor, criar condições para que os alunos possam adaptar-se às características discursivas e lingüísticas de gêneros diversos, em situações comunicativas reais.

Tendo isso em mente, pretendo reunir escritos teóricos a respeito do tema proposto, bem como outros que possam auxiliar como materiais de apoio para elaborar a pesquisa. Em seguida, pretendo ler e fichar todos os materiais selecionados para colaborar no estudo proposto por este trabalho e, assim, dispô-los numa forma de compreensão crescente. Então, com base no material lido e fichado, dissertarei sobre o tema, estabelecendo um diálogo crítico entre autores respeitados na área de pesquisa pertinente a esse projeto.

Reunirei e analisarei os objetos de estudos desse trabalho, ou seja, irei agrupar um número de cinco exemplos do gênero Musical. Esse tem que ser um gênero discursivo que se acomoda proveitosamente a projetos pedagógicos de leitura, nos vários níveis de ensino. As atividades de leitura, nesse caso, devem levar os alunos a perceberem que a composição do gênero – em todos os seus aspectos verbais e não-verbais, nas informações apresentadas ou omitidas, no destaque dado a algumas mais do que a outras – é programada de acordo com a sua função social e seus propósitos comunicativos, Lopes-Rossi, 2001, p. 80 e 81.

Orientado teoricamente por Lopes-Rossi, elaborarei atividades de leitura, do gênero destacando suas características discursivas, temáticas, composicionais (aspectos verbais e não-verbais) e estilísticas; uma proposta de produção textual e de análise lingüística.

Enfim. Este trabalho apresenta, num primeiro momento, as concepções teóricas que o regerá e, depois, uma proposta pedagógica para o ensino e aprendizagem de Língua Materna a partir do gênero discursivo Musical.

1. CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM E O ENSINO E APRENDIZAGEM DE LÍNGUA MATERNA.

Saber sobre a linguagem e suas propriedades não é uma atividade recente para os pesquisadores da área. O interesse pela linguagem surge bem antes, na Antiguidade Clássica, se apresenta na filosofia grega, que se viu levada a estudar a estrutura do enunciado para poder tratar do juízo. Isto levou Platão a estabelecer a primeira classificação das palavras de que se tem conhecimento.

Para ele, as palavras podem ser nomes e verbos. Depois dele, Aristóteles considerou outra classificação das palavras: nomes, verbos e partículas.

Nessa época, Aristóteles dizia que os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma. A análise clássica da linguagem lhe conferia, como função, externalizar o pensamento. A isso os estudiosos chamam de a teoria do pensamento que preconiza a finalidade da linguagem verbal de exteriorizar o pensamento. Ela é vista como tradução: revelação sensível e externa daquilo que se representa internamente. Dessa maneira, temos a função expressiva (Magnanti, 2001).

Assim sendo, se concebemos a linguagem como explicado acima, somos levados a constatações – correntes – de que a falta da capacidade de se expressar é gerada pela incapacidade de pensar. Considera-se que o falante apenas expressa as idéias que não são geradas, mas eternas por residirem em nossa razão e em nossa inteligência antes da própria existência física do ser humano. E, basicamente, é por essa concepção que os estudos tradicionais sobre linguagem são orientados.

Essa concepção ganha força com os estudos tradicionais da Gramática Normativa, a qual privilegia o falar das camadas socioeconomicamente mais favorecidas. Assim, concebendo a linguagem, então, acredita-se que há normas a serem seguidas e o que foge delas é tido como erro. O bom texto é aquele em que o indivíduo articula bem e organiza logicamente seu pensamento. Assim, para essa concepção o produtor de texto não pode ser influenciado pelo seu interlocutor nem pelas circunstâncias.

Entre as idéias que se tem do que é linguagem, vigora também a concepção de linguagem como instrumento de comunicação, muito particular do mundo de hoje, marcada, dentre outros setores, pela mídia. Assume-se, dessa forma, que a linguagem é simplesmente um ato mecânico de informar e expressar pensamentos e/ou sentimentos. São hipóteses tomadas, enganosamente, pelo senso comum como comundo, em seu conjunto,

concepção inquestionável do que é linguagem. Como afirma Travaglia (1997; p.22) na citação abaixo:

... a língua é vista como um código, ou seja, como um conjunto de signos que se combinam segundo regras, e que é capaz de transmitir uma mensagem, informações de um emissor a um receptor. Esse código deve, portanto, ser dominado pelos falantes para que a comunicação possa ser efetivada. Como o uso do código que é a língua um ato social, envolvendo conseqüentemente duas pessoas, é necessário que o código seja utilizado de maneira semelhante, preestabelecida, convencionada para que a comunicação se efetive.

Juntamente com essas idéias permeia uma outra que incorre imediatamente sobre o que é uma língua e suas características idiomáticas. Para ser mais exato, o que é uma língua nacional e o que é falar esta língua. Nesse caso, uma língua é tida como padrão de correção por um grupo culto dominante e escolarizado.

Essas concepções acabam sendo reducionistas, não contemplando as contribuições que o sujeito dá ao texto frequentemente, como por exemplo: ironias, humor, ambigüidades, e inúmeras outras marcas possíveis. A língua também comunica, no entanto, não podemos resumi-la a somente um instrumento de comunicação.

Já na concepção de Bakhtin, a língua/linguagem é uma forma de interação, porque mais que possibilitar transmissão de informações e mensagens de um emissor a um receptor, a linguagem atua como um lugar de interação de interlocução humana. Por meio dela, o falante realiza ações que não conseguiria a não ser falando; o sujeito que fala age sobre aquele que ouve, estabelecendo compromissos e vínculos que não pré-existiam à fala. Nessa visão a linguagem é tida como um instrumento de interação sócia. Tal concepção supera a idéia de linguagem como um sistema preestabelecido, estático, centrado no código. Conforme Bakhtin (1987), a verdadeira substância da língua não se constitui por um sistema abstrato de formas lingüísticas, no entanto, pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação e das enunciações.

A enunciação deve ser compreendida como o momento definido de uma réplica do diálogo social, é a unidade base da língua. Ela é de natureza social, portanto, ideológica, não existindo fora do contexto social. É o produto da interação de indivíduos socialmente organizados. Nessa concepção, segundo Bakhtin, a linguagem verbal exerce uma função fundamental pelo fato de que “... toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada, tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte” (Bakhtin, p. 1987).

As afirmações acima abrem espaço para mais uma formulação da concepção de linguagem como lugar de interação humana: o dialogismo, conceito-chave na teoria de Bakhtin (1987), que transcende ao sentido restrito de diálogo, como a comunicação verbal direta e em voz alta entre uma e outra pessoa. Dialogismo, em sentido amplo, é toda comunicação verbal, qualquer que seja a forma. Do ponto de vista discursivo, não há enunciado desprovido de dimensão dialógica, pois qualquer enunciado sobre um objeto se relaciona com enunciados anteriores produzidos sobre este objeto. Por isso, todo discurso é fundamentalmente dialógico. Isso significa que os significados e sentidos são produzidos nas relações dialógicas, na mesma medida em que sujeitos e objetos no mundo se constituem como sujeitos e objetos do e no mesmo discurso.

Assim, podemos avaliar a importância da relação entre sujeitos (dimensão constitutiva da linguagem), porque a palavra está, fundamentalmente, alienada ao outro – aquilo que procuro na palavra é a resposta do outro que me irá constituir como sujeito – a minha pergunta fundamental ao outro diz respeito a onde, como e quando começarei a existir na sua resposta. Aparecem, aqui, duas funções da palavra intimamente ligadas: a mediação para o outro e a revelação do sujeito.

1.1 ESCOLARIZAÇÃO DOS TEXTOS ORAIS

A proposta dos PCN (1997) acreditam que os textos orais devem ser usados em sala de aula. Ele afirma que uma interação dialogal na sala de aula “é uma excelente estratégia de construção do conhecimento, pois permite a troca de informações, o confronto de opiniões, a negociação dos sentidos, a avaliação dos processos pedagógicos em que estão envolvidos.” E ainda, coloca para a escola o ensino adequado da linguagem oral no planejamento e realização de apresentações públicas, como por exemplo, seminários, palestras, entrevistas, apresentação de teatro etc. essas atividades devem ser propostas de forma que tenham sentido de fato, pois não há lógica treinar um nível mais formal do falar, tido como o correto para todas as situações.

Para Antunes (2003), o trabalho com a oralidade e suas realizações em diversos gêneros implica em intervir trabalhando “uma oralidade orientada para a coerência global”, “uma oralidade orientada para a articulação entre os diversos tópicos da interação”, uma oralidade orientada para as suas especificidades”, “uma oralidade orientada para a variedade de tipos e de gêneros de discursos orais”, “uma oralidade orientada para facilitar o convívio social”, “uma oralidade orientada para se reconhecer o papel da entonação das pausas, e de outros recursos supra-segmentais na construção do sentido do texto”, “uma oralidade que inclua momentos de apreciação das realizações das realizações estéticas próprias da literatura improvisada, dos cantadores e repentistas” e “uma oralidade orientada para desenvolver a habilidade de escutar com atenção e respeito os mais diferentes tipos de interlocutores”.

1.2 A PRODUÇÃO DE TEXTOS E O ENSINO DA LEITURA

Assim como toda atividade interativa, a escrita também implica relação de cooperação entre pessoas. Nesta proposta, ela a competência para a produção textual será ampliada pela prática do dia-a-dia. Sempre visando o outro, mesmo sendo o sujeito com quem se interaja não esteja presente ao momento da produção do texto, no entanto, ele é existente e deve ser levado em conta, como

afirma Antunes (2003). Para a autora, os professores não podem praticar a escrita escolar sem leitor, para que se decida o que será escrito.

Assim, ela acrescenta que o trabalho dos professores assuma as características seguintes: “uma escrita de autoria também dos alunos”, “uma escrita de textos”, “uma escrita de textos socialmente relevantes”, “uma escrita funcionalmente diversificada”, “uma escrita de textos que têm leitores”, “uma escrita contextualmente adequada”, “uma escrita metodologicamente ajustada”, “uma escrita orientada para a coerência global” e “uma escrita também em sua forma de se apresentar”.

1.3 GÊNEROS DISCURSIVOS E TIPOLOGIA TEXTUAL

É muito importante diferenciar Gênero Discursivo e Tipologia Textual é importante para direcionar o trabalho do professor de língua na leitura, compreensão e produção de textos. Usarei, para isso, as considerações feitas por Marcuschi (2002) e Travaglia (2002), que aponta questionamentos para o entendimento do que é Tipologia Textual.

