



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

LAISE MACIEL BARROS

**VERBIVOCOVISUALIDADES ANCESTRAIS: ESTUDO
MULTISSEMIÓTICO DO ÁLBUM MUSICAL *KWARAHY TAZYR* EM
CONTEXTOS EDUCACIONAIS**

FLORIANÓPOLIS

2025

LAISE MACIEL BARROS

**VERBIVOCOVISUALIDADES ANCESTRAIS: ESTUDO
MULTISSEMIÓTICO DO ÁLBUM MUSICAL *KWARAHY TAZYR* EM
CONTEXTOS EDUCACIONAIS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção de título de doutora.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Rocha Baltar

FLORIANÓPOLIS

2025

Barros, Laíse Maciel
Verbivocovisualidades ancestrais : estudo
multissemiótico do álbum musical Kwarahy Tazyr em
contextos educacionais / Laíse Maciel Barros ; orientador,
Marcos Antonio Rocha Baltar, 2025.
143 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Linguística. 2. Análise multissemiótica . 3. álbum
musical digital Kwarahy Tazyr. 4. Pentagrama analítico. 5.
prática educativa. I. Baltar, Marcos Antonio Rocha. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Linguística. III. Título.

Laíse Maciel Barros

Verbivocovisualidades ancestrais: estudo multissemiótico do álbum musical *Kwarahy Tazyr* em contextos educacionais

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 26 de setembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Cristine Gorski Severo, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Pro.(a) Luciane de Paula, Dr^a.
Universidade Estadual Paulista

Prof.(a) Charlene Bezerra dos Santos, Dr^a.
Universidade Federal de Rondônia

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Linguística.



Documento assinado digitalmente

VALTER PEREIRA ROMANO

Data: 23/12/2025 08:23:45-0300

CPF: ***.916.288-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente

Marcos Antonio Rocha Baltar

Data: 23/12/2025 09:12:55-0300

CPF: ***.369.590-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Marcos Antonio Rocha Baltar, Dr. Orientador

Florianópolis, 2025.

Dedico este trabalho a todas as mulheres
indígenas, negras e miscigenadas que
lutam por um mundo mais justo.

Em especial às mulheres da minha vida:
Raimunda, Maria de Fátima, Lays, Lilian
Iasmin e Vitória.

AGRADECIMENTOS

À Deus e Nazinha, aos encantados e ao universo por guiarem e protegerem minha trajetória.

Aos povos indígenas Parkatêjê e *Pupỹkarywakury* (Apurinã) pelas oportunidades de vivências no início da minha trajetória acadêmica, das quais eu nunca esqueci.

À toda a minha família, especialmente aos meus pais Lourival e Maria de Fátima, meu irmão Inácio Ney, minhas irmãs Lays e Lilian e minhas queridas sobrinhas Maria Vitória e Iasmin pelo amor incondicional e incentivos.

Aos meus avós queridos Pedro de Cristo Maciel (*in memoriam*) e Raimunda Maciel (minha inspiração de mulher) pelas orações e ensinamentos.

Aos primos Nelziane, Neliane, Karoline e Paulo Victor pelo carinho e torcida pelos meus sonhos.

Ao primo Ronny Moraes (*in memoriam*), com quem eu dividia as conquistas acadêmicas e festejos culturais.

Ao professor Marcos Baltar pelo acolhimento, pelas reuniões conduzidas com canção e pela oportunidade de vivenciar uma pesquisa que agrega canção e ensino.

Ao GECAN (grupo de estudos da canção) por tornar pesquisa algo prazeroso. Sou grata de forma especial às companheiras de pesquisa Tayná Miranda, Camila Fraga e Laura Miranda com quem nesses quatro anos, divido leituras, capítulos de livro e artigos publicados.

À Tayná Miranda, amiga desde a graduação, que acompanha toda a minha trajetória acadêmica e que esteve comigo me apoiando, guiando caminhos e me sustentando emocionalmente desde a ideia da seleção do doutorado até a fase final desta pesquisa. Sou imensamente grata.

Ao amigo músico e conterrâneo Eduardo Melem pela ajuda na compreensão das tonalidades do álbum *Kwarahy Tazyr*.

Ao meu companheiro de vida Anderson Coelho, com quem divido as alegrias e angústias acadêmicas, pelo amor, carinho, incentivo e cuidado. Teu apoio foi fundamental para que tudo ficasse mais leve.

À Magia, pet querida e dengosa, que foi minha companheira durante as leituras, análises e escritas da tese.

Às amigas Clarete Flores, Lúgia Salermo, Isabela Silvero e Thais Costa, pela amizade, carinho, torcida.

Ao bloco Cores de Aidê pela oportunidade e alegria de viver a música percussiva junto de mulheres tão fortes e potentes com que eu aprendo muito e sou feliz em fazer parte desse coletivo.

À companhia Amazônia em Cena pelo incentivo e pela oportunidade de dançar carimbó em Floripa e poder voltar para casa energizada para continuar a pesquisa.

À fundação de amparo à pesquisa e inovação do estado de Santa Catarina – FAPESC- pela bolsa concedida durante três anos de doutorado.

Ao programa de pós-graduação em Linguística.

À Universidade Federal de Santa Catarina.

A vocês, e a todas e todos que direta ou indiretamente me ajudaram no processo de doutoramento, meus agradecimentos.

“Assim como a igreja católica utilizou a música como ferramenta para catequização dos povos indígenas, a música pode ser também a chave que liberta essa grande ferida aberta, que é a colonização.”

[Kaê Guajajara]

RESUMO

Esta pesquisa, inserida no campo da Linguística Aplicada, analisa o álbum musical *Kwarahy Tazy* (2021), da artista indígena Kaê Guajajara, como um enunciado multissemiótico. O estudo busca compreender como a análise multissemiótica do álbum digital, mediante um pentagrama analítico, pode contribuir para o entendimento dos gêneros da esfera artístico-cultural e potencializar práticas pedagógicas no ensino-aprendizagem da língua portuguesa. A ancoragem teórico-metodológica corresponde ao estudo do Círculo de Bakhtin, especialmente no entendimento de enunciado, gêneros do discurso e projeto de dizer, articulados à abordagem multissemiótica proposta por Baltar et al. (2022) e aos princípios da Pedagogia Crítica de Paulo Freire. A metodologia caracteriza-se como qualitativa e documental, com abordagem analítico-crítica e interpretativa. O percurso da pesquisa contempla levantamento bibliográfico, análise do álbum por meio do dispositivo de análise multissemiótica da canção desenvolvido pelo Grupo de Estudos da Canção (GECAN/NELA/UFSC), ampliado neste trabalho com a inserção do estudo dos aspectos visuais, e elaboração de proposta de prática educativa fundamentada nos pressupostos freireanos. Dentre os resultados destacam-se a reconfiguração do Tetragrama analítico para Pentagrama de análise multissemiótica da canção/álbum musical e a compreensão de álbum musical como uma reunião de canções que expressa um projeto de dizer da criação artística, materializado, sobretudo, no produto artístico verbivocovisual do gênero nas situações reais de interação mediadas por ele em meio físico ou digital. Além disso, a pesquisa revela que a produção artística indígena, manifesta-se como prática estética, política e pedagógica, articulando ancestralidade, resistência e transformação social. Ao propor práticas educativas a partir do álbum, o estudo reafirma o potencial da canção como ferramenta para uma abordagem de ensino-aprendizagem crítica, reconhecendo as identidades étnico-raciais, valorizando a pluralidade cultural, ampliando vozes indígenas, promovendo diálogos, escuta e transformação social nos espaços educacionais.

Palavras chave: análise multissemiótica; álbum musical digital; Kwarahy Tazy; Pentagrama analítico; prática educativa.

ABSTRACT

This research, in the field of Applied Linguistics, analyzes the music album Kwarahy Tazyr (2021), by indigenous artist Kaê Guajajara, as a multisemiotic statement. The study seeks to understand how the multisemiotic analysis of the digital album, using an analytical pentagram, can contribute to the understanding of genres in the artistic-cultural sphere and enhance pedagogical practices in the teaching and learning of the Portuguese language. The theoretical-methodological anchor corresponds to the study of Bakhtin's Circle, especially in the understanding of enunciation, genres of discourse, and project of saying, articulated with the multisemiotic approach proposed by Baltar et al. (2022) and the principles of Paulo Freire's Critical Pedagogy. The methodology is characterized as qualitative and documentary, with an analytical-critical and interpretive approach. The research process includes a bibliographic survey, analysis of the album using the multisemiotic song analysis device developed by the Song Study Group (GECAN/NELA/UFSC), expanded in this work with the inclusion of the study of visual aspects, and the development of an educational practice proposal based on Freirean assumptions. Among the results, we highlight the reconfiguration of the analytical Tetragram into a Pentagram for multisemiotic analysis of the song/music album and the understanding of the music album as a collection of songs that expresses a project of artistic creation, materialized, above all, in the verbal-visual artistic product of the hypergenre in real situations of interaction mediated by it in physical or digital media. In addition, the research reveals that indigenous artistic production manifests itself as an aesthetic, political, and pedagogical practice, articulating ancestry, resistance, and social transformation. By proposing educational practices based on the album, the study reaffirms the potential of song as a tool for a critical teaching-learning approach, recognizing ethnic-racial identities, valuing cultural plurality, amplifying indigenous voices, promoting dialogue, listening, and social transformation in educational spaces.