Marcuschi (2002) defende o trabalho com textos na escola a partir da abordagem do Gênero Discursivo. Ele não se mostra a favor ao uso da noção de Tipologia Textual, porque, de acordo como ele pensa, o trabalho fica restrito, trazendo para o ensino alguns problemas, uma vez que não é possível, por exemplo, ensinar narrativa em geral, porque, embora possamos classificar vários textos como sendo narrativos, eles se concretizam em formas diferentes – gêneros – que possuem diferenças específicas.

Afirma Marcuschi que em todos os gêneros os tipos se realizam, acontecendo, várias das vezes, o mesmo gênero sendo realizado em dois ou mais tipos. Ele chama essa miscelânea de tipos presentes em um gênero de heterogeneidade tipológica.

Quando ocorre o fenômeno de um texto ter característica de um gênero, porém foi construído em outro, Marcuschi confere-lhe o nome de

intertextualidade intergêneros. Em relação a isso, ele explica que acontece pois aconteceu no texto a configuração de uma estrutura intergêneros de natureza altamente híbrida, sendo que um gênero toma a função de outro.

Aspecto interessante a se observar é que Marcuschi afirma que os gêneros não são entidades naturais, mas artefatos culturais construídos historicamente pelo ser humano. Um gênero, para ele, pode não ter uma determinada propriedade e ainda continuar sendo aquele gênero.

Para Marcuschi, Tipologia Textual é um termo que deve ser usado para designar uma espécie de seqüência teoricamente definida pela natureza lingüística de sua composição. Em geral, os tipos textuais abrangem as categorias narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. Segundo ele, o termo Tipologia Textual é usado *para designar uma espécie de seqüência teoricamente definida pela natureza lingüística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas)* (p. 22).

Gênero Textual é apontado pelo autor como uma idéia incerta para os textos materializados achados no cotidiano e que proporcionam características sócio-comunicativas definidas pelos conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica.

Marcuschi discute o conceito de *Domínio Discursivo*. Ele diz que os domínios discursivos *são as grandes esferas da atividade humana em que os textos circulam* (p. 24). Segundo informa, esses domínios não seriam nem textos nem discursos, mas dariam origem a discursos muito específicos. Constituiriam práticas discursivas dentro das quais seria possível a identificação de um conjunto de gêneros que às vezes lhes são próprios como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas.

Marcuschi considera o texto *como uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum Gênero Textual* (p. 24). Discurso para ele *é aquilo que um texto produz ao se manifestar em alguma instância discursiva. O discurso se realiza nos textos* (p. 24). Marcuschi afirma que a definição que traz de texto e discurso é muito mais operacional do que formal.

Para concluir, acredito que vale a pena considerar que as discussões feitas por Marcuschi, em defesa da abordagem textual a partir dos Gêneros Textuais, estão diretamente ligadas ao ensino. Ele afirma que o trabalho com o gênero é uma grande oportunidade de se lidar com a língua em seus mais diversos usos autênticos no dia-a-dia. Cita os PCN, dizendo que ele apresenta a idéia básica de que um maior conhecimento do funcionamento dos Gêneros Textuais é importante para a produção e para a compreensão de textos.

Marcuschi diz que não acredita na existência de Gêneros Textuais ideais para o ensino de língua. Ele afirma que é possível a identificação de gêneros com dificuldades progressivas, do nível menos formal ao mais formal, do mais privado ao mais público e assim por diante. Os gêneros devem passar por um processo de progressão, conforme sugerem Schneuwly & Dolz (2004).

1.4 O GÊNERO MUSICAL

Minha pretensão aqui é dissertar a respeito do gênero musical. Trazer a história dele e suas características. Não há muito material disponível para pesquisa acerca desse gênero, sendo assim, o conteúdo disposto neste trabalho é muito sucinto, no entanto, não é uma produção muito vaga.

1.4.1 UM BREVE HISTÓRICO DOS MUSICAIS

O teatro — drama de palco — é geralmente visto como pai incontestável dos musicais de cinema. Desde a Grécia Antiga, artistas faziam colaborações entre teatro e música. O caráter performático de ambas exigia tanto um nível de interpretação dramática por parte do músico/cantor, quanto melodia por parte do ator. O próprio termo “orquestra” significava o espaço entre a cena e o público, nos anfiteatros gregos. Ali eram feitas as evoluções do coro, responsável pela condução da narrativa. Música também foi executada em cena, desde muito cedo, e servia tanto para pontuar momentos dramáticos quanto na forma de canção incluída no texto.

No final do século XVI, surgiu em Florença o tipo de encenação e canto que deu origem à ópera, o grande gênero musical da cultura européia. A narrativa da ópera, composta de diversos elementos musicais como abertura, ária, coro, apoteose e final, dita os primeiros parâmetros do que será a linguagem do musical-espetáculo. Suas temáticas são majoritariamente retiradas da mitologia greco-romana ou da antigüidade oriental (Aída, Semirâmide, Nabuco, Dido). Já no século XIX, os alemães e ingleses são os primeiros a usar temas medievais ou contemporâneo-populares. Os compositores italianos (ou por eles influenciados, como Haendel) lideraram, no século XVII, a sofisticação da linguagem, da narrativa e das temáticas operísticas (que Puccini e Verdi renovarão no século XIX).

Em oposição à chamada Grande Ópera (ou *opera seria*), majoritariamente italiana, vão surgindo inúmeros e crescentes movimentos que buscam maior simplicidade, comicidade e adequação à realidade popular, em vários países europeus (as *zarzuelas* espanholas e as *Singspielen* alemãs, por exemplo). Talvez não casualmente, essas “popularizações” do gênero operístico acompanham o desenvolvimento da revolução industrial no local respectivo. Tanto que uma das maiores obras do que viria a ser chamado de burlesco (*burlesque*), ópera-bufa ou, finalmente, *operetta*, nasce em 1728 na Inglaterra: a “**Ópera dos Mendigos**”, de John Gay.

A obra, que se pretendia uma paródia às óperas de Haendel, foi um sucesso estrondoso e acabou por forçar o compositor alemão a fechar seu teatro. Mais que isso, impulsionou o movimento de sátira ou reação ao elitismo. Daí em diante, a opereta torna-se um gênero extremamente popular em Londres (onde fica famoso pelo West End) e é exportado pelos imigrantes para Nova York (onde desde o início ocupa a Avenida Broadway).

São estas duas cidades, Nova York e Londres, que servem de berço ao gênero e onde até hoje estréiam os musicais de grande porte. Faz a ponte entre elas, por volta de 1870, uma dupla de ingleses que dita as bases do musical contemporâneo. William Gilbert e Arthur Sullivan compuseram juntos 14 peças, e sua grande inovação foi aliar música, letras e enredo num único conjunto. A narrativa não seria interrompida para uma canção, e sim a própria canção, pelas letras e pela melodia, ajudaria a carregar a narrativa (mais tarde há uma regressão neste aspecto). Continuam na América as

Vaudevilles, teatros de revista (inclusive no Brasil, com o trabalho pioneiro de Chiquinha Gonzaga), e predominam as operetas até o advento do cinematógrafo, no limiar do novo século.

No Brasil, O teatro musical se originou, mais precisamente, por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico por artistas franceses, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro. O espetáculo chamou-se *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes.

Inovando as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico de inspiração francesa, o teatro musicado tornou mais acessível o teatro ao grande público.

Composto de diversas influências, nascia assim o teatro de revista brasileiro, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro. Nesta primeira fase, a revista não exigia uma linha narrativa, embora o modelo que aqui chegou exigia o *compère* e a *commère*. O casal de cantores e bailarinos deviam ser a regra de ela ser obrigatoriamente elegante e bonita, e ele alegre e malandro, colocando um toque de sátira em cada frase e em cada nova seqüência do espetáculo.

Uma das grandes compositoras do teatro de revista brasileiro foi Chiquinha Gonzaga. O teatro representou para ela a conquista de um público maior e o reconhecimento como compositora e um retorno financeiro seguro. Em 1880, ela escreveu um libreto e tentou musicá-lo, o que acabou como uma peça de costumes, *Festa de São João*. Outro escritor do teatro de revista foi Arthur Azevedo. Sua primeira peça foi *O Rio*, de 1877, que de forma humorística mostrava os principais acontecimentos políticos e sociais do Brasil.

Em 1887, com a apresentação da revista *La gran via*, encenada por uma companhia espanhola, o teatro musicado brasileiro sofreu uma transformação com a descoberta de números musicais cantados por coristas em movimento. Arthur Azevedo, em uma de suas revistas intitulada *Fantasia* (1896), apresenta a seguinte definição para o gênero:

"Pimenta sim, muita pimenta E quatro, ou cinco, ou seis lundus, Chalaças velhas, bolorentas, Pernas à mostra e seios nus..."

1.4.1.1 PRIMEIROS MUSICAIS NO CINEMA

Mesmo inicialmente sem som, o cinema se preocupará em registrar espetáculos teatrais, inclusive de dança, como é o caso do pioneiro “**O Dançarino Mexicano**”, de 1898. Trata-se, desde o início, de um projeto de reproduzir e distribuir outras formas de arte, direcionando-as para as massas — com um inegável propósito comercial, é claro. Após os primeiros trinta anos do cinema, aparece em 1927 o primeiro filme com trilha sonora gravada e sincronizada: “**O Cantor de Jazz**”, não por acaso um musical, conta a história de um pretendente a cantor que sofre preconceito dos jazzistas tradicionais por ser branco.

O ano de 1927 é duplamente marcante para o musical-espetáculo. Na técnica, surge a possibilidade de realizar filmes sonoros. Na linguagem, o espetáculo “*Show Boat*” revoluciona a narrativa do gênero musical, amarrando intrinsecamente as letras à trama e inovando nas temáticas abordadas (conflito racial, alcoolismo, vício em jogo, e tudo sem final-feliz).

Imediatamente, os produtores enxergam a possibilidade de se investir num novo gênero. Em apenas dois anos, já são 80 títulos produzidos em musicais, e o número aumenta para 104 em 1930. Muitas das primeiras produções, no entanto, não são narrativas construídas através da música, e sim sobre a música — muitas vezes composições já existentes e populares, aproveitadas para embalar o filme em seu sucesso. Já nesse estágio, é uma apropriação da indústria cultural por ela própria. Outros títulos, no entanto, são apresentações filmadas dos sucessos musicais da Broadway, como “**Rio Rita**” (1930). Apesar de rara, nos primeiros anos, este tipo de releitura transforma-se em pouco tempo no modelo de produção, completando um ciclo quase natural de sucesso na indústria cultural: obras literárias são adaptadas para peças; peças para musicais de palco; musicais para filmes. Nasce nesse momento o cinema musical-espetáculo.

A chamada “Era de Ouro dos Musicais” inicia-se logo após a II Guerra Mundial e vai até os primeiros anos da década de 1960. São dessa época as produções mais

monumentais e bem-sucedidas no aspecto financeiro (e memorável), como “**Cantando na Chuva** (*Singing in the rain*)”, “**Oklahoma!**”, “**South Pacific**”, “**O Rei e Eu**” (*The King and I*), “**Cinderela em Paris**” (*Funny Face*), “**Gigi**” (*Gigi*), “**Amor, Sublime Amor**” (*West Side Story*), “**Mary Poppins**” e a notória dupla concorrente de 1965: “**Minha Bela Dama**” (*My Fair Lady*) e “**A Noviça Rebelde**” (*The Sound of Music*).

Musicais alternativos

Talvez uma exceção ao modelo seja o trabalho de Bob Fosse, coreógrafo e diretor de “**Cabaret**”, “**Chicago**” e “**All That Jazz**” (este último, inspirado nas dificuldades de realização do segundo). Fosse não utiliza a inserção da música e da coreografia no campo diagético, forçando uma separação entre a trama e as canções. Ou seja, ninguém sai cantando e dançando no meio da calçada. Há sempre um palco que justifique o show -- de uma certa forma, eliminando a aura fantástica e a grandiloquência do espetáculo.

Mesmo assim, predominam os modelos anteriores, e são filmados ainda “**Um Violinista no Telhado**”, “**Annie, a Pequena Órfã**” (baseado em peça baseada nos quadrinhos), “**Victor ou Victoria**” e “**A Chorus Line**”. Mas, quando se chega aos anos 1980, a fórmula já parece esgotada.

Um dos sinais de caducidade do modelo clássico do musical-espetáculo é a valorização dada a montagens do circuito dito "alternativo" das produções teatrais — o chamado off-Broadway. Começam a ser filmadas peças que lidam com temas incomuns ou tabus (humor negro, terror, sexo), como “**A Pequena Loja dos Horrores**”, “**The Rocky Horror Picture Show**” e “**Hair!**”. A própria música já vinha sofrendo interferências com novos estilos (rock, disco, eletrônicos), como o trabalho do grupo The Who em “**Tommy!**” ou Andrew Lloyd Webber em “**Jesus Cristo Superstar**”, ou ainda o esquecido “**Xanadu**”.

Por outro lado, os longas de animação dos grandes estúdios (Disney, seguida de Fox, Warner e SKG/Dreamworks) acabam herdando e seguindo a estrutura e a grandiloquência dos musicais, até mesmo empregando vários compositores e letristas da Broadway. A produção Disney de 1989 a 1998, inclusive, desenvolve seu próprio Paradigma Narrativo particular, mais tarde copiado como modelo pelos concorrentes.

Ao longo da mesma década, a própria linguagem de palco transposta para a tela é submetida a experimentações. Há desde tentativas de recriação do musical *ingénue*

dos anos 1930 (“**Todos Dizem Eu Te Amo**” de Woody Allen) a subversões lingüísticas e temáticas (o semi-dogmático “**Dançando No Escuro**”, de Lars von Trier, e “**Hedwig**”, cuja protagonista é uma travesti). E, mais notavelmente, “**Moulin Rouge!**” de Baz Luhrmann abusa de efeitos de câmera e montagem, além de retomar o hábito original de utilizar músicas populares para costurar a trama, como faziam Cole Porter e Irving Berlin.

O gênero musical floresceu principalmente nos Estados Unidos, onde havia duas estruturas de produção tipicamente industriais (e financiadas pelas maiores concentrações de grande capital disponível) — Broadway e Hollywood —, além da indústria fonográfica. O termo “musical”, muito além de um adjetivo, em geral designa especificamente a comédia musical estadunidense.

Já no período entre-guerras (1918-1939), quando está ainda nascendo a linguagem do cinema, são produzidos títulos como “**Strike Up The Band**”, que satiriza a guerra (e, veladamente, o imperialismo econômico estadunidense) com músicas de George Gershwin. Quando os EUA entram na guerra contra o Eixo, é filmado “**Yankee Doodle Dandy**”, a biografia de George M. Cohan, estrela dos primeiros musicais que corria o país com peças de temas patrióticos.

Mais tarde, a disputa ideológica bipolarizada com a União Soviética (1945-1991) reforça o caráter político da cultura de massa. Além de disseminar o *American Way of Life*, os filmes ajudam ainda a vender os produtos e a moda do mundo capitalista (como, em “**Cinderela em Paris**”, o *new look* vestiu Audrey Hepburn). Nessa época, “**Um Violinista no Telhado**” mostra a perseguição russa contra judeus (quem sabe, uma associação implícita dos soviéticos com os nazistas?) e até mesmo o contestatário musical “**The Wall**”, do grupo Pink Floyd, ataca a repressão totalitária — em 1989, este musical seria parcialmente reencenado na “cerimônia” de derrubada do Muro de Berlim, como espetacularização de um momento histórico e político.

Com o desmantelamento da URSS, que culturalmente tem início com a Perestroika em 1985, já começa uma nova leva de musicais-espetáculo, com inovações em forma e conteúdo. A Globalização exige uma nova estética, mais plural, múltipla, cosmopolita. O musical-espetáculo ganha ares de videoclipe. Neste período proliferam as paródias (“**Cry Baby**”, de John Waters, ou os pastelões-musicais de Mel Brooks) e releituras (“**Evita**” amplia a narrativa ao extremo tom épico). O musical pós-moderno

serve de reforço à multiplicidade, ao pastiche, ao mix dos referenciais e à valorização da hiperinformação.

1.4.2 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO MUSICAL

Apresentamos os aspectos do gênero Musical, correntemente encontrados em cinco modelos desse gênero: “Chicago”, “Os saltimbancos”, “Ópera do malandro”, “Orfeu do carnaval” e “My fair lady”.

1.4.2.1 A SUA FORMA TEXTUAL

A base da representação cênica é o texto teatral (ou dramático), no entanto, não é tudo. Faz parte da sua composição os diálogos (falas), indicações cênicas, rubricas.

Pode-se ler um texto dramático como se fosse uma narrativa, mas ele somente será considerado completo quando representado diante de um público. E a representação inclui, além da atuação dos atores, o cenário, os objetos, o vestuário e a caracterização física dos personagens, o som e a iluminação.

O escritor do texto teatral escreve sempre tendo em vista a representação para um público. O enredo, geralmente, acontece por meio dos diálogos dos personagens.

O texto teatral (ou dramático) é composto de textos escritos em discurso direto, para que sejam encenados em forma de peça de teatro. Assim, o texto dramático para se tornar uma peça, deve primeiro ser transformado em um roteiro, para depois transformar-se em um texto do gênero espetacular.

Não é uma tarefa tão simples assim definir o texto dramático de forma que o diferencie dos demais gêneros textuais. Há uma tendência atual em teatralizar qualquer tipo de texto. Porém, sua característica principal é a presença do texto principal, composto pela parte do texto que deve ser dito pelos(as) atores/atrizes

na peça e que, muitas vezes, é induzido pelas indicações cênicas, texto também chamado de secundário.

Sendo muito raro narrador nesse tipo de texto, o drama é dividido entre as duas personagens locutoras, que entram em cena pela citação de seus nomes.

Os diálogos (falas) estão no texto entre os personagens e rubricas, e apresentam os conflitos da obra que, por sua vez, caracterizam os personagens por meio do que dizem. São dispostos em discurso direto, ou seja, o texto teatral é construído dessa maneira.

As indicações cênicas são todas as indicações feitas pelo autor do texto para que a peça seja encenada. Também, chamadas de **rubricas**. Usualmente, há uma lista com os personagens e a caracterização de cada um deles, além de explicações sobre cenário da peça.

As **rubricas** determinam as condições reais, paupáveis, do uso da palavra, descreve o ambiente da cena, mostram como são as coisas, representam o contexto do texto. Ainda nomeia o personagem que fala. Elas geralmente, são usadas entre parênteses, indicam as condições do cenário, da iluminação e da sonoplastia; determinam os objetivos em cena, e apontam para a postura, as ações, os estados emocionais e os tons de voz dos personagens. Essas rubricas não “se dizem” em cena, mas se vêem durante a representação.

A **narrativa musicalizada** é outro elemento constituinte do gênero Musical. Ela se configura, nesse caso, como parte integrante do texto teatral, e é realizada para contar enfaticamente fatos, dando caráter lúdico aos comentários sobre a realidade cotidiana tornando mais eficiente a transmissão das mensagens. Faz isso respeitando todas as necessidades da musicalização: melodia, rimas, versos, etc. E pode ser acompanhada por diversos ritmos.

Assim como as falas, a narrativa musicalizada é de responsabilidade do(a) ator/atriz que está encenando, pode ser algumas vezes que o ator/atriz tenha a ajuda de um coro. Para isso, não há interrupção de cena.

A música coreografada é fundamental e para esse gênero teatral, ela se configura em trilhas ou roteiro de movimentos que compõem uma dança acompanhada por músicas (aqui, a narrativa musicalizada pode ser uma delas).

A coreografia para esse gênero, geralmente, é composta por um grupo de movimentos mais padronizados. Em alguns casos, os movimentos são mais livres e em outros há quase uma quebra do conceito de coreografia já que, ao contrário das outras duas, os movimentos são tão livres que nem sempre há uma representação gráfica. Enfim, ela é o conjunto de movimentos e a sequência deles que compõem a dança que segue uma trilha musical.

Nesse sentido, as variações de uma coreografia seriam as diferentes formas de interpretação para o texto dramático musicado.

A questão visual é de suma importância. A coreografia para peças deste gênero mantém o clima alegre, descontraído, ao mesmo tempo em que se revelam aspectos da sociedade.

Os cenários são detalhistas, fantasiados e multicoloridos de forte apelo a ludicidade, a fim de apresentar uma realidade superdimensionada. O corpo, nesse contexto, é valorizado pelo uso de roupas exóticas ou fiéis ao contexto do enredo.