Keywords: multisemiotic analysis; digital music album; Kwarahy Tazyr; analytical pentagram; educational practice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Livros produzidos pelo GECAN.....	52
Figura 2 - Tetragrama de análise multissemiótica da canção	54
Figura 3 - Pentagrama de análise multissemiótica da canção/álbum musical	57
Figura 4 - Álbum <i>Kwarahy Tazyr</i> no Spotify	63
Figura 5 - Classes tipográficas conforme Vox	66
Figura 6 - <i>O Homem Vitruviano</i>	68
Figura 7 - Capa do álbum <i>Abbey Road</i>	71
Figura 8 - QR code - <i>Kwarahy Tazyr</i>	76
Figura 9 - componente verbal	77
Figura 10 - componente musical	84
Figura 11 - componente Autoral	90
Figura 12 - componente Sociossituacional	94
Figura 13 - componente visual	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise do componente verbal	82
Quadro 2 - As tonalidades em Kwarahy Tazyr	86
Quadro 3 - Análise do componente musical	89
Quadro 4 - Análise do componente autoral	93
Quadro 5 - Análise do componente Sociossituacional	99
Quadro 6 - Análise do componente visual	102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Valores quantitativos de <i>Kwarahy Tazyr</i> no <i>YouTube</i>	92
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNCC - Base Nacional Comum Curricular
CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIMI - Conselho Indigenista Missionário
CEB - Resolução da Câmara de Educação Básica
CD - *Compact Disc*
COVID-19 – Corona Vírus Disease
DF – Distrito Federal
ERER - Educação para a Relações Étnicos-Raciais
EUA – Estados Unidos da América
EP - *Extended Play*
FAPESC – Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina
GECAN – Grupo de Estudos da Canção
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
LP - *long-play*
MEC - Ministério da Educação
NELA - Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada
ONU – Organização das Nações Unidas
ONGs - Organizações Não Governamentais
PA – Pará
PE – Pernambuco
PL – Projeto de Lei
QR code - *Quick Response Code*
RJ – Rio de Janeiro
RCNEI - Referenciais Curriculares Nacionais para as Escolas Indígenas
SC - Santa Catarina
SEMED - Secretaria Municipal de Educação
SP- São Paulo
USP – Universidade de São Paulo
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina
Unind - Universidade Federal Indígena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 VOZES ORIGINÁRIAS: DA COLONIZAÇÃO À CANÇÃO DE (RE)EXISTÊNCIA	22
1.1. Políticas linguísticas e apagamento cultural	22
1.2 O protagonismo indígena nas políticas linguísticas	27
1.2 Etnomídias e a comunicação autônoma	30
1.3 Kaê Guajajara: trajetória, música e resistência	32
2. CANÇÃO BRASILEIRA: EXPRESSÃO URBANA E TRADIÇÕES INDÍGENAS	35
2.1 Gênese da canção urbana	35
2.2 Olhar semiótico de Tatit: conexão letra e música	36
2.3 O modelo historiográfico de análise da canção	38
2.4 Canções e tradições indígenas	40
2.5 <i>Kwarahy Tazy</i> : álbum musical digital	45
3. RECURSO MULTISSEMIÓTICO DE ANÁLISE DO GÊNERO CANÇÃO	50
3.1 GECAN e o estudo da canção	50
3.2 Os componentes do Pentagrama	57
3.2.1 O componente verbal	57
3.2.2 O componente musical	59
3.2.3 O componente sociossituacional	60
3.2.4 O componente autoral	61
3.2.5 O componente visual	62
3.2.5.1 Aspectos cromáticos	64
3.2.5.2 Elementos tipográficos	65
3.2.5.3 Perspectiva e ênfase	67
3.2.5.4 Ilustrações	70
3.2.5.5 Iconicidade	72
3.2.5.6 Materialidade	73
4. KWARAHY TAZYR EM ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA	76
4.1 Análise do Componente verbal	77
4.2 Análise do Componente musical	84
4.3 Análise do Componente autoral	89
4.4 Análise do Componente sociossituacional	94
4.4 Análise do Componente visual	99

4.6 O projeto de dizer em <i>Kwarahy Tazyr</i>	103
5. CANÇÃO E CULTURA ANCESTRAL: PROJETO DE PRÁTICA EDUCATIVA A PARTIR DE ÁLBUM MUSICAL KWARAHY TAZYR	108
5.1 prática educativa com a canção/álbum musical	109
5.2 A relevância da abordagem das relações étnicos-raciais na educação	112
5.3 Canção e cultura ancestral: prática educativa a partir do <i>Kwarahy Tazyr</i>	116
5.3.1 Identificação	116
5.2 A problematização	116
5.3 O público-alvo	116
5.4 Objetivos	117
5.5 Etapas	117
5.6 Estratégias Metodológicas	118
5.7 Avaliação	119
5.8 Resultados esperados	119
5.9 Referências e documentação	120
5.9.1 Referências	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	124
ANEXO	134

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se insere na linguística Aplicada e busca compreender os caminhos traçados na construção do projeto de dizer de álbum musical disponibilizado em meios digitais e com temática voltada ao universo dos povos indígenas. Neste sentido, o estudo tem como guia o seguinte questionamento: De que forma o estudo do álbum *Kwarahy Tazy*, a partir de um pentagrama analítico, pode contribuir para as análises multissemióticas de gêneros da esfera artístico-cultural e para a potencialização do entendimento do projeto de dizer artístico do álbum digital em práticas pedagógicas?

Neste âmbito, selecionou-se o álbum *Kwarahy Tazy*, lançado em 2021, da artista Kaê Guajajara, considerando as canções presentes no álbum como representantes da arte engajada, ou seja, “veículo de conscientização das massas” (Napolitano, 2001, p. 106). Destaca-se, desde o início, o protagonismo de Kaê enquanto mulher indígena e ativista, cuja trajetória rompe barreiras ao ocupar espaços de destaque na música, nas artes e no debate público sobre direitos dos povos originários. Seu trabalho representa não apenas a resistência dos povos indígenas, mas também a força e autonomia das mulheres indígenas contemporâneas, ainda invisibilizadas tanto na sociedade brasileira quanto nos circuitos artísticos-culturais.

Para empreender as análises, em busca dos objetivos, adotou-se a abordagem multissemiótica das canções proposta por Baltar *et al* (2022), pelas seguintes razões: (i) por considerar a associação entre as partes verbal e musical na construção de sentido; (ii) por considerar o contexto de produção, aspecto imprescindível para a análise do discurso no álbum selecionado; e (iii) pela convergência com a finalidade de compreender a diversidade cultural do povo brasileiro a partir dessa análise.

Adota-se, do mesmo modo, o entendimento de linguagem apresentada por Volóchinov ([1930] 2019), que a vê como um “fato social da interação verbal realizada por uma ou mais enunciações” (p.158). A linguagem é essencialmente constituída por códigos ideológicos que vão além da simples redução a códigos, como aspectos sonoros isolados da intersubjetividade e das questões sociais no momento da emissão do som (Volóchinov [1998] 2006, p.69). Este estudo entende a língua como viva e dinâmica, sendo produzida e orientada pela sociedade

(Volóchinov, 2019, p.157). Assim, a língua é vista como uma forma de interação, permitindo que os participantes de determinada interação da linguagem sejam considerados sujeitos. Conforme Geraldi (1984), isso possibilita um estudo da língua baseado na identificação dos compromissos assumidos a partir do contexto situacional em que o falante se encontra durante a interação.

Entende-se, igualmente, que as expressões da língua ocorrem através de gêneros e se manifestam na vida por meio de enunciados concretos, característicos de cada época e das diversas atividades humanas. Isso está em consonância com Bakhtin ([1963] 1997), que destaca a importância de estudar o enunciado como a concretização da comunicação verbal para compreender o sistema da língua. Portanto,

todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (Bakhtin, [1963] 1997 p. 205)

A partir dessa ideia, o estudo se concentra na esfera artístico-cultural, investigando como o sujeito se envolve ao expressar a linguagem em enunciados concretos.

Dentre as diversas esferas da atividade humana, a artístico-cultural se sobressai aqui, com o estudo da canção que “dispõe de efeitos de sentidos em seus enunciados, permitindo caminhos para abordagens várias sobre o convívio social e oportunizando ações pedagógicas que reflitam o comportamento humano em sociedade” (Barros; Baltar, 2023, p. 76).

Em relação ao contexto escolar, este estudo fundamenta-se na Pedagogia Crítica de Paulo Freire, a qual preconiza que a escola é eficaz quando promove a liberdade, a autonomia e a criticidade dos estudantes. Eles são vistos como sujeitos sócio-históricos e protagonistas ativos na construção do conhecimento. Segundo

Freire, o papel do educador é essencialmente o de mediador, facilitador de debates que conectam os conhecimentos prévios dos estudantes com os novos conteúdos. “Este processo de ensino e aprendizagem valoriza o diálogo e se inspira na proposta do Círculo de Cultura, onde o conhecimento é construído de forma coletiva e colaborativa” (Freire, [1967], 1999).

O interesse acadêmico por este tema surgiu a partir de uma prática pedagógica de compreensão da canção "Território Ancestral", de Kaê Guajajara, com estudantes do 8º ano do ensino fundamental de uma escola estadual localizada no município de Palhoça/SC. A experiência foi marcada pela participação ativa de uma estudante indígena originária da Terra Indígena Morro dos Cavalos¹ e pelo conhecimento superficial dos demais estudantes sobre a cultura e os povos indígenas que habitaram e os que habitam a região que hoje é o estado de Santa Catarina, evidenciando lacunas na valorização desses saberes nas escolas.

Na ocasião, destaquei minha origem e vivência como ribeirinha da região nordeste do estado do Pará, bem como minha experiência como acadêmica de Letras nas comunidades indígenas dos Parkatêjê, no estado do Pará, e dos Apurinã, no interior do Amazonas. Dessas vivências, mostrei aos estudantes o quanto aprendi com os povos indígenas e o quanto de herança dos povos originários nós temos em nossa cultura, notadamente, nos estados do norte e nordeste do Brasil.

Com a referida prática pedagógica, pude testemunhar o conhecimento raso dos estudantes sobre a diversidade cultural das civilizações indígenas do país, não por falta de acesso às informações nas escolas, mas por essas informações não serem valorizadas na proporção que elas merecem.

Além disso, estamos na Década Internacional das Línguas Indígenas², que problematiza a preservação e a valorização das línguas e culturas dos povos originários. E, também, destaca-se o momento histórico da publicação do álbum *Kwarahy Tazyr* (2021) que é de instabilidade social e política, onde há uma perceptível tentativa constante de ataque aos direitos dos indígenas.

Por esses motivos, esta pesquisa se justifica, buscando valorizar e aprofundar o conhecimento sobre as culturas indígenas por meio da canção, promovendo uma maior compreensão e valorização dessas culturas nas escolas e

¹ ondem vivem os Guarani Mbya e Guarani Nandeva, no município de Palhoça, estado de Santa Catarina.