2. TRABALHANDO O GÊNERO MUSICAL EM SALA DE AULA

Neste capítulo, apresentamos uma proposta pedagógica para o ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa, a partir do gênero Musical.

Algumas noções não devem ser esquecidas ao desenvolver as práticas de ensino: construir o conhecimento com o aluno e não dar a ele tudo pronto; fazê-lo um pesquisador; criar condições favoráveis para sua produção e o desenvolvimento de sua criticidade. Para tanto, as atividades extra-classe são de suma relevância, pois faz com que o aluno se acostume a realizar momentos de estudos, o qual possibilita ao aluno desenvolver sua capacidade autodidata. E em especial, para o ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa, não podemos nos esquecer das práticas de Leitura, Produção Textual e Análise Lingüística, alias, é sobre esse tripé que esta proposta se desenvolve.

2.1 RECONHECENDO O GÊNERO MUSICAL.

Sugerimos que se comece as práticas pedagógicas de sala de aula, com atividades que levem o aluno a reconhecer o gênero Musical. Para isso, pode-se organizar a sala de aula em grupos de alunos, distribuir para cada grupo uma modalidade textual e entre estes o gênero que será trabalhado, pedir-lhes que discutam qual é o gênero que eles estão lendo. Feito isso, discutir com o grande grupo, questionando-os da seguinte forma:

- Quem escreve?
- Para quem se escreve?
- Onde se circula?

E, dessa forma, conceituar os gêneros dados a eles. Depois disso, dar-se-á destaque ao gênero Musical, fazendo uma breve abordagem de suas características. O objetivo desse trabalho é fazer os alunos perceberem as diferenças dos gêneros que existem. E, ainda, introduzir o trabalho pedagógico com o gênero Musical.

Trabalhando com os Gêneros do

Os textos, orais ou escritos, variam em função das suas finalidades: informar, entreter, instruir, emocionar, anunciar, seduzir, convencer... A finalidade do texto determina sua organização, estrutura e estilo - seu *gênero*. Como são muito numerosas as finalidades com que são produzidos os textos no contexto social, muito numerosos são os gêneros.

Veja, a seguir, alguns Gêneros existentes, no entanto, lembrem-se, eles são numerosos, talvez seja impossível dizer a quantidade exata de todos eles.

Poema

meu nome
é fome
do teu segredo

âmbar de lingerie

ela finge que dorme
e ri

VÔO

não existe sorte
azar não existe

tudo é risco
arrisque
leão de zôo
tem os olhos tristes

MARTÍRIO

Beijar-te a fronte linda:
Beijar-te o aspecto altivo:
Beijar-te a tez morena:
Beijar-te o rir lascivo:

Beijar o ar, que aspiras:
Beijar o pó, que pisas:
Beijar a voz, que soltas:
Beijar a luz, que visas:

Sentir teus modos frios:
Sentir tua apatia:
Sentir até repúdio:
Sentir essa ironia:

Sentir que me resguardas:
Sentir que me arreceias:
Sentir que me repugnas:
Sentir que até me odeias:

Eis a descrença e crença,
Eis o absinto e a flor,
Eis o amor e o ódio,
Eis o prazer e a dor!

Eis o estertor de morte,
Eis o martírio eterno,
Eis o ranger de dentes,

Eis o penar do inferno!
Junqueira Freire

Junqueira Freire

Charge

CONTÍNUA AQUECIDO O MERCADO OFTÁLMICO-ODONTOLÓGICO INTERNACIONAL



Receita de culinária

Mousse de chocolate

Por: [Delliany Kassandra Torres](#)

INGREDIENTES:

- 1 lata de leite condensado
- 1 colher chá de manteiga ou margarina
- 1 lata de creme de leite (gelado)
- 3 claras em neve
- 4 colheres de chocolate em pó (Nescau) ou a gosto



MODO DE PREPARO:

1. Leva ao fogo o leite condensado, a manteiga e o chocolate, mexendo sem parar até que comecem a se soltarem do fundo da panela.
2. Reserva e deixa esfriar.

3. Quando já estiver totalmente frio mistura-se o creme de leite, e depois as claras em neve, até que fique homogênea.
4. Coloca-se em um refratário e leva-se ao congelador.
5. Depois é só servir, bem gelado.

O momento posterior a essa prática é fazer uma contextualização histórica do gênero em questão, ou seja, apresentar aos alunos as suas condições de produção.

História dos musicais

Fonte: www.wikipedia.com

Origem da linguagem

O teatro — drama de palco — é geralmente visto como pai incontestável dos musicais de cinema. Desde a Grécia Antiga, artistas faziam colaborações entre teatro e música. O caráter performático de ambas exigia tanto um nível de interpretação dramática por parte do músico/cantor, quanto melodia por parte do ator. O próprio termo "orquestra" significava o espaço entre a cena e o público, nos anfiteatros gregos. Ali eram feitas as evoluções do coro, responsável pela condução da narrativa. Música também foi executada em cena, desde muito cedo, e servia tanto para pontuar momentos dramáticos quanto na forma de canção incluída no texto.

No final do século XVI, surgiu em Florença o tipo de encenação e canto que deu origem à ópera, o grande gênero musical da cultura

européia. A narrativa da ópera, composta de diversos elementos musicais como abertura, ária, coro, apoteose e final, dita os primeiros parâmetros do que será a linguagem do musical-espetáculo. Suas temáticas são majoritariamente retiradas da mitologia greco-romana ou da antigüidade oriental (Aída, Semirâmide, Nabuco, Dido). Já no século XIX, os alemães e ingleses são os primeiros a usar temas medievais ou contemporâneo-populares. Os compositores italianos (ou por eles influenciados, como Haendel) lideraram, no século XVII, a sofisticação da linguagem, da narrativa e das temáticas operísticas (que Puccini e Verdi renovarão no século XIX).

Em oposição à chamada Grande Ópera (ou *opera seria*), majoritariamente italiana, vão surgindo inúmeros e crescentes movimentos que buscam maior simplicidade, comicidade e adequação à realidade popular, em vários países europeus (as *zarzuelas* espanholas e as *Singspielen* alemãs, por exemplo). Talvez não casualmente, essas "popularizações" do gênero operístico acompanham o desenvolvimento da revolução industrial no local respectivo. Tanto que uma das maiores obras do que viria a ser chamado de burlesco (*burlesque*), ópera-bufa ou, finalmente, *operetta*, nasce em 1728 na Inglaterra: a "**Ópera dos Mendigos**", de John Gay.

A obra, que se pretendia uma paródia às óperas de Haendel, foi um sucesso estrondoso e acabou por forçar o compositor alemão a fechar seu teatro. Mais que isso, impulsionou o movimento de sátira ou reação ao elitismo. Daí em diante, a opereta torna-se um gênero

extremamente popular em Londres (onde fica famoso pelo West End) e é exportado pelos imigrantes para Nova York (onde desde o início ocupa a Avenida Broadway).

São estas duas cidades, Nova York e Londres, que servem de berço ao gênero e onde até hoje estréiam os musicais de grande porte. Faz a ponte entre elas, por volta de 1870, uma dupla de ingleses que dita as bases do musical contemporâneo. William Gilbert e Arthur Sullivan compuseram juntos 14 peças, e sua grande inovação foi aliar música, letras e enredo num único conjunto. A narrativa não seria interrompida para uma canção, e sim a própria canção, pelas letras e pela melodia, ajudaria a carregar a narrativa (mais tarde há uma regressão neste aspecto). Continuam na América as *Vaudevilles*, teatros de revista (inclusive no Brasil, com o trabalho pioneiro de Chiquinha Gonzaga), e predominam as operetas até o advento do cinematógrafo, no limiar do novo século.

No Brasil, O teatro musical se originou, mais precisamente, por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico por artistas franceses, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro. O espetáculo chamou-se *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes.

Inovando as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico de inspiração francesa, o teatro musicado tornou mais acessível o teatro ao grande público.

Composto de diversas influências, nascia assim o teatro de revista brasileiro, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro. Nesta primeira fase, a revista não exigia uma linha narrativa, embora o modelo que aqui chegou exigia o *compère* e a *commère*. O casal de cantores e bailarinos deviam seguir a regra de ela ser obrigatoriamente elegante e bonita, e ele alegre e malandro, colocando um toque de sátira em cada frase e em cada nova seqüência do espetáculo.

Uma das grandes compositoras do teatro de revista brasileiro foi Chiquinha Gonzaga. O teatro representou para ela a conquista de um público maior e o reconhecimento como compositora e um retorno financeiro seguro. Em 1880, ela escreveu um libreto e tentou musicá-lo, o que acabou como uma peça de costumes, *Festa de São João*. Outro escritor do teatro de revista foi Arthur Azevedo. Sua primeira peça foi *O Rio*, de 1877, que de forma humorística mostrava os principais acontecimentos políticos e sociais do Brasil.

Em 1887, com a apresentação da revista *La gran via*, encenada por uma companhia espanhola, o teatro musicado brasileiro sofreu uma transformação com a descoberta de números musicais cantados por coristas em movimento.

Arthur Azevedo, em uma de suas revistas intitulada *Fantasia* (1896), apresenta a seguinte definição para o gênero:

"Pimenta sim, muita pimenta E quatro, ou cinco, ou seis lundus, Chalaças velhas, bolorentas, Pernas à mostra e seios nus..."

O teatro de revista brasileiro se caracterizou como um veículo de difusão de modos e costumes, um retrato sociológico da época, com peças alegres, falas irônicas e de duplo sentido, e finalmente canções "apimentadas" e hinos picarescos, gênero do qual Arthur Azevedo mais se apropriou para criar os enredos de suas peças de teatro de revista.

Com ele se deu o apogeu das paródias burletas do teatro. A linguagem é marcada pela valorização do texto em relação à encenação e a dança, com uma crítica de costumes apimentada e cheia de versos e personagens alegóricos. Nas revistas apresentadas ao início de cada ano, apresentava-se o resumo cômico do ano anterior, as cenas curtas eram representadas por um grupo de personagens que falavam sobre os acontecimentos reais enquanto andavam pelas ruas do Rio de Janeiro, os teatros, o jôquei ou mesmo na imprensa, à procura de alguma coisa que revelasse o humor.

Outra influência foi de Luiz Carlos Peixoto de Castro, que estreou em 1917 como cenógrafo na revista *Três pancadas*. Em 1918, fez outra revista de sucesso, a *Flor do Catumbi*, com Carlos Bittencourt, e músicas de Júlio Cristóbal e Enrique Sánchez.

Viajou para Paris na década de 1920, onde trabalhou e trouxe novas idéias, quando do retorno ao Brasil, idéias que revolucionaram o teatro de revista no Rio, com o desnudar do corpo feminino, despindo-o das grossas meias que até então eram a base do

espetáculo, mostrando partes do corpo feminino, que passam a ser mais valorizadas em danças, quadros musicais, etc.

Surge o elemento cenográfico se contrapondo ao elemento coreográfico. Jardel Jércolis substituiu a orquestra de cordas pela banda de jazz e a performance física do maestro passa a fazer parte do espetáculo, demonstrando a influência dos ritmos americanos.

Pascoal Segreto fundou, na mesma época, a Companhia Nacional de Revistas e Burletas, com a Companhia Ba-ta-clan no Teatro São José, na Praça Tiradentes. Firmou-se o gênero de revista musical de costumes, entre 1923 e 1925 e, com ele, Luiz Carlos Peixoto de Castro, que além de escrever para o teatro, foi diretor artístico, cenógrafo e figurinista da Companhia de Teatro São José, e diretor artístico da Companhia Tangará, no Cine-Teatro Glória e, em 1924, estreou a revista *Secos e molhados*, em parceria com Marques Porto.

Outra companhia foi o Teatro Recreio (1924), de Manoel Pinto, que iniciou um período de grandes espetáculos, abrigando autores e atores próprios. Em seguida, transferiu-se para o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, como Companhia de Revistas Margarida Max. Nessa segunda fase, a revista é movida por grandes nomes que levam o público ao teatro. É uma fase em que a revista se equilibra entre quadros cômicos e de crítica política, e os números musicais e de fantasia.

A terceira fase do teatro de revista se deve à gestão de Walter Pinto, à frente dos negócios do pai, que falece em 1938. Sua

companhia substitui o interesse dos primeiros atores pela credibilidade da empresa na produção de grandes espetáculos, em que um elenco formado por numerosos artistas se revezam em cada temporada. A direção investe na ênfase à fantasia, por meio do luxo, de grandes coreografias, cenários e figurinos suntuosos. A maquinaria, a luz e os efeitos equivalem ao intérprete em importância. Mas, aos poucos, a revista começa a apelar fortemente para o escracho, para o nu explícito, em detrimento de um de seus alicerces: a comicidade, e, assim, entra em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 60.

A pesquisadora Neyde Veneziano assim resume a importância do teatro de revista brasileiro: "Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há."

Primeiros musicais no cinema

Mesmo inicialmente sem som, o cinema se preocupará em registrar espetáculos teatrais, inclusive de dança, como é o caso do pioneiro "**O Dançarino Mexicano**", de 1898. Trata-se, desde o início, de um projeto de reproduzir e distribuir outras formas de arte, direcionando-as para as massas — com um inegável propósito comercial, é claro. Após os primeiros trinta anos do cinema, aparece em 1927 o primeiro filme com trilha sonora gravada e sincronizada: "**O Cantor de Jazz**", não por acaso um musical, conta a história de um pretendente a cantor que sofre preconceito dos jazzistas tradicionais por ser branco.

O ano de 1927 é duplamente marcante para o musical-espetáculo. Na técnica, surge a possibilidade de realizar filmes sonoros. Na linguagem, o espetáculo "*Show Boat*" revoluciona a narrativa do gênero musical, amarrando intrinsecamente as letras à trama e inovando nas temáticas abordadas (conflito racial, alcoolismo, vício em jogo, e tudo sem final-feliz).

Imediatamente, os produtores enxergam a possibilidade de se investir num novo gênero. Em apenas dois anos, já são 80 títulos produzidos em musicais, e o número aumenta para 104 em 1930. Muitas das primeiras produções, no entanto, não são narrativas construídas através da música, e sim sobre a música — muitas vezes composições já existentes e populares, aproveitadas para embalar o filme em seu sucesso. Já nesse estágio, é uma apropriação da indústria cultural por ela própria. Outros títulos, no entanto, são

apresentações filmadas dos sucessos musicais da Broadway, como "Rio Rita" (1930). Apesar de rara, nos primeiros anos, este tipo de releitura transforma-se em pouco tempo no modelo de produção, completando um ciclo quase natural de sucesso na indústria cultural: obras literárias são adaptadas para peças; peças para musicais de palco; musicais para filmes. Nasce nesse momento o cinema musical-espetáculo.

A "era de ouro"

A chamada "Era de Ouro dos Musicais" inicia-se logo após a II Guerra Mundial e vai até os primeiros anos da década de 1960. São dessa época as produções mais monumentais e bem-sucedidas no aspecto financeiro (e memorável), como "Cantando na Chuva (*Singing in the rain*)", "Oklahoma!", "South Pacific", "O Rei e Eu" (*The King and I*), "Cinderela em Paris" (*Funny Face*), "Gigi" (*Gigi*), "Amor, Sublime Amor" (*West Side Story*), "Mary Poppins" e a notória dupla concorrente de 1965: "Minha Bela Dama" (*My Fair Lady*) e "A Noviça Rebelde" (*The Sound of Music*).

Musicais alternativos

Talvez uma exceção ao modelo seja o trabalho de Bob Fosse, coreógrafo e diretor de "Cabaret", "Chicago" e "All That Jazz" (este último, inspirado nas dificuldades de realização do segundo). Fosse não utiliza a inserção da música e da coreografia no campo diagético, forçando uma separação entre a trama e as canções. Ou seja, ninguém sai cantando e dançando no meio da calçada. Há sempre um

palco que justifique o show -- de uma certa forma, eliminando a aura fantástica e a grandiloquência do espetáculo.

Mesmo assim, predominam os modelos anteriores, e são filmados ainda **"Um Violinista no Telhado"**, **"Annie, a Pequena Órfã"** (baseado em peça baseada nos quadrinhos), **"Victor ou Victoria"** e **"A Chorus Line"**. Mas, quando se chega aos anos 1980, a fórmula já parece esgotada.

Um dos sinais de caducidade do modelo clássico do musical-espetáculo é a valorização dada a montagens do circuito dito "alternativo" das produções teatrais — o chamado off-Broadway. Começam a ser filmadas peças que lidam com temas incomuns ou tabus (humor negro, terror, sexo), como **"A Pequena Loja dos Horrores"**, **"The Rocky Horror Picture Show"** e **"Hair!"**. A própria música já vinha sofrendo interferências com novos estilos (rock, disco, eletrônicos), como o trabalho do grupo The Who em **"Tommy!"** ou Andrew Lloyd Webber em **"Jesus Cristo Superstar"**, ou ainda o esquecido **"Xanadu"**.

Por outro lado, os longas de animação dos grandes estúdios (Disney, seguida de Fox, Warner e SKG/Dreamworks) acabam herdando e seguindo a estrutura e a grandiloquência dos musicais, até mesmo empregando vários compositores e letristas da Broadway. A produção Disney de 1989 a 1998, inclusive, desenvolve seu próprio Paradigma Narrativo particular, mais tarde copiado como modelo pelos concorrentes.

Ao longo da mesma década, a própria linguagem de palco transposta para a tela é submetida a experimentações. Há desde tentativas de recriação do musical *ingénue* dos anos 1930 ("**Todos Dizem Eu Te Amo**" de Woody Allen) a subversões lingüísticas e temáticas (o semi-dogmático "**Dançando No Escuro**", de Lars von Trier, e "**Hedwig**", cuja protagonista é uma travesti). E, mais notavelmente, "**Moulin Rouge!**" de Baz Luhrmann abusa de efeitos de câmara e montagem, além de retomar o hábito original de utilizar músicas populares para costurar a trama, como faziam Cole Porter e Irving Berlin.

Musicais e pós-modernidade

Com o desmantelamento da URSS, que culturalmente tem início com a Perestroika em 1985, já começa uma nova leva de musicais-espetáculo, com inovações em forma e conteúdo. A Globalização exige uma nova estética, mais plural, múltipla, cosmopolita. O musical-espetáculo ganha ares de videoclipe. Neste período proliferam as paródias ("**Cry Baby**", de John Waters, ou os pastelões-musicais de Mel Brooks) e releituras ("**Evita**" amplia a narrativa ao extremo tom épico). O musical pós-moderno serve de reforço à multiplicidade, ao pastiche, ao mix dos referenciais e à valorização da hiperinformação.

© Brasil, O TEATRO DE REVISTA

(FONTE: PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991*)

O teatro de revista tornou-se um gênero popular no Brasil a partir do final do século XIX.

Entre os principais escritores de revista estava Arthur Azevedo. Em uma de suas revistas, intitulada *A Fantasia* (1896), ele apresenta a seguinte definição para o gênero:

*"Pimenta sim, muita pimenta
E quatro, ou cinco, ou seis lundus,
Chalaças velhas, bolorentas,
Pernas à mostra e seios nus"....*

Pode-se então caracterizar o teatro de revista como um veículo de difusão de modos e costumes, como um retrato sociológico, ou como um estimulador de riso e alegria através de falas irônicas e de duplo sentido, canções "apimentadas" e hinos picarescos.

A questão visual era uma grande preocupação em peças deste gênero, pois fazia-se necessário manter o "clima" alegre, descontraído, ao mesmo tempo em que se revelava, em última instância, a hipocrisia da sociedade. Para isso, os cenários criados eram fantasiados e multicoloridos, afim de apresentar uma realidade

superdimensionada. O corpo, neste contexto, era muito valorizado, fosse pelo uso de roupas exóticas, pelo desnudamento opulento ou pelas danças.

O acompanhamento musical também era uma de suas características marcantes. Seus autores acreditavam que comentar a realidade cotidiana com a ajuda da música tornava mais agradável e eficiente a transmissão das mensagens.

Além disso, destacavam-se como elementos composicionais de uma revista o texto em verso, a presença da opereta, da comédia musicada, das representações folclóricas - o pastoril e fandango -, e da dança.

Importante ressaltar que o teatro de revista visava a agradar a diferentes segmentos da sociedade. Os elementos que a caracterizam são demonstrativos disso. A forma popular de representação abrangia a opereta, a ópera-cômica, o *vandeville* (interpretação de canções ligeiras e satíricas) e a revista, equivalentes para a pequena burguesia; e a forma aristocrática, exclusiva da nobreza, equivalia à ópera.