² Instituída pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 2019, que corresponde ao período de 2022 a 2032.

na sociedade em geral. Ainda vale registrar a relevância deste trabalho pelo fato de ir ao encontro dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável³ da Agenda 2030 da ONU.

Há mais de uma década atuo como professora de língua portuguesa e, sempre que possível, levo o universo dos povos originários para a sala de aula. Esta pesquisa articula o trabalho pedagógico, a cultura dos povos indígenas e a música, o que me deixa profundamente agradecida pela oportunidade de desenvolvê-la.

Como objetivo geral propõe-se, **Analisar o álbum *Kwarahy Tazyr* enquanto um gênero multissemiótico do discurso, considerando os aspectos verbivocovisuais na construção do seu projeto de dizer, e sua potencialidade como recurso para o ensino-aprendizagem da língua portuguesa.**

Para alcançar esse objetivo, delineiam-se os seguintes objetivos específicos:

a) explicitar como os elementos constituintes do álbum musical materializam um projeto de dizer que corrobora a resistência dos povos indígenas; b) contribuir para a ampliação do tetragrama de análise multissemiótica da canção, elaborado pelo GECAN⁴, adicionando o estudo dos aspectos visuais; e, c) compreender a construção do projeto de dizer nas semioses verbal, sonora e visual como um recurso estratégico para o desenvolvimento de práticas educativas para o ensino da língua portuguesa.

A pesquisa é de natureza qualitativa e documental com abordagem analítico-crítica e interpretativa. A orientação teórico-metodológica para o estudo do gênero discursivo canção integra múltiplas inteligibilidades que contribuem para a compreensão profunda da identidade e das características próprias do gênero.

O percurso metodológico da pesquisa configura-se, primeiramente, no levantamento bibliográfico, focalizando, sobretudo, os aportes teóricos dos estudos discursivos do Círculo de Bakhtin, do estudo multissemiótico do gênero canção e álbum musical. Em seguida, procedeu-se à análise detalhada das canções que

³ Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, que fazem parte da Agenda 2030 da ONU, são um pacto global assinado durante a Cúpula das Nações Unidas em 2015 pelos 193 países membros. Trata-se de 17 objetivos: ODS 1 – Erradicação da pobreza; ODS 2 – Fome zero e agricultura sustentável; ODS 3 – Saúde e bem-estar; ODS 4 – Educação de qualidade; ODS 5 – Igualdade de gênero; ODS 6 – Água potável e saneamento; ODS 7 – Energia limpa e acessível; ODS 8 – Trabalho decente e crescimento econômico; ODS 9 – Indústria, inovação e infraestrutura; ODS 11 – Cidades e comunidades sustentáveis; ODS 12 – Consumo e produção responsáveis; ODS 13 – Ação contra a mudança global do clima; ODS 14 – Vida na água; ODS 15 – Vida terrestre; ODS 16 – Paz, justiça e instituições eficazes; ODS 17 – Parcerias e meios de implementação.

⁴ Grupo de Estudos da Canção vinculado ao Núcleo de estudos em Linguística Aplicada (NELA) da Universidade Federal de Santa Catarina.

compõem o álbum *Kwarahy Tazyr*, examinando suas dimensões verbais, musicais, sociossituacionais e autorais. Paralelamente, desenvolveu-se a análise dos elementos visuais, com particular atenção à capa do álbum e às construções sógnicas presentes na obra. Após as análises, incorporou-se ao estudo a observação da recepção e do engajamento da audiência, mediante o exame das interações manifestas por curtidas e comentários nas plataformas digitais *YouTube* e *Spotify*. Por fim, com base nos pensamentos freireanos, elaborou-se uma sugestão de prática educativa com a canção/álbum musical para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa de forma multidisciplinar.

Ao escolher o álbum da artística Kaê Guajajara como objeto de análise, a pesquisa evidencia como sua produção artística constrói e fortalece redes de solidariedade, resistência e re-existência entre mulheres indígenas, observáveis tanto nas letras, imagem e nas sonoridades quanto nas práticas culturais e políticas expressas ao longo do álbum. Isso pode ampliar a compreensão sobre a relevância do ativismo feminino indígena, influenciando a formação de educadores e promover a implementação de práticas pedagógicas baseadas na justiça social e na equidade de gênero.

Além disso, essa orientação abrange a aplicação dessas inteligibilidades no contexto escolar, proporcionando um entendimento mais amplo e contextualizado da canção como ferramenta educativa e cultural.

O primeiro capítulo oferece uma breve trajetória das questões históricas que envolvem os povos indígenas, contextualizando a pesquisa. Mostra como a chegada dos europeus, no processo de “colonização” ocasionou na perda cultural de muitos povos. Ao mesmo tempo, destaca-se o avanço do protagonismo indígena, que tem intensificado a reivindicação e a reconstrução de suas línguas e práticas culturais.

O segundo capítulo aborda a canção brasileira como espaço de transição e hibridismos: a gênese urbana do gênero, suas interfaces com as tradições indígenas e o papel das canções na preservação, atualização e circulação de memórias ancestrais. Nele também é apresentado o entendimento sobre álbum digital, como enunciado multissemiótico, além da apresentação do objeto da pesquisa – o álbum *Kwarahy Tazyr* de Kaê Guajajara.

O terceiro capítulo apresenta de forma breve os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Estudos da Canção – GECAN e propõe a ampliação do recurso

metodológico Tetragrama para Pentagrama, acrescentando a análise dos aspectos visuais para uma melhor compreensão dos gêneros canção e álbum musical.

O quarto capítulo se dedica à análise de *Kwarahy Tazyr* por meio do “pentagrama analítico”, considerando os cinco componentes: verbal, musical, visual, sociossituacional e autoral. Neste capítulo também é discutido o projeto de dizer presente no álbum.

Por fim, o quinto capítulo oferece uma sugestão de prática educativa orientada pelos estudos freireanos, com base nos resultados da análise de *Kwarahy Tazyr*.

Ao eleger o álbum *Kwarahy Tazyr* como objeto central e ancorando-se em referenciais interdisciplinares, esta tese busca contribuir para o debate acadêmico sobre ensino de Língua Portuguesa, diversidade e direitos linguísticos, ampliando perspectivas sobre a potência da arte e da canção como instrumentos de resistência, formação crítica e valorização dos povos indígenas. A pesquisa se propõe, assim, não apenas a ampliar o conhecimento na área, mas a propor caminhos de transformação para práticas docentes comprometidas com o respeito à diversidade e à justiça social.

“Minha voz agora tá curando você”
(Kaê Guajajara - *Kwarahy Tazy* – faixa 02)

1 VOZES ORIGINÁRIAS: DA COLONIZAÇÃO À CANÇÃO DE (RE)EXISTÊNCIA

A sociedade brasileira é formada por uma rica diversidade de povos e culturas, somente em relação aos povos indígenas são 271⁵ povos e aproximadamente 180 línguas, no entanto, há um costume errôneo de um entendimento no país de padronização das culturas dos povos indígenas, que é consequência do período colonial e que, infelizmente, ainda perdura na contemporaneidade.

Conforme afirmam Martins; Knapp; Sales,

a partir de 1970, os movimentos com protagonismo indígena (muitas vezes apoiados pelas organizações indigenistas) têm fortificado a luta pelo direito a terra, à educação escolar diferenciada e à autonomia no empreendimento de seus projetos. (Martins; Knapp; Sales, 2016, p. 308).

Os autores também alegam que há uma grande dificuldade por parte da sociedade brasileira em compreender e aceitar as políticas públicas garantidas aos indígenas após a Constituição de 1988, o que talvez justifique os dois entendimentos equivocadamente construídos a partir da história do Brasil acerca dos povos indígenas: “(i) eles fazem parte unicamente do passado dessa nação, sendo apenas os primeiros habitantes da terra “descoberta” por Cabral no ano de 1500 [...]. (ii) a segunda crença é difundida nos poucos momentos em que os índios são lembrados” (Martins; Knapp; Sales, 2016, p. 309).

De acordo com os autores, aos indígenas é consagrado um papel de personagens secundários, com pouca visibilidade, na história da construção do Brasil, o que corrobora o entendimento errôneo da população indígena como um só povo, ou seja, uma visão reducionista da diversidade étnica e cultural do país.

Em vista disso, considero importante uma breve apresentação das leis voltadas aos direitos dos povos originários, assim como do protagonismo indígena nas políticas linguísticas voltadas à valorização e vitalização de suas culturas.

1.1 Políticas linguísticas e apagamento cultural

⁵ De acordo com os dados do quadro geral dos povos indígenas do Instituto Socioambiental, disponível em https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso: 20 abr. 2024.

Antes da chegada dos europeus no território que hoje chamamos de Brasil, o espaço já era ocupado há aproximadamente 12.000 anos (Guidon, 1992), e estima-se que, segundo Rodrigues (1993), o número de línguas faladas no território brasileiro nesse período estaria entre 1.708 e 1.175 línguas, já no que diz respeito às estimativas de população indígena em 1.500, a depender de autor e critérios utilizados, há uma variação de 800 mil a 5 milhões (Pagliaro; Azevedo; Santos, 2005).

Conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), censo de 2022, o Brasil contém aproximadamente 1.693.535 pessoas indígenas, o que representa 0,83% do total de habitantes do país. Mais da metade (51,2%) da população indígena, de acordo com o censo, está concentrada na Amazônia Legal, região formada pelos estados da região Norte, Mato Grosso e parte do Maranhão.

Galucio, Moore, Voort (2019), linguistas que desenvolvem pesquisas no Museu Emílio Goeldi com o intuito de documentar e favorecer a revitalização de línguas indígenas ameaçadas de extinção, alegam que atualmente o número de línguas indígenas faladas no Brasil estaria entre 160 a 180 línguas. Observa-se, deste modo, que ao longo desses 524 anos da chegada dos europeus, muitas línguas foram perdidas, além do extermínio de vários povos originários, isto é, uma riqueza cultural inestimável deixou de existir a partir de 1500.