No conteúdo, a crítica de costumes. Essa mistura da sátira e crítica resultou, no Brasil, no que se convencionou chamar de *burleta*, gênero do qual Arthur Azevedo mais se apropriou para criar os enredos de suas revistas. Com o passar do tempo, o Teatro de Revista vai ganhando e perdendo forma, ou seja, evolui para um outro estilo, dando origem aos musicais que hoje, pouco, conhecemos.

Musicais brasileiros, em destaque Ópera do malandro de Chico Buarque.

A **Ópera do malandro**, de Chico Buarque de Holanda, estreou em julho de 1978, no Rio de Janeiro. Era época da ditadura militar e o Brasil ainda atravessava um período de repressão, menos intensa que nos "anos de chumbo", é bem verdade. Apenas para nos situarmos no tempo, foi no mesmo ano que nasceu o primeiro bebê de proveta na Inglaterra (Louise Brown), faleceram Orlando Silva, Ziembinski e o Papa Paulo VI, substituído por João Paulo I, que morreu em seguida, dando lugar a João Paulo II. Mas, a **Ópera** continua absolutamente atual, se lembrarmos a crise de um País entregue à falcatrua, ao comércio de bundas, ao capital estrangeiro, à corrupção - questões prementes desde o final dos anos 70, quando a peça foi escrita.

O texto, baseado nas **Ópera do mendigo**, de John Gray (de 1918) e na **Ópera dos três vinténs**, de Bertold Brecht e Kurt Weill (de 1928), é ambientada num bordel e retrata a malandragem brasileira, em espetáculo musical, com composições de Chico Buarque de Holanda. Em meados dos anos 80, o conceituado cineasta Ruy Guerra (de **Os Cafajestes** e tantos outros filmes) transpôs a obra para o cinema. Várias já foram as versões apresentadas no teatro; a última delas trouxe a direção de Gabriel Villela, no ano de 2000.

A peça, na época em que foi montada pela primeira vez, sofreu censura - o que não parece ser muita novidade, nem na carreira de

Chico Buarque, nem na história do País. No caso, a letra cantada pela personagem Terezinha teve de ser adaptada. O texto era: "Meu amor tem um jeito de me beijar o sexo, e o mundo sai rodando, e tudo vai ficando solto e desconexo". E passou a ser (como hoje é conhecida pelo grande público): "O meu amor tem um jeito de me beijar o ventre e me deixar em brasa/ desfruta do meu corpo como se o meu corpo fosse a sua casa".

A mudança foi decidida faltando pouco mais de uma semana para a estréia de **Ópera do malandro**, mas Chico, pouco depois, disse preferir a letra que substituiu a original - pelo menos, foi ela que ficou conhecida.

Exercícios:

- 1 - Baseando-se na leitura feita do texto sobre a "História dos Musicais", acima, construa uma linha histórica.
- 2 - Tendo em vista o texto lido sobre a História do Musical, assinale as questões abaixo com **V** para verdadeiro e **F** para falso.

() Musical é um gênero de teatro e cinema, no qual a narrativa é apoiada por um conjunto de músicas coreografadas.

() O drama é um fenômeno que existe nos espaços do presente e do imaginário, e nos tempos individuais e coletivos que se formam neste espaço.

() Não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias.

() A coreografia é um conjunto de movimentos, e a seqüência deles, compõe a dança que segue uma trilha musical.

() A história do teatro musical no Brasil, se originou do teatro de Revista, a partir do século XXI.

() O teatro de Revista brasileiro gênero de espetáculo característico de São Paulo era composto por diversas influências.

() Chico Buarque quando compôs o musical "Ópera do Malandro", sofreu censuras por causa da Ditadura Militar que naquela época governava o país.

2.2 TRABALHANDO A NARRATIVA MUSICALIZADA

Para o início da abordagem desse elemento constituinte do gênero Musical, compará-la-emos aos gêneros de músicas Rap, Sertanejo, Emocore Rock e outras se necessário. Levantaremos suas semelhanças e diferenças, quantas forem necessários. Para isso, uma tabela como a debaixo, pode ajudar.

Estilo?	NARRATIVA MUSICALIZADA	RAP	SERTANEJO	EMOCORE ROCK
Objetivo?	Narra fatos	Narra fatos	Fala de situações, sentimentos.	Fala de sentimentos
Suporte?	Está inserida em uma peça Musical	Existe por si	Existe por si	Existe por si
Tema?	Dá suporte lúdico e festivo a uma peça	Trata de realidade	Trata de realidade ou de ficção	Trata de realidade ou de ficção
Quem representa?	Cantada por um personagem	Cantada por um cantor(a)	Cantada por um cantor(a)	Cantada por um cantor(a)

Acabado esse encaminhamento prático, é preciso construir com os alunos um conceito de narrativa musicalizada. Pode-se fazer isso por partes:

- O que é uma narrativa?

Aqui se trabalha a noção de narrar e como isso se faz.

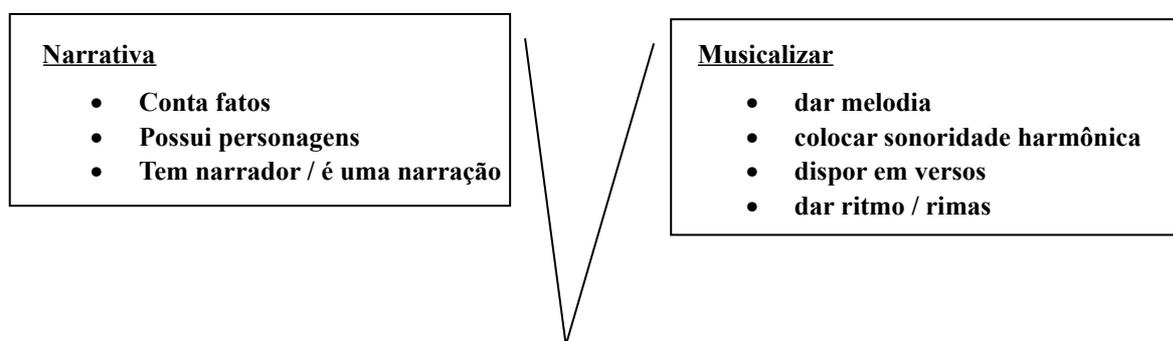
- O que é musicalizar?

Nesse momento, a intenção é mostrar aos alunos o processo da musicalização.

- O que é uma narrativa musicalizada?

Nesse tópico, junta-se as informações levantadas anteriormente e faz o alunos construírem uma idéia do que é a narrativa musicalizada.

Feito esses encaminhamentos, o professor, então, articula todas os conceitos:



$$\text{MELODIA} + \text{LETRA} = \text{MÚSICA}$$

Esse conceito apresentado deve ser o que foi estabelecido com base nas discussões de sala de aula e seus próprios conhecimentos.

As atenções devem ser voltadas agora para a narrativa musicalizada. Toma-se para estudo um exemplar desse gênero, aqui tomamos “Teresinha”. Sugiro que se faça um estágio de pré-leitura, uma leitura em voz alta, após isso, os alunos devem identificar os vocábulos desconhecidos, marcá-los e procurá-los no dicionário. É necessário ouvir a narrativa musicalizada cantada.

Narrativa
MUSICALIZADA

A música é usada para dar um caráter lúdico aos comentários sobre a realidade cotidiana tornando mais eficiente a transmissão das mensagens.

Além disso, destaca-se como elemento composicional de um Musical o texto em verso, a presença do texto dramático musicado em diversos ritmos: o fandango, o samba, e em tempos modernos a bossa nova, jazz, entre outros.

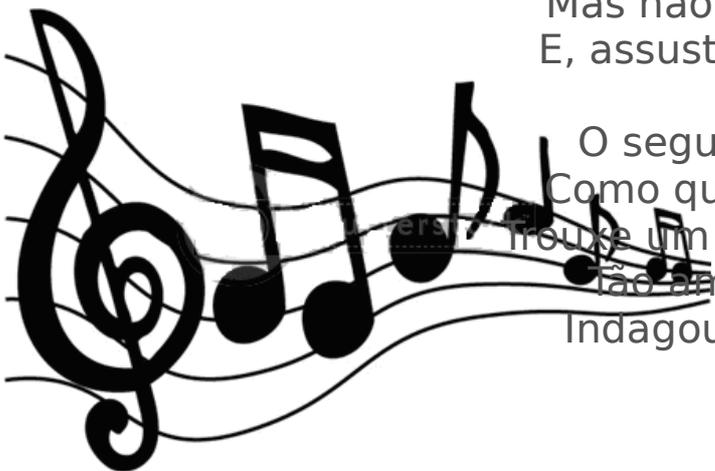


Teresinha
>> Chico Buarque

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse não



O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado



E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse não

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração

Para o estudo do objeto em questão proponho que seja feito por meio de discussão com os alunos, fazendo-os questionamentos:

Sobre a estrutura do texto

- Como é a estrutura do texto?
- Tem rimas? Que tipo de rimas?
- É em versos?
- Como é a estrutura sintática?
- Observar os usos da língua.
- Notar o estilo de linguagem utilizado.
- Abordagem e análise do texto para a palavra.

Sobre as condições de produção

- Qual é o período em que se passa a história?

- Isso influencia na composição dessa obra?
- Consegue identificar alguma ideologia presente?

Sobre o tema e conteúdo

- Do que fala o texto?
- Qual personagem canta a narrativa musicalizada?
- Por que este personagem que canta a música em questão?
- Se fosse outro personagem que cantasse, seria a mesma coisa?
- Há ligação dos fatos?
- Qual a ideia que o texto quer passar?
- Há intertextualidade?

Terminando essas discussões, faz-se um estágio de pós-leitura e ouve-se a música novamente.

2.3 ESTUDANDO O TEXTO DRAMÁTICO

Para iniciar, faz-se a leitura dramática de uma cena do musical em estudo. Depois, formula um conceito de texto dramático com os alunos, estabelecido isso, proponho a atividade seguinte:

Texto dramático

Você acabou de aprender sobre o texto dramático. Como está tudo fresquinho aí na sua cabeça responda as seguintes questões:

1- Qual a finalidade de um texto como "Ópera do Malandro"?

O texto teatral (ou dramático) é a base da representação, mas não é tudo. O diretor de teatro lê o texto e vai imaginando como serão as cenas. Às vezes, pode mudar partes dos diálogos, incluir outros personagens, ambientar a obra em uma época diferente, enfim, inserir sua marca pessoal na montagem da peça.