Uma forte política de apagamento da cultura dos povos residentes no Brasil foi o Diretório dos Índios⁶, lei promulgada em 1755 por Marquês de Pombal, que tinha como finalidade a integração dos indígenas à sociedade colonizadora, assim como, promover à língua portuguesa e negar as línguas faladas na colônia.

O artigo 6º do Diretório afirmava que

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as nações, que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos povos rústicos a barbárie dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da língua do príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo príncipe. Observando, pois, todas as nações polidas do mundo este prudente, e sólido sistema, nesta conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidarão os primeiros conquistadores estabelecer nela o uso da língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservaram. Para

⁶ O Diretório dos Índios substituiu o *Nheengatu* (língua geral) pela língua portuguesa. Antes da lei, o *Nheengatu* era falado em todo território, e a língua portuguesa, apenas nos principais centros.

desterrar este perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos diretores, estabelecer nas suas respectivas povoações o uso da língua portuguesa, não consentindo por modo algum, que os meninos, e meninas, que pertencem as escolas, e todos aqueles índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas nações, ou da chamada geral; mas unicamente da portuguesa, na forma, que Sua Majestade tem recomendado com repetidas ordens, que até agora se não observaram com total ruína espiritual, e temporal do Estado (Almeida, 1997). Grifos nossos

Ao afirmar que introduzir o idioma do colonizador era “um dos meios mais eficazes para desterrar dos povos rústicos a barbárie dos seus antigos costumes”, o documento expressa a crença de que a língua não é apenas um instrumento de comunicação, mas também de dominação e assimilação cultural. Além disso, o termo “povos rústicos”, usado de forma pejorativa, evidencia o olhar eurocêntrico que inferioriza as culturas e tradições locais, considerando-as “bárbaras” e, portanto, necessitadas de ser substituídas por outras tidas como “civilizadas”. A imposição da língua portuguesa massacrou a diversidade linguística e cultural original, promovendo uma uniformização linguística que tem como objetivo consolidar o domínio político e ideológico sobre os grupos subjugados.

Deste modo, o Diretório apresentava o objetivo português de estabelecer as normas sociais na colônia e implementar o monolinguismo, ou seja, a ideia romântica de uma nação homogeneizada e monolíngue, que ocasionou um violento silenciamento das línguas originárias (Gargioni, 2019).

A agressiva imposição de língua-padrão funcionou como instrumento de controle e homogeneização cultural (Severo, 2019b). Um processo que violenta as identidades dos povos originários, de acordo com Maher (2010),

foi principalmente devido ao açoit, à ameaça, à intimidação e à depreciação, atos de violência, ora mais, ora menos explícitos, que várias comunidades indígenas brasileiras “optaram por abandonar” suas línguas tradicionais. É, portanto, imperioso, que esse “abandono” seja sempre colocado entre aspas porque uma comunidade de fala não desiste de sua língua livremente. Não é como se ela, racionalmente, pesasse os prós e os contras e, em seguida, tomasse a fria decisão de abandoná-la em favor da língua portuguesa, da língua majoritária (Maher, 2010, p.34).

Outra finalidade da imposição da língua portuguesa era de formar um contingente populacional suficiente para habitar as fronteiras e, deste modo, garantir a permanência na terra colonizada, conforme aponta Garcia (2007). Nesse período histórico, “o Diretório representava a união do Estado, da Igreja e do direito, fortalecendo o poder da coroa portuguesa no território e o domínio sobre o povo” (Afonso, 2014, p. 07).

Ainda nesse pensar discriminatório, não muito distante, entre os anos de 1920 e 1950, ocorreram os debates sobre a definição da língua nacional diante de um contexto de política linguística eugenista e de um dispositivo biopolítico racista de normalização da sociedade, que são apresentados por Severo (2019b). “Esses debates ocorreram centrados no racismo científico, influenciados pela onda eugenista, e transformaram as questões linguísticas em ‘questões biopolíticas de saúde pública’ que ainda têm efeitos atualmente,” (Camargo, 2021, p. 5).

a racialização linguística, gestada e cristalizada no interior desse dispositivo biopolítico, ainda ressoa em discursos contemporâneos sobre o “português brasileiro”, ajudando a reforçar e legitimar o racismo vinculado a uma dada biopolítica brasileira (Severo, 2019b, p.141)

O arbitrário ensino e uso da língua portuguesa em detrimento às línguas indígenas configura um exemplo ideológico de superioridade racial e linguística, assim como, uma forma de inibir a resistência indígena. É sabido que as línguas(gens) é um forte meio de expressão e materialidade cultural de um povo, assim, a estratégia pensada dos invasores em implementar uma política linguística, desrespeitosa e violenta, impacta ainda na atualidade as comunidades tradicionais que lutam pelo respeito às suas culturas.

Somente a partir da segunda metade do século XX que cultura indígena começa a ser valorizada em nível nacional por meio do Estatuto do Índio, Lei nº 6.001 de dezembro de 1973. Apesar de trazer reconhecimento da pluralidade linguística e cultural dos povos originários e estabelecer a educação bilíngue, salvaguardando o uso de suas línguas, era também finalidade do Estatuto “integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional” (Brasil, 1973). O modelo de ensino bilíngue da época favorecia apenas a língua portuguesa, conforme Martins, Knapp e Sales (2016).

Em contrapartida, com a promulgação da Constituição Federal em 05 de outubro de 1988, a língua dos povos originários começa a ganhar o devido respeito, prestígio e proteção na legislação brasileira. De acordo com Grupioni (2001, p. 95), “toda legislação anterior foi marcada por diretrizes protetoras que apostava na gradual assimilação e integração dos povos indígenas à comunhão nacional, porque os entendia como uma categoria transitória e fadada à extinção [...]”.

O texto constitucional orientou as leis seguintes também declaradas aos povos originários, muitas delas voltadas para a educação, a saber: a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB-, lei nº 9394/1996; os Referenciais

Curriculares Nacionais para as Escolas Indígenas – RCNEI⁷, de 1998; a Resolução da Câmara de Educação Básica, CEB⁸ nº 3, de 10 de novembro de 1999; outras leis e decretos.

É importante destacar que, após muitas lutas da comunidade negra, o Brasil passou a valorizar a diversidade cultural nas escolas por meio da Lei 10.639, conhecida como EREER (Educação para as Relações Étnico-Raciais), de 9 de janeiro de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) para incluir o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no currículo escolar. Posteriormente, em 2008, houve a alteração pela Lei 11.645/08 que incluiu a temática indígena. Deste modo a EREER torna-se um marco importante para a educação brasileira por valorizar a pluralidade cultural presente no país.

A referida lei orientou a concepção da Base Comum Curricular, homologada em 2018, que passou a ser o documento oficial da Educação Básica brasileira.

De acordo com Maher (2010), há uma relação estreita entre políticas linguísticas e políticas de identidade. Respeitar a identidade de um povo é o primeiro ato de valorização e reconhecimento, desta maneira, qualquer ação política não pode ser efetivada sem que seja observado o dano que ela possa causar na identidade da comunidade atendida.

Apesar de haver esse conjunto de leis publicadas pelo governo federal, que orienta o trabalho com a educação escolar indígena bilíngue e intercultural, se questiona se de fato são políticas efetivas nas comunidades dos povos originários, neste sentido, compreende-se que as leis escritas e publicadas ganham concretude em determinados contextos, principalmente no plano legal, mas ainda não são realizadas plenamente nas práticas educativas realizadas nas escolas indígenas (Afonso, 2014). Deste modo, nota-se que

as políticas linguísticas declaradas demonstram um Estado moderno, atuante e conectado aos direitos humanos e às conquistas das minorias linguísticas no plano global, mas as políticas linguísticas praticadas mostram um Estado engessado e isolado, não conseguindo envolver suficientemente os Estados e municípios para o trabalho coletivo, com parcerias que possam ajudar a consolidar propostas mais amplas no plano educacional. (Afonso, 2014, p.97).

⁷ Documento que foi elaborado pelo Ministério da Educação com o objetivo de sistematizar as políticas públicas educacionais voltadas para os povos indígenas. É importante mencionar que o documento não possui o *status* de lei.

⁸ Fixa as Diretrizes Nacionais para o funcionamento das escolas indígenas.

Mesmo que as leis voltadas para as comunidades indígenas sejam o resultado de muita luta dos povos originários, a sua elaboração e praticidade ainda é distante dos indígenas, muitas vezes não atendendo a diversidade cultural e social dos povos, desta maneira, “os discursos protecionistas e salvacionistas que têm embalado algumas iniciativas linguísticas muitas vezes se baseiam em visões românticas e acríticas, sem qualquer atenção ou diálogo com os interesses efetivos dos sujeitos envolvidos” (Severo, 2019a, p. 147).

Para Spolsky, (2004), uma política linguística requer uma inter-relação de três elementos: (i) as práticas de linguagem, (ii) as crenças e as ideologias sobre a linguagem e (iii) as ações de administração e intervenção na linguagem, que podem ser compreendidas como políticas linguísticas praticadas, percebidas e declaradas. Segundo o autor,

[...] a política linguística existe mesmo naqueles contextos em que ela não foi explicitada ou estabelecida oficialmente. Muitos países, instituições e grupos sociais não têm uma política linguística formal, de modo que a natureza de sua política linguística deve ser derivada a partir do estudo de suas práticas e crenças linguísticas. Mesmo naqueles contextos em que há uma política linguística formal, seu efeito nas práticas linguísticas não é garantido nem consistente. (Spolsky, 2004, p. 13)

Esse pensamento traz a realidade vivida nas comunidades indígenas. As políticas linguísticas que são efetivas nestas comunidades são as emergentes da organização comunitária e usadas no cotidiano, às vezes tendo o apoio de pesquisadores ou instituições, ou postas, simplesmente, por intermédio dos próprios indígenas.

Ou seja, apesar dos avanços legislativos, a efetivação das políticas linguísticas ainda encontra entraves nas práticas educacionais e na aplicação local, nem sempre dialogando com a realidade dos povos indígenas (Afonso, 2014). O distanciamento entre políticas declaradas e políticas praticadas evidencia a necessidade de maior diálogo e protagonismo indígena na construção dessas ações.

Na próxima seção serão apresentados dois exemplos de protagonismo indígena na organização das políticas linguísticas voltadas para a vitalização e valorização de línguas.

1.2 O protagonismo indígena nas políticas linguísticas

Em contrapartida a toda opressão, apagamento histórico, cultural e da narrativa de passividade, os povos originários resistem e articulam políticas de vitalização de suas línguas e culturas. “Os próprios povos indígenas, por meio de mecanismos próprios de defesa e resistência, têm tentado sobreviver, contra o próprio projeto de nação desenhado pelos dominadores ainda nos tempos coloniais” (Martins; Knapp; Sales, 2016, p.308).

O protagonismo indígena na luta pela valorização e vitalização de suas línguas pode ser exemplificado pelo trabalho do povo Kokama. Segundo Rubim (2020),

a língua precisa ocupar os espaços, fortalecer a dinâmica de sua existência [...] é preciso ganhar um *status* maior dentro da aldeia — assim como os guardiões da língua, os anciãos, os pajés, as lideranças tradicionais —, bem como no coração de cada membro do povo. A língua deve ocupar mais espaço nas escolas, nas igrejas, nos grupos de trabalhos, nos grupos de *WhatsApp*, nas assembleias e na própria comunidade. Deve ocupar também espaços na vida da aldeia, como em camisas de futebol para os jovens, na música, na dança, entre outros. Seria muito interessante que as narrativas indígenas estivessem presentes em desenhos animados, que a produção de material didático fosse realmente uma política linguística atendida pelo Estado e que não fosse feita de qualquer jeito. (Rubim, 2020, p 10).

Para tal finalidade, os Kokama dialogam com várias teorias de ensino de língua, como a abordagem comunicativa e interacionista, e buscam enfatizar a oralidade, contextualização, o visual, audição e escrita, de acordo com Rubim (2020). Segundo a autora, o povo também faz encontros para refletir sobre a vitalização da língua desde 2005, e, por meio da parceria com Conselho Indigenista Missionário – CIMI, Secretaria Municipal de Educação – SEMED/Manaus, Universidade de Brasília- UnB, Universidade Federal do Amazonas- UFAM, eles desenvolvem os materiais didáticos.

Atualmente, os Kokama contam com os Centros de Educação Escolar Indígena, os Centros de Ciências e Saberes Tradicionais Kokama, conhecidos como museu vivo. “Esses espaços ensinam a língua e a cultura Kokama, em parceria com a SEMED/Manaus, Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia e as comunidades. Nas escolas estaduais, no interior do Amazonas, as escolas indígenas passaram a ter a disciplina de língua indígena na escola” (Rubim, 2020). É importante mencionar que os pesquisadores que atuam junto às comunidades Kokama são da mesma etnia, o que configura a essência do protagonismo indígena na formulação das políticas linguísticas para os povos minoritários.

O protagonismo indígena nas políticas linguísticas também está voltado para âmbito acadêmico por meio das Licenciaturas Interculturais, que estão presentes em diferentes universidades brasileiras, articulando formação superior e fortalecimento das línguas e saberes indígenas. Há, ainda, grupos de trabalho, fóruns e outros movimentos dedicados à discussão da criação de uma universidade indígena no Brasil, o que evidencia a centralidade desse tema no campo das lutas por educação indígena.

Essa trajetória de mobilização culminou em uma conquista inédita: o recente anúncio do governo federal sobre o envio ao Congresso Nacional do projeto de lei que cria a Universidade Federal Indígena (Unind), primeira instituição de educação superior federal voltada especificamente aos povos indígenas no país. Para Baniwa (2025), o lançamento da universidade constitui um marco histórico, fruto da luta coletiva de educadores, pesquisadores e lideranças indígenas, resultado de longos debates, propostas e articulações políticas nos territórios e nos espaços de educação. Nesse sentido, o autor destaca que a universidade indígena integra um projeto civilizatório que reconhece os povos indígenas como produtores de conhecimento, com cosmologias, modos de vida e cosmopolíticas próprias, historicamente negadas pelas instituições coloniais, configurando-se como resposta concreta às desigualdades no acesso à educação superior e como instrumento de autodeterminação dos povos indígenas.

Semelhante ao povo Kokama, os Guarani-Kaiowá, residentes no estado de Mato Grosso do Sul, estruturam uma política linguística no âmbito acadêmico por meio de ações junto à Universidade Federal da Grande Dourado – UFGD. Segundo Martins; Knapp; Sales (2016), entre algumas políticas implementadas no curso de Licenciatura Intercultural, estão (i) *o processo seletivo específico e diferenciado*, (ii) *o registro das aulas nas línguas Guarani e portuguesa*, (iii) *as noites políticas e noites culturais com predomínio do uso oral da língua Guarani*, (iv) *presença de professores bilíngues no Curso*, (v) *língua Guarani e língua portuguesa como Componentes Curriculares Comum*, (vi) *as práticas de oralidade e escrita em ambas as línguas e reflexões linguísticas nas duas línguas*, (vii) *a elaboração de materiais e recursos didáticos em língua Guarani*, entre outras.

As ações realizadas no âmbito universitário interferem positivamente nas comunidades, “acreditamos que o prestígio da língua indígena no âmbito universitário pode repercutir positivamente nas comunidades e nas escolas

indígenas guarani e kaiowá ((Martins; Knapp; Sales, 2016, p. 335). Os autores também apontam que a proposta de formação deve levar em conta as possibilidades de melhoria da Educação Escolar Indígena dos Guarani e Kaiowá. Neste sentido, entende-se que há uma via de mão dupla constante entre comunidade e Universidade. “Os professores do Curso, por sua vez, conhecedores das dimensões, tomam como base as análises dessas políticas para, a partir delas, construir políticas didático-linguísticas no seu exercício como docente do ensino/aprendizagem da língua, principalmente” (Martins; Knapp; Sales, 2016, p. 337).

Assim, conforme aponta Spolsky (2004), políticas linguísticas verdadeiramente efetivas integram práticas diárias, crenças e ações que se originam da própria comunidade, e não apenas de instrumentos legais distantes da realidade dos povos.

1.3 Etnomídias e a comunicação autônoma

Outro exemplo de políticas linguísticas direcionadas às comunidades indígenas são as etnomídias, que segundo Severo (2019a), corresponde a uma prática digital de produção e circulação de discursos e vozes indígenas voltados para a ressignificação e promoção dos saberes, cultura e línguas indígenas, feitos pelos próprios indígenas e disponibilizados em mídias digitais. Para Tupinambá (2016), nas etnomídias as manifestações comunicativas midiáticas originadas das visões alternativas daqueles que a realizam se fazem presentes. É uma forma de promover a visibilidade e fortalecimento de grupos sociais minoritários.

O surgimento de etnomídia indígena no Brasil, conforme Hã Hã Hãe⁹ (2014), se deu ao movimento de compreensão indígena sobre o poder da comunicação e o seu redirecionamento para as causas dos movimentos indígenas em geral por meio de apropriação midiática e de meios. Para o ativista, a etnomídia indígena tem como princípio a diversidade e é flexível, mutante, autônoma e transversal, adequando-se às dinâmicas sociais de cada etnia.

Gargioni (2019), por sua vez, alega que as práticas etnomidiáticas são

⁹ Anapuáka Muniz Hã hã hãe é um dos fundadores da *Rádio Yandê*, a primeira rádio indígena do Brasil, idealizador e atual coordenador da *Web Brasil Indígena* e idealizador e membro da *Rede de Cultura Digital Indígena*.

manifestações discursivas contra hegemônicas utilizadas como estratégias de regulação de verdades pela mídia hegemônica, como um campo de exercício de controle e poder e, portanto, como dispositivos de impacto à mudança social e ação política (Gargioni, 2019, p. 102).

São exemplos da etnomídia rádios, vlogs e blogs indígenas, além de uma série de páginas e redes sociais criadas e mantidas pelos próprios indígenas (Severo, 2019a, p. 152). Segundo a autora, a rádio Yandê¹⁰, por exemplo, é um ponto de mídia livre e foi a primeira rádio indígena no Brasil, criada em 2013, a mesma, articula textos orais e escritos em língua portuguesa, inglesa, espanhola e em algumas línguas indígenas e aborda temas diretamente vinculados aos interesses e cultura dos povos originários. Desta maneira, a Rádio Yandê, destaca-se como pioneira na comunicação indígena digital, transmitindo conteúdos em línguas diversas e abordando temas políticos, culturais e identitários relevantes. Aratykyra Tupinambá, uma das fundadoras da rádio Yandê, alega que:

uma mídia que não é cópia das outras, mas vira ferramenta de acordo com o povo que dela se apropria a seu modo. Fugindo dos padrões impostos pela mídia não indígena. A Rádio Yandê mostra a importância do protagonismo, independência e autonomia indígena no fomento do direito à comunicação de todos os povos (Amante, 2019, p. 01).

Deste modo, “(...) a presença indígena no ciberespaço, por meio dos *sites*, blogs, portais e redes sociais de relacionamento, oferece índices de um tipo de protagonismo indígena” (Pereira, 2012, p. 264).

Além da rádio, Severo (2019a), destaca a publicação *Ore Ywy – A necessidade de construir uma outra relação com a nossa terra*, edição especial da revista IHU online¹¹ - Instituto Humanitas Unisinos, a qual apresenta a perspectiva de onze indígenas de diferentes etnias sobre a questão da terra (*Ore Ywy*, nossa terra em Guarani).

A produção musical indígena também ganha espaço como instrumento de denúncia, conscientização e resgate cultural, pois, por meio de canções, os indígenas expressam as denúncias contra violações de seus direitos e a visão de mundo de seu povo. Entre os artistas indígenas contemporâneos, destaca-se o trabalho de BRÔ MC'S¹², o primeiro grupo de rap indígena do Brasil; Arandu

¹⁰ Rádio Yandê: <http://radioyande.com/>

¹¹ Revista digital: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao527.pdf>

¹² Grupo formado em 2009, os integrantes são Guarani-Kaiowá, residentes na aldeia Jaguapirú Bororó – Mato Grosso do Sul. Apresentam canções que misturam o guarani e português com a finalidade de “amplificar suas músicas por meio das redes sociais e aproximar os não índios para assuntos como lutas, anseios, conquistas e vitórias dos povos indígenas de todo o Brasil” (descrição do grupo em sua página no *Facebook*).