Mesmo que seja possível ler um texto dramático como se fosse uma narrativa, considera-se que o texto só se completa quando é representado diante de um público. E a representação inclui, além da atuação dos atores, o cenário, os objetos, o vestuário e a caracterização física dos personagens, o som e a iluminação.



O autor, escritor do texto teatral, escreve sempre tendo em vista a representação para um público. A história, geralmente, avança por meio dos diálogos dos personagens.

Terminado esse momento, é importante relembrar o conteúdo estudado, pode ser feito em forma de um memorando escrito.

2.3.1 OS DIÁLOGOS

O estudo continua com a abordagem dos elementos que compõe o texto dramático, os diálogos é um deles. Primeiro mostra-se aos alunos o conceito escrito desse elemento e depois faz-se as atividades:

(deve ser lido um fragmento do texto dramático do musical em questão)

Reescreva o fragmento acima de tal maneira que as palavras de Vitória sugiram generosidade, elogios.

Os diálogos

O texto dramático contém diálogos entre os personagens e rubricas. Os diálogos apresentam os conflitos da obra que, por sua vez, caracterizam os personagens através do que dizem. Por exemplo:

VITÓRIA

Mas isso é um absurdo! Brincadeira de mau gosto...
Você vai ver só, Vem cá, moça... (*Leva Fichinha par trás de um biombo*)Vamos tentar o impossível. (*Alto*) Ih, Duran, essa mulher pelada ta pior do que antes! Encolhe essa barriga d'água, vamos, Barriga... Isto é uma moringa cheia de ameba. (*Alto*) Que comissão tratou Duran?

DURAN

A de sempre, cinqüenta por cento.

VITÓRIA

Cinqüenta por cento? Mas isso é comissão de Catarina, loura e de olhos azuis. Não, mocinha, se você quer trabalhar pra gente tem que pagar sessenta, certo?

FICHINHA

Tá certo, sim senhora.

VITÓRIA

Não dá, não dá, isto é uma desgraça. Vê lá se isto é bunda que se apresente. Esta vala nunca foi bunda, nem aqui nem no Nordeste, É, você me desculpe mas não vai dar pra garantir salário mínimo. Só de enchimento postiço, pintura, proteína, você vai consumir uma barbaridade! Olha, além dos sessenta tem quinze por cento de acessórios, ta?

EXERCÍCIO:

Reescreva o fragmento acima de tal maneira que as palavras de Vitória sugiram generosidade, elogios.

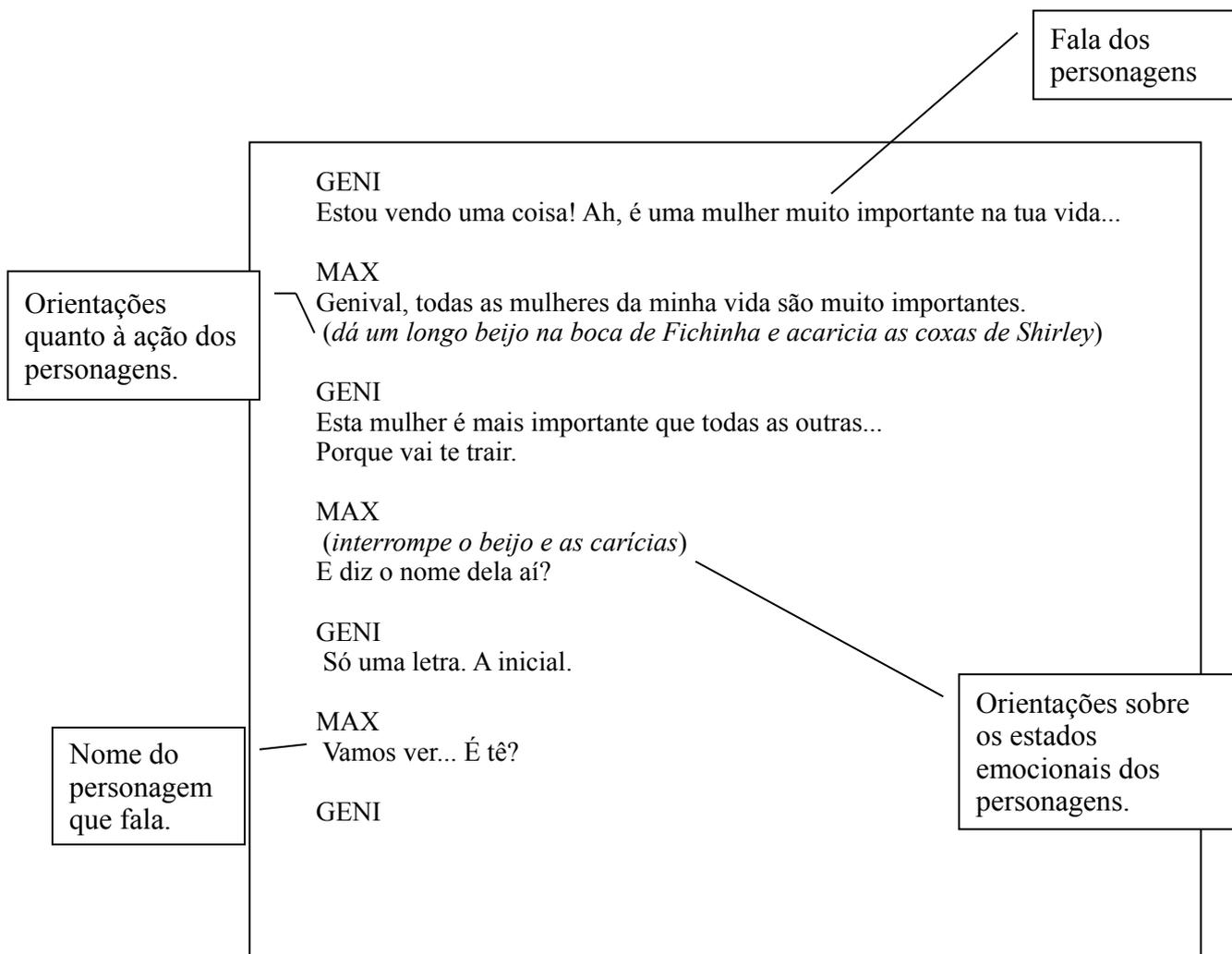
2.3.2 SOBRE AS INDICAÇÕES CÊNICAS

O professor apresenta aos alunos um texto escrito que fale sobre as indicações cênicas e discute com eles. Depois, mostra a eles onde, como encontrar e qual é o teor das indicações cênicas dentro de um fragmento.

SOBRE AS INDICAÇÕES CÊNICAS...

Elas compreendem todas as indicações feitas pelo autor do texto para que a peça seja encenada. São as rubricas. Geralmente, há uma lista com os personagens e a caracterização de cada um deles, além de explicações sobre o cenário da peça.

As rubricas determinam as condições concretas do uso da palavra, mostram como são as coisas, representam o contexto do texto. Além de nomear o personagem que fala, as rubricas, usualmente entre parênteses, indicam as condições do cenário, da iluminação e da sonoplastia; determinam os objetivos em cena, e apontam para a postura, as ações, os estados emocionais e os tons de voz dos personagens. Essas rubricas não "se dizem" em cena, mas se vêem durante a representação. Por exemplo:



Não, é Ge.

1- De que forma o autor diferenciou as rubricas dos diálogos?

2- Identifique, no texto que leu, as rubricas se diferentes tipos (cenários, ações, posturas, estados de ânimo, tons de voz) e indiquem a quem podem estar dirigidas (ao diretor, ao ator, ao cenógrafo, ao sonoplasta, etc.).

3- Observe que no texto não há indicação para o vestuário de Duran. Descreva como você acha que ele deveria se vestir ou se preferir, desenhe um traje para ele.

Agora é a vez de se estudar a **estrutura do texto dramático**. Nesse momento é necessário expor como se organiza um texto desse gênero. E conceituar os aspectos importantes dele: **ato, quadro e cena**. Feito isso, partimos para a fixação e verificação do que ficou do conteúdo abordado, usando das questões abaixo:

A estrutura do texto dramático

Os autores de textos dramáticos costumam dividir suas obras teatrais em atos, quadros e cenas. Os atos são as maiores partes de uma peça teatral e podem corresponder a diferentes momentos do conflito teatral. Em geral, tem-se de um a cinco atos. Os quadros e as cenas são subdivisões de um ato teatral. Geralmente, essas subdivisões indicam a entrada e a saída dos

personagens, a mudança do ambiente e a passagem do tempo. Podem, ainda, constituir um episódio, uma situação ou lance no decorrer da evolução da peça.

O uso dessas divisões, pelos autores, é livre, ou seja, um texto dramático, não necessariamente, apresenta uma divisão em atos, quadros e cenas. Qualquer combinação pode ser utilizada, dependendo da extensão da peça, da complexidade do conflito e do efeito que se procura obter.

A queda do pano, o escurecimento da cena e efeitos de sonoplastia são alguns recursos que podem ser usados para marcar essas segmentações em uma obra teatral.

Exercício

1. A obra "Ópera do malandro" organiza-se em quantos atos?
2. Quantos cenários são indicados para a peça? Quais são eles?
3. "Ópera do malandro" é bastante econômica na troca de cenários? Como acontecem as trocas dos mesmos?
4. De que maneira se indicam as passagens do tempo na história? Reveja essas passagens no texto e comente-as com os professores e colegas.

Continuando o estudo do gênero, abordaremos o **conflito teatral**. De início, discute-se o conceito desse elemento. Após, podemos ler um fragmento do gênero Musical. Então, em seguida, aplica-se uma atividade.

O conflito teatral

Muitas vezes costuma-se dizer que se tem um conflito, um problema: chove quando se pretendia ir a uma excursão, um amigo decepciona, o que tanto se deseja não é possível...

A obra teatral organiza-se em torno de uma ou várias situações de conflito que se resolvem no final da ação. Por exemplo, em a "Ópera do malandro" enfocam-se os seguintes conflitos, que encontram solução na última cena.

- Terezinha não podia ficar com o Max.
 - As chantagens de Duran para com Max.

Um conflito é uma oposição entre personagens ou entre costumes, ações e valores de um grupo social. Também pode-se manifestar um conflito interno, por exemplo, entre dois desejos ou personagens contraditórios de um mesmo personagem.

Questionário:

- 1- Tendo lido o excerto do musical " Ópera do malandro" (constante no manual do aluno) grife no texto o local em que você acha que é o conflito dessa peça musical.
- 2- Quais foram as razões que levaram você acreditar que este é o conflito da peça musical?
- 3- Qual foi o primeiro fato ou situação que levou a acontecer o conflito?