Arakuaa¹³, banda de metal indígena; Djuena Tikuna¹⁴; Nory Kayapó¹⁵; Brisa Flow¹⁶ e Kaê Guajajara. Darei ênfase à Kaê Guajajara por ser a autora do álbum musical que configura o objeto de análise desta pesquisa.

1.4 Kaê Guajajara: trajetória, música e resistência

Kaê Guajajara, também chamada de Aline Silva de Lira, é cantora, compositora, atriz, autora e ativista indígena. Nascida em uma terra não demarcada em Mirinzal, que correspondente à parte amazônica do Maranhão, ela relata que esse foi último local que sua família permaneceu após enfrentar inúmeros processos de violência, principalmente por parte dos madeireiros (Fonseca, 2020). Devido esse contexto conflituoso, ainda criança, Kaê mudou-se com a família para o Complexo das favelas da Maré, no Rio de Janeiro, onde cresceu e encontrou no *RAP* uma forma de expressar seus pensamentos e vivências como mulher indígena na favela. Segundo a artista, “o *Rap* foi uma porta de entrada para transmutar todas aquelas coisas que eu estava sentindo dentro da favela, foi uma válvula de escape” (Oliveira, 2023).

A sua trajetória, como a de muitos indígenas, é marcada pelo preconceito e racismo vividos por sua aparência e por sua origem. Deste modo, Kaê busca na música, mais que uma expressão artística, uma forma de resistência, conscientização e protesto no combate à invisibilidade e silenciamento de povos originários, inclusive, dos que residem em grandes centros urbanos.

As composições de Kaê mesclam *rap*, *pop* e *funk* em português com elementos da língua *Ze’êgete*, falada pelos Guajajara, trazendo assim,

¹³ Arandu Arakuaa é uma [banda brasileira](#) de [metal indígena](#) criada em abril de 2008 em [Brasília](#). As composições são em Tupi Antigo, Tupi-guarani, Xerente, Xavante, e português, e, inspiradas nas cosmovisões e lutas dos povos indígenas, buscando contribuir para divulgação e valorização das manifestações culturais dos povos indígenas do Brasil, conforme Dehó (2014).

¹⁴ Djuena Tikuna é da etnia Tikuna, oriunda da aldeia Umariáçu II, na região do Alto Solimões no Amazonas, lançou em 2017 seu primeiro álbum “Tchautchiüãne” (Minha Aldeia) com todas as músicas na língua Tikuna. Também produziu o documentário “Wiyægü: A música Tikuna”. No lançamento de seu álbum, foi a primeira mulher indígena a se apresentar no Teatro Amazonas – Manaus, de acordo com Camargo (2021).

¹⁵ Funkeiro, residente na Terra Indígena no município de Novo Progresso no Pará, faz funk em língua Kayapó, é conhecido por seu álbum “Hina Hina”, segundo Andrade, (2019).

¹⁶ Filha de imigrantes chilenos, nasceu e cresceu em Minas Gerais, é pertencente a etnia Mapuche. É cantora, musicista, MC, arte-educadora. Em 2016, lançou seu primeiro álbum intitulado Newen (2016), conforme apresenta Camargo, (2021).

musicalidades distintas para o seu trabalho, o que a artista denomina de Música Popular Originária, ou seja, a fusão dos *beats* do rap com o maracá e outros instrumentos indígenas (Oliveira, 2023).

Em 2019, lançou seu primeiro EP¹⁷ (*Extended Play*) intitulado *Hapohu*, que inclui a canção “Território Ancestral”, umas das mais conhecidas da artista. Em seguida, lançou dois EPs em 2020, *Uzaw* em janeiro e *Wiramiri* em setembro. Seu primeiro álbum, *Kwarahy Tazyr*, saiu em 2021 e foi premiado como melhor álbum pelo Prêmio Arcanjo de Cultura. Em 2022, Kaê lançou a versão visual deste trabalho, tornando-se o primeiro álbum visual indígena da música brasileira, em 2023 lançou o álbum *Zahytata* e em 2024 o álbum *Forest Club*.

Sua produção artística inclui obras realizadas em colaboração com outros artistas, como a trilha de abertura do programa No Limite – Amazônia (Rede Globo), realizada com Tropkillaz¹⁸ e Owerá¹⁹, assim como a sonoplastia do programa com trechos de suas canções “Guerreira” e “Rio”.

Por meio de seus trabalhos musicais, Kaê foi indicada pelo Womens Music Event²⁰ como melhor show do ano em 2022 e 2023 e mencionada pela revista Forbes Mulher como uma das 10 novas e promissoras cantoras brasileiras.

Kaê Guajajara configura uma artista versátil, é autora do livro “Descomplicando com Kaê Guajajara – O que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta antirracista”, produzido em conjunto com representantes de diferentes etnias indígenas brasileiras e voltado à população não indígena. É também fundadora do coletivo *Azuruhu*, ao lado do artista Kadu Puri²¹, selo artístico destinado ao desenvolvimento de artistas indígenas; e, por conta disso, recebeu reconhecimento pela sua colaboração à cultura brasileira. Foi homenageada pela câmara municipal do Rio de Janeiro em 2021 e pela prefeitura do Rio de Janeiro em 2023 como “amigos da juventude carioca”, préstimos à *Azuruhu*, pelo reconhecimento da relevância de atuação no território de favelas.

¹⁷ Um formato que gravação de disco que comporta uma quantidade de quatro a seis faixas apenas.

¹⁸ Projeto de música eletrônica formado em 2012 pelos DJs e produtores André Laudz e Zé Gonzales.

¹⁹ Papper indígena, oriundo do povo Guarani-Mbya.

²⁰ Women's Music Events Awards é uma premiação anual de música brasileira que objetiva empoderar mulheres. Criada em 2017, a premiação é organizada pela TNT (Turner Network Television).

²¹ Artista indígena de etnia Puri.

Kaê leva a Música Popular Originária a palcos nacionais e internacionais, incluindo o Teatro Municipal de São Paulo, Teatro do Parque- Recife, PE; Feira Panamazônica do Livro – Belém, PA; Central Park – Nova York, EUA e festivais como Festival Rock The Mountain – Itaipava, RJ; Festival do Futuro – Brasília, DF; Semana Internacional de Música - SIM São Paulo; Meca (jardim) Festival, SP; Festival Mulheres do Mundo – RJ; entre outros, além de projetos educativos em escolas da redes municipais de educação.

Sua trajetória impressiona não apenas pelo talento e inovação musical, mas especialmente pela força de sua vivência como mulher indígena e favelada. Forçada a deixar sua terra devido a ameaças e violências, Kaê enfrenta múltiplas opressões: colonialidade, racismo estrutural e sexismo, e faz da ancestralidade e da resistência cotidiana pilares de sua arte, que se torna uma denúncia do colonialismo e do silenciamento dos povos originários, sobretudo dos que são expulsos de seus territórios.

Em síntese, a presença e a persistência de Kaê Guajajara no cenário musical brasileiro são essenciais para ampliar a consciência crítica sobre as realidades das comunidades indígenas e periféricas. Além disso, sua atuação inspira outras mulheres indígenas e a sociedade a fortalecerem suas vozes e protagonismos na luta por respeito e valorização cultural. Assim, por meio de sua arte, Kaê transforma canções em ferramentas de resistência, denúncia social e construção de novas referências culturais.

“Na tua força não mora só dor

Você é sobrevivente”

(Kaê Guajajara - *Kwarahy Tazy* – faixa 07)

2. CANÇÃO BRASILEIRA: EXPRESSÃO URBANA E TRADIÇÕES INDÍGENAS

Este capítulo explora a canção como fenômeno cultural multifacetado, abordando de forma singela sua gênese na música urbana brasileira, assim como, o olhar semiótico de Luiz Tatit e historiográfico de Napolitano. Além disso, apresenta também as tradições indígenas como contraponto à colonização musical e, por fim, na obra da artista contemporânea Kaê.

2.1 Gênese da canção urbana

Em *As origens da canção urbana*, livro publicado em 2011, José Ramos Tinhorão apresenta a trajetória da canção no Brasil, analisando os acontecimentos que moldaram a historiografia da música brasileira a partir dos diversos estilos musicais. Pioneiro nesse campo de estudo, o jornalista afirma que a lambada²² foi o último estilo musical genuinamente brasileiro a emergir. Segundo Tinhorão (2011), a canção no país tem suas raízes na música folclórica, caracterizada pela produção coletiva voltada para rituais, o que nos remete a considerar a influência da musicalidade dos povos originários e as que chegaram ao território brasileiro. Posteriormente, surgiu a Música Popular Urbana, um formato individual concebido para apreciação em um ambiente de interação entre músico e público. Esse movimento ganhou força quando as elites urbanas passaram a produzir música no piano, o primeiro instrumento utilizado para a expressão musical urbana no país, conforme alega Tinhorão (2011).

No Brasil, de acordo com Andrade (2023), ritmos genuínos como o choro²³ e o maxixe²⁴ surgiram a partir da adaptação da valsa europeia ao piano, flauta e

²² De acordo com Tinhorão (2013), o ritmo teve origem nos bailes de carimbó eletrificado da década de 1970, em Belém do Pará. A sonoridade influenciada pelo merengue permitia que as dançarinas, ao girarem o corpo, aplicassem lambadas com a barra das saias. Embora nunca tenha sido completamente apurado, é possível que esse movimento de dança tenha inspirado o nome do ritmo.

²³ Segundo Tinhorão (2013), o choro surgiu por volta de 1870, não ainda como um gênero musical, mas como um estilo de execução. Sua origem está na interpretação particular que os músicos populares imprimiram às polcas europeias, caracterizada por modulações entre sons graves e um

cavaquinho. Na década de 1870, a música urbana brasileira já alimentava um mercado consumidor de partituras, impulsionando o surgimento das primeiras casas de música, financiadas por estrangeiros. O piano, embora fundamental para a execução musical, era inacessível para a maioria da população, tornando as elites os primeiros compositores e apreciadores dessa produção, que, na época, se restringia à melodia sem letra.

Tinhorão (2010) narra a História Social da Música Popular Brasileira até 1964, período marcado pelo início do Regime Militar. Em sua narrativa, o autor considera que a música popular não pode ser compreendida isoladamente, mas sim como um reflexo das estruturas sociais e das transformações históricas. Assim, o jornalista e crítico musical desenvolveu uma metodologia que estrutura os estudos sobre a Música Popular no Brasil, denominada de método Histórico-Sociológico, que corresponde em enfatizar as influências das classes sociais na cultura musical, analisando como diferentes grupos sociais produzem e consomem música ao longo do tempo. Seus estudos fornecem uma perspectiva histórica detalhada sobre a formação e evolução da música popular no país, abordando aspectos sociais, culturais e econômicos que influenciaram sua produção e circulação.

Embora esta pesquisa seja do campo da Linguística Aplicada, o conhecimento advindo dos estudos de Tinhorão é fundamental para a compreensão da história da música popular brasileira. E, considerando a canção um produto cultural, para sua análise e compreensão, tornam-se imprescindíveis ferramentas que integrem letra e música, como propõem os estudos de Luiz Tatit.

2.2 Olhar semiótico de Tatit: conexão letra e música

Luiz Tatit, por sua vez, volta-se o olhar para a união entre letra e música. Seus estudos, segundo Oliveira (2012), representaram um avanço significativo na compreensão da canção no Brasil. Até então, as pesquisas sobre o gênero focavam quase exclusivamente na letra.

tom plangente, que evocava melancolia. Essa sonoridade distinta levou à denominação "choro" para a forma de tocar e "chorões" para os instrumentistas que a executavam.

²⁴ É um gênero musical brasileiro de origem urbana, segundo Tinhorão (2013), surgiu inicialmente como dança por volta de 1870. É resultado dos esforços dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpos executados na dança.

O autor estabelece um modelo de análise que “nunca rompe completamente com as inflexões da fala cotidiana, e retira muito de sua potência da capacidade de lidar com os impulsos contraditórios das sequências melódicas e das unidades linguísticas (Oliveira, 2012, p.135)”. Ou seja, a canção mantém um equilíbrio entre a linguagem cotidiana e a estrutura musical, mesmo sendo uma forma artística, a canção não se distancia totalmente da naturalidade da fala, preservando uma comunicação acessível e expressiva. Assim, torna-se evidente considerar que música e canção são expressões artísticas distintas, ainda que compartilhem alguns elementos em comum.

De acordo com Andrade (2023), Tatit (2015), em entrevista à revista Plataforma do Letramento, considera a existência de um *pensamento cancional*, no qual letra e melodia devem estar juntas para constituírem o sentido e convencerem mais que a poesia. Vele destacar, com base nessa ideia, que “se a canção não se confunde com música, tampouco pode ser entendida como sinônimo de poema (Andrade, 2023, p. 22)”.

Deste modo, a canção não é apenas uma melodia ou um texto isolado, mas um fenômeno único que se constrói a partir da interação entre música e letra. Esse pensamento reforça a ideia de que a canção tem um modo próprio de significar, distinto da poesia e da música instrumental.

Na perspectiva de Tatit e Lopes (2004), há três formas possíveis de relação entre música e prosódia cotidiana: (1) o papel do intérprete ao transmitir uma mensagem enquanto canta e atua como instrumento da música; (2) o uso da entoação natural da voz para reforçar a mensagem de exaltação; e (3) a melodia expressando a distância entre a canção e o contexto ao qual está vinculada, ou seja, dependendo da escolha melódica, uma música pode soar mais próxima ou mais distante de seu significado original. Dessa forma, pode-se observar como a música e a prosódia se conectam e influenciam a percepção da canção.

A análise da canção no campo semiótico explora a interação entre linguagem verbal e musical. Segundo Fernandes (2014), os estudos brasileiros, especialmente na USP, buscam tornar essa abordagem acessível a quem não tem formação musical, utilizando métodos gráficos para representar entonações sem necessidade de partituras tradicionais.

Com base nesse enfoque, um professor sem formação musical pode conduzir estudos sobre a canção como um gênero multissemiótico, analisando não apenas a

letra, mas também os sentidos produzidos pela materialidade musical e, de acordo com esta pesquisa, considerando também o conteúdo imagético.

Tatit (2003) reforça que o significado da canção emerge da interação entre signo linguístico e signo musical. Essa perspectiva é fundamental para compreendê-la como um gênero multissemiótico e para permitir uma abordagem mais ampla. Em sua estrutura, a música, quando associada à palavra, pode ser vista como um signo de origem sonora, caracterizado por sua natureza plurissignificativa, já que engloba elementos distintos como ritmo, harmonia e melodia (Andrade, 2023). Além de sua expressão sonora, a canção também se manifesta graficamente em cifras e partituras, ampliando os processos de semiose e possibilitando diferentes formas de leitura e circulação do gênero, conforme aponta Andrade (2023).

Essa perspectiva analítica demanda um método historiográfico crítico, capaz de contextualizar a canção como documento social, conforme abordado por Marcos Napolitano.

2.3 O modelo historiográfico de análise da canção

Marcos Napolitano é uma referência na historiografia da canção popular brasileira, sendo reconhecido por conceitos como "canção engajada". Em suas obras, destacam-se *Seguindo a Canção* (2010), que analisa o engajamento político na música brasileira entre 1959 e 1969, e *História & Música* (2002), que propõe uma abordagem teórico-metodológica sobre a música popular.

Napolitano (2002) destaca o papel da canção no meio acadêmico nas décadas de 1970 e 1980, alertando para vícios comuns cometidos em análise,

esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando "letra" separada da "música", "contexto" separado da "obra", "autor" separado da "sociedade", "estética" separada da "ideologia". Além disso, outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte, é totalmente descartado neste livro. Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica. (p. 56).

Para evitar esses vícios, o autor sugere um modelo teórico-metodológico e historiográfico que trata a canção como documento histórico e recurso didático. Ele reforça a necessidade de analisar a produção musical dentro de seu contexto, considerando sua complexidade e múltiplos significados enquanto expressão

estética. Inspirado em Contier (1998), Napolitano (2002) propõe uma abordagem teórico-metodológica que sistematiza a relação entre a história da música popular e a história da cultura na canção, dividindo suas análises em dois parâmetros principais: os verbo-poéticos, que englobam os aspectos simbólicos e linguísticos, e os musicais, que abrangem harmonia, melodia, ritmo e interpretação.

Deste modo, o método historiográfico de Napolitano constitui uma abordagem crítica e interdisciplinar da música popular brasileira, tratando-a como um fenômeno cultural inserido em contextos históricos e sociopolíticos. Corresponde, portanto, numa análise contextualizada e crítica da música popular, permitindo uma compreensão mais profunda de sua influência na sociedade brasileira.

Na referida obra *História & Música* (2002), ao dialogar com Luiz Tatit (1995), Napolitano contrapõe a ideia de que estrutura e performance na canção devem ser equiparadas, argumentando que a análise histórica da música popular exige uma abordagem mais aprofundada, considerando a canção como documento histórico. Além disso, ele ressalta que, diferente da música erudita, a música popular tem uma partitura menos rígida e está diretamente vinculada ao circuito social e ao meio comunicativo em que é inserida.

Para Napolitano (2002), a análise das canções exige cautela, especialmente no tratamento de conceitos como tradição e herança cultural, considerando a diversidade de percepções musicais em diferentes contextos históricos e sociais. Entre os procedimentos metodológicos, destacam-se: seleção do material, características musicais e verbais da canção, parâmetros poéticos e musicais, análise contextual e crítica historiográfica.

Para Napolitano, apud Andrade (2023), reduzir a análise da canção apenas à letra gera generalizações e limita o entendimento da obra. A canção deve ser compreendida pela articulação entre seus elementos verbais e musicais, que juntos constroem sua expressão estética. Embora a separação entre música e texto seja útil para fins didáticos, na experiência real, ambos interagem de forma indissociável, sendo influenciados pela subjetividade do ouvinte, seu repertório cultural e até pelo contexto comercial e ideológico que envolve a produção musical.

Ainda que voltada para a historiografia das canções, a proposta de Napolitano também tem relevância na Linguística Aplicada, contribuindo para a compreensão da canção como gênero e influenciando os estudos do Grupo de Estudos da Canção

(GECAN), que posteriormente sistematizou a abordagem de análise da canção por meio do tetragrama analítico, que será apresentado mais a diante.

Enquanto a canção urbana reflete uma individualidade, em grande parte, burguesa, as tradições indígenas revelam funções ritualísticas coletivas, desafiando a lógica colonial.

2.4 Canções e tradições indígenas

Conforme Tinhorão ([1928] 1998), como já sinalizado anteriormente, as origens da canção no Brasil relacionam diretamente com seu colonizador, Portugal, onde a urbanização fazia surgir uma nova forma de composição para apreciação, a “canção a solo”, que bem representava o “espírito burguês” na individualidade que caracterizava os sujeitos que passavam a habitar os meios urbanos, e que era espelhada para o âmbito cultural.

A colonização brasileira utilizou, muito marcadamente, como ferramenta de aculturação dos povos originários, essa canção popular urbana influenciada pela corte portuguesa e os cantos religiosos

segundo revela a correspondência dos padres jesuítas desde a sua chegada à Bahia em 1549, até praticamente ao fim do século [...] toda atividade musical ligada à catequese dos índios oscila entre esses dois polos das danças e cantos coletivos populares para o folgar, e dos hinos e cantos eruditos da Igreja Católica (à base de cantochão e órgão) para os atos solenes rituais ou de estímulo à devoção religiosa (Tinhorão, 1998, p. 38-39).