2.4 PRODUZINDO O GÊNERO MUSICAL

A produção do gênero Musical pode ser orientada pela seqüência de instruções e atividades seguintes:

Enredo e cena

ENREDO

Seqüência de eventos em uma narrativa de ficção; trama: - o enredo da obra se desenvolve cheio de efeitos inesperados.

O tema

Lembrem-se de que a base de uma obra teatral constrói-se a partir de um conflito que se apresenta através do diálogo e da ação dos personagens. Existem muitos finais possíveis para cada situação. Os conflitos podem se resolver de comum acordo: um dos personagens pode trocar seu objetivo inicial ou talvez os dois modifiquem seus objetivos. Tudo depende também do tipo de final pretendido: um final cômico, como o da "Ópera do malandro", ou um harmônico e mais previsível como nos contos de fadas tradicionais. Lembrem-se de que os finais inesperados são sempre mais interessantes.

O lugar e tempo

Onde e quando acontece o conflito? Ao escrever uma obra de teatro, é preciso levar em consideração onde os personagens estão situados, porque sua forma de falar pode variar segundo a região em que vivem. É preciso considerar também a época, a idade e o grupo social a que eles pertencem.

Alem disso, é preciso detalhar, através das rubricas, algumas características da cena, que dão aos atores a idéia do lugar e da época em que a história transcorre. Às vezes, o autor da obra agrega detalhes sobre o cenário, elementos que ele considera importantes para que se compreenda a ação. Alguns móveis ou uma decoração com um céu estrelado, pouca ou muita luz são elementos

que contribuem tanto quanto as palavras para expressar as características da situação.

Embora trambar um pouquinho, galerinha!

Escreva um enredo a partir da discussão feita na sala de aula, notícias sobre acidentes de trânsito e textos românticos.

Fazendo cena

CENA

Ação que se passa dentro do âmbito de visão do expectador.

Uma das regras para escrever peças de teatro é indicar o nome de cada personagem com letras destacadas, um ponto e um travessão de diálogo. É preciso começar uma nova linha cada vez que um personagem diferente participa do diálogo.

Também é necessário diferenciar as indicações cênicas, colocando-as entre parênteses, com letra menor ou em estilo itálico, diferente dos textos dos diálogos dos personagens.

Se vocês quiserem trocar totalmente o lugar e o tempo da ação no curso da obra, podem dividir a peça em atos. Ao terminar um ato, por exemplo, baixa-se a cortina e apagam-se as luzes. Assim, é possível mudar a decoração e até o cenário.

Imaginando diálogos

Reunidos em grupos, observem a foto, comentem-na e depois resolvam as seguintes questões:

- Descrevam a cena oralmente, detalhando o que vêem.
- Criem um breve diálogo para os personagens que aparecem na cena.

Escrevendo uma cena

Na aula anterior, trouxemos e trabalhamos notícias de acidentes de trânsito e textos românticos.

- Analise os conflitos que aparecem.
- Pense em diferentes maneiras de se resolver esses conflitos; se necessário, acrescente personagens.
- Entre todas as propostas, escolha a que considere mais interessante e escreva a uma cena da peça, no formato do texto dramático.
- Releia e corrija o texto que produziu. Por último, passe a limpo a versão final.

CONSTRUINDO A CENA

VOCÊ SABIA?

As obras de teatro que foram escritas pelos gregos do século V a.C se classificavam em dois grupos grandes. Em algumas obras, os atores representavam personagens que deviam enfrentar provas terríveis e conflitos impossíveis de se resolver. Estas peças recebiam o nome de tragédias. Era comum que terminassem com a morte de um ou vários personagens.

Em outras obras, ao contrário, os atores representavam personagens engraçados que, ainda que também enfrentassem conflitos, conseguiam resolver antes de a ação terminar. Estas eram as comédias. Em muitas comédias ridicularizava-se algum personagem por um defeito: a avareza, o mal-humor...

Revisando

A medida que forem escrevendo o texto, vão relendo para comprovar se está claro. Acrescentam tudo o que considerem necessário. Releiam o texto várias vezes, corrigindo problemas ortográficos e de pontuação. Troquem o texto com o outro grupo. Façam uma leitura dramática do texto que receberam e dêem sugestões para facilitar a representação dos atores e a compreensão da obra pelo público. As questões a seguir podem ajudar a melhorar o texto que vocês estão revisando.

- Que situação provoca o conflito?
- É possível reconhecer as etapas do conflito?

- As indicações cênicas foram bem utilizadas? Ajudam na composição e na compreensão do comportamento dos personagens
- Como se resolve o conflito?

Realizem na obra de vocês, se considerarem convenientes, as modificações que seus companheiros propuseram.

Definindo o elenco...

Procurem definir os atores e o papel que cada um deverá assumir e representar com naturalidade e desenvoltura.

A partir do momento em que os papéis forem designados, cada ator deve analisar seu personagem, caracterizando-o física e psicologicamente. Conhecendo-o profundamente, será mais fácil definir como ele se comporta, seus gestos e expressões faciais.

Preparando a montagem...

O diretor será o responsável pela organização da obra e pela orientação dos atores. Vale lembrar que as rubricas oferecem indicações básicas; o diretor parte dessas indicações e de sua leitura do texto dramático para criar, inventar um espaço, encontrar elementos diversos para mostrar a passagem do tempo e marcar a posição dos atores.

O cenógrafo, com a ajuda de todos, deverá reunir o material necessário para a ambientação da obra.

Ensaaiando a peça...

As rubricas na obra servem para indicar a ação ou movimento dos personagens.

Durante os ensaios, os atores devem se familiarizar com os diálogos e, pouco a pouco, por meio das repetições, memorizar as palavras.

Antes de dramatizar, é preciso ensaiar muitas vezes a leitura (lenta, clara, com boa entonação e volume) com a ajuda da equipe toda.

O diretor precisa coordenar as entradas e saídas dos personagens e o posicionamento deles. Cuidar, principalmente, para que nenhum ator fique de costas para o público.

Dicas para os atores

A entonação não só permite distinguir ordens de desejos, perguntas de comentários como também indica a origem geográficas ou social do personagem, além do seu estado emocional. Marcar com a intensidade uma determinada palavra ou expressão pode mudar o sentido de uma frase. Acentuam-se especialmente aqueles elementos que são foco da informação.

A pausa, na representação dramática, tem importante valor expressivo; pode gerar clima de suspense, tragédia, paixão.

Leitura dramática

Vamos praticar uma leitura dramática? Podemos também chamar esta atividade de teatro lido – consiste em interpretar uma obra sem a necessidade de memorizar os diálogos. Para isso, aproveitem o texto criados por vocês em sala de aula e procedam conforme as indicações a seguir.

A representação teatral

Que tal um de espetáculos na escola? Uma espécie de Mostra de Musical com estréia das peças de vocês. Dividam-se em equipes e combinem com os professores datas, horários e local para a apresentação da peça musical.

A produção dos alunos jamais pode se reservar somente a eles e ao professor. Precisa ser divulgada, deve ganhar espaço entre os colegas de escola. O conhecimento tem que ser valorizado e partilhado, ou senão, não passará de mera atividade de sala de aula.

CONCLUSÃO

Um panorama do retrato da Leitura no Brasil mostra um quadro pouco positivo, existente atualmente no país, uma pesquisa de 2001, realizada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), revela que fora do ambiente escolar o índice de leitura nesse país é muito baixa menos considerando estados costumeiros nessa prática.

Entre as iniciativas para melhorar esses números, acreditamos nas práticas pedagógicas em sala de aula e um conjunto de ações, projetos, programas e políticas que devem ser efetivados pelo governo e sociedade civil.

Nesse sentido, o trabalho com gêneros discursivos é um aliado na formação de leitores críticos e competentes para agir sobre as práticas sociais. O gênero Musical é importante nesse aspecto, pois além de proporcionar uma rica proposta pedagógica para o ensino e aprendizagem de língua materna, auxilia na formação emocional, estimula a fraternidade, cria um ambiente de harmonia e cooperação, dentre outros benefícios relevantes para a formação humana.

A construção do material didática para essa proposta foi uma experiência que julgamos necessária a todos os profissionais de licenciatura. Porque, nos obriga a refletir sobre os conteúdos que devem chegar ao aluno. Faz nos pensar o que é relevante para a formação humana e profissional dos educandos e, ainda, nos ajuda a organiza os encaminhamentos metodológicos de sala de aula.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ANTUNES, Irandé. *Aula de português: Encontro & interação*. São Paulo: Parábola editorial, 2003 – (série Aula; 1)

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2. Ed. São Paulo: Hucitec / Petrópolis: Vozes, 1987.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa (3º e 4º ciclos)*. Brasília. Secretaria do Ensino Fundamental, 1997.

BRONCKART, J.-P. (1999). *Atividades de linguagem, textos e discursos. Por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: Editora da PUC/SP.

LOPES-ROSSI, Maria Aparecida Garcia. Gêneros discursivos no ensino de leitura e produção de textos. In: KARWOSKI, A.C; GAYDECZKA, B; BRITO, K. S. *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygange, 2001.

MARCUSCHI, L. A. (2002). “Gêneros textuais: definição e funcionalidade” In DIONÍSIO, Â. et al. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna.

MAGNANTI, Celestina. O que se faz com a linguagem verbal? In. www.

MCKAY, Sandra Lee. *O professor reflexivo: guia para investigação do comportamento em sala de aula*. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2003.

RITTER, L. C. B. O ensino da compreensão textual em uma seqüência didática de leitura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUAGEM E INTERAÇÃO, anais. São Leopoldo: UNISINOS, 2005, CD-ROM.

SCHNEUWLY, B. & DOLZ, J. (2004). *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras

SENNETT, Ted. *Song and Dance*, Nova York, MetroBooks, 1998.

SWALES, J. M. (1990). *Genre analysis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.

TRAVAGLIA, L.C. *Gramática e Interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

_____, L. C. (1991). *Um estudo textual-discursivo do verbo no português*. Campinas, Tese de Doutorado / IEL / UNICAMP, 1991. 330 + 124 pp.

_____, (2002). Tipelementos e a construção de uma teoria tipológica geral de textos. Mimeo.

WEIRINCH, H. (1968). *Estructura e función de los tiempos em el lenguaje*. Madrid: Gredos.

In: www.wikipedia.com.br