A razão para este destaque aos aspectos musicais no processo se deve ao encantamento dos indígenas pelo diálogo entre canto e instrumentação nas procissões. Deve-se este fascínio ao fato de que

[...] tal como faz observar o tradutor e anotador das cartas, padre Serafim Leite, em pé de página esclarecedor, essa procissão de Corpus Christi – certamente a mais popular e mais espetacular de Portugal) incluía verdadeiras alas (no estilo das modernas escolas de samba), pois entre as tais “danças e invenções” havia “mouriscas, danças, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias, etc” (Tinhorão, 1998, p. 40).

Os jesuítas faziam, então, concessões de músicas populares portuguesas desde que fora das liturgias, para as quais era exigida a musicalidade erudita ritualística. Nos momentos litúrgicos, indígenas recém-cristãos participavam da celebração musical tocando os instrumentos que já sabiam tocar, como flauta, corneta e fagote. Naquele momento, a orientação da igreja era que, [...] para manter

a pureza do seu ritual, renunciou à perspectiva de enriquecimento pela troca de signos sonoros com os indígenas (cuja paixão pela música eles próprios, padres, comprovavam e enalteciam) (Tinhorão, 1998, p. 43).

A relação profunda dos povos indígenas com a música precede a colonização, refletindo uma rica tradição cultural marcada pela diversidade sonora presente nos diferentes agrupamentos indígenas do Brasil. Como evidência dessa longa história musical, registros arqueológicos na região do Marajó, no estado do Pará, apontam para a existência de instrumentos musicais (especialmente aerofones) datados do século X, conforme Barros Cohen (2018). Os aerofones eram formas de instrumentos bastante comuns nas Terras Baixas da América do Sul e o uso de suas sonoridades (musicais ou não) está associado a usos cerimonialísticos e xamânicos. Isso demonstra que a musicalidade indígena é um elemento ancestral e fundamental na construção das identidades e expressões culturais dos povos originários.

Neste contexto, a musicalidade indígena típica, diferentemente da canção popular urbana, é voltada para o intuito ritualístico, não necessariamente apreciativo, pois

as músicas originárias apresentam diversos aspectos do humano: a voz, seja falada ou cantada – como vetor primordial da oralidade –, carrega histórias repletas de ancestralidade; o corpo é instrumento musical, e sua ornamentação tem simbolismos diversos, como também o gesto e o movimento da performance têm significados profundos; os instrumentos musicais são morada para espíritos da floresta, elementos da natureza e animais (Pucci; Almeida, 2018, p. 14).

Deste modo, a relação valorativa dos elementos que compõem o ambiente musical, sejam vozes ou instrumentos sonoros, nas sociedades indígenas é outra.

Para Otávio Apurinã, segundo Lima (2024), a festa do Xingané (*Kyynyry*), composta por cantos e dança, é uma forma de comunicação entre os indígenas e os seres da floresta. Durante a festa, são expressas, alegrias, tristezas, lamentos e gratidão pelas vivências do povo. Segundo Apurinã (2023), os apurinã, ao falecerem, vão para outros planos ou assumem outras formas, como espíritos de animais. Deste modo, a natureza é família que se congrega com o povo, sobretudo, na festa do *Kyynyry*.

O que nos remete ao entendimento de que a relação com o canto, participante do convívio das sociedades indígenas, corresponde a uma das formas de materialização de comunicação e expressão cultural.

Fenômeno semelhante ocorre com as culturas das flautas sagradas dos povos do Xingu. Segundo Piedade (2004), as flautas sagradas ocupam uma posição central na cosmologia xinguanas e estão presentes em todos os grupos indígenas da região, Wauja, Mehináku, Kamayurá, Kuikúru e Kalapalo, sendo guardadas na “casa das flautas”, um espaço exclusivamente masculino localizado no centro das aldeias. Esses instrumentos, geralmente tocados em trio, fazem parte tanto de rituais interétnicos quanto de cerimônias internas, alguns voltados para a cura de doentes, assim como para outras festas tradicionais.

Para o autor, além de seu papel cerimonial, as flautas sagradas também carregam significados mitológicos e simbólicos, refletindo questões de gênero. Segundo narrativas xinguanas, esses instrumentos originalmente pertenciam às mulheres, mas foram retomados pelos homens, evidenciando uma ligação profunda entre música, poder e relações sociais. Assim, o universo das flautas sagradas permeia tanto a esfera sobrenatural quanto as dinâmicas culturais e sociais do Alto Xingu.

A música produzida pelas flautas sagradas xinguanas é altamente valorizada pelos membros das comunidades, incluindo as mulheres, que desempenham um papel essencial como ouvintes nos rituais. Apesar de serem proibidas de ver os instrumentos—reclusando-se em suas casas durante os rituais—, sua presença na aldeia para apreciar a música é parte de uma norma cultural (Piedade, 1997, 1999a). Além disso, as mulheres xinguanas possuem um repertório de cantos *iamurikumã* inspirado nas melodias das flautas sagradas, demonstrando uma relação dialógica entre os dois rituais (Piedade, 2004, p. 31).

Dessa forma, os referidos instrumentos vão além de sua função musical, atuando como elementos fundamentais na construção ritualística e simbólica que sustenta a estrutura cultural das comunidades xinguanas.

É importante notar que a proibição da visão das flautas para as mulheres não significa exclusão, mas sim uma forma de participação indireta, através da audição e da apropriação das melodias em seus próprios cantos *iamurikumã*. Esse aspecto revela um diálogo intersemiótico entre os diferentes rituais, reforçando a ideia de que a música, no contexto xinguanas, não está isolada de outros sistemas simbólicos, mas é parte de uma rede maior de significados e práticas culturais.

Corroborando esse pensar, Bastos (1999), aponta que nas sociedades indígenas, a música atua como o eixo central na conexão entre o pensamento que

ele denomina de viso-verbal e as artes do corpo, que incluem a dança, a plumária e a ornamentação corporal (expressões do eu no corpo). Neste contexto, a música é compreendida como um código portador de sentido que, de forma exemplar, constrói um elo entre mito e rito, ou seja, para o autor, inspirado pela filosofia Kamayurá, a música é o elemento central na cadeia intersemiótica que liga o mito (pensamento) ao rito (dança, pintura corporal e outras artes visuais), operando como uma “máquina de transformar verbo em corpo”.

Assim como a música é o eixo central que une pensamento e expressão corporal na sociedade Kamayurá, Volóchinov (2017) entende a consciência como um fenômeno social, formado pela linguagem e pelos discursos que circulam na sociedade. Deste modo, igualmente a música transforma o verbo em corpo na tradição indígena, a linguagem molda a consciência ao mediar interações sociais e históricas. Para Volóchinov

a consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si a sua lógica e as suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação sócio de uma coletividade. Se privarmos a consciência do seu conteúdo sócio ideológico, não sobrarão absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significativo etc. Fora desse material resta um ato fisiológico puro, não iluminado pela consciência, isto é, não iluminado nem interpretado pelos signos (Volóchinov, 2017, p.97-98).

Portanto, para o autor a consciência não existe de forma isolada no sujeito, mas construída socialmente por meio da linguagem e dos signos ideológicos. Volóchinov alega que o pensamento humano só pode ser compreendido dentro de um contexto social e histórico, sendo a linguagem o meio pelo qual a consciência se manifesta e o conhecimento, assim como a percepção do mundo, não é apenas individual, mas coletiva dependendo das relações sociais e dos discursos que circulam na sociedade.

Diante do exposto, nesta pesquisa, entende-se que canções indígenas são diferentes dos cantos indígenas tradicionais, pois as primeiras são fruto deste contato entre indígenas e colonizador português, enquanto as segundas fazem parte de um conjunto de tradições genuinamente orais, nas quais também se inserem “assobios, suspiros, murmúrio, silêncios, falas, interjeições” (Pucci; Almeida, 2018, p. 54) e cantos falados utilizados com propósito de diálogo com os animais, de invocação dos espíritos da floresta, de transmissão cultural de mitos.

A razão para esta distinção deve-se à compreensão de que

todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana (Bakhtin [1979] 1997, p. 280).

Assim, a materialidade do texto está intimamente ligada à atuação social que a linguagem medeia, sendo impossível separá-las. Esta compreensão do Círculo Russo é corroborada pelo pensamento de que

O texto mobiliza unidades linguísticas (e/ou semióticas). Desse modo, ele não é, em si mesmo, uma unidade linguística, porque as condições da sua construção são inteiramente determinadas pela ação que o gerou (Bronckart, 2006, p. 139).

Embora nomeando o produto da linguagem de maneira distinta (enunciado em Bakhtin e texto em Bronckart), a convergência para a ênfase nas condições em que foi produzido enfatiza a relevância de uma análise situada dos gêneros.

Finalmente,

Gêneros são mutáveis, mas estáveis, definem o que é dizível, têm uma estrutura de acabamento na relação com outros participantes - têm estrutura definida pela função e se caracterizam pelo "plano comunicacional" (Schneuwly, 2004, p. 26).

Cantos indígenas e canções indígenas, então, embora apresente semelhanças no acabamento verbo-sonoro, não podem ser confundidos principalmente devido ao plano comunicacional, às condições de produção ou às esferas da atividade humana em que se situam. Os cantos estão em uma esfera da religiosidade, com propósito comunicativo entre o humano e o espiritual, enquanto as canções, situadas na esfera artístico cultural, têm propósito de apreciação, de fruição, mas, também, de formação de gostos e de alimentação da indústria cultural.

Situada a distinção entre as composições ancestrais e colonizadas, torna-se possível identificar, na obra de Kaê, pontos de convergência entre ambas as manifestações em defesa de um projeto de dizer, como é possível identificar nas canções "Minha Missão" (faixa 2) e "Amor indígena (original cria)" (faixa 6). Na materialidade verbal, as canções trazem o tom etéreo de diálogo com a ancestralidade no momento do sono, situação que é tipicamente tematizada nos cantos indígenas. Na materialidade sonora, a forma de cantar por murmúrios e a instrumentação indígena marcando o ritmo aludem diretamente aos rituais religiosos de diálogo com a espiritualidade.

Então, embora cantos indígenas e canções compostas e interpretadas por indígenas sejam gêneros distintos, é importante validar que, ao acessar ambas as formas de enunciar, Kaê se situa, diante da audiência, enquanto sujeito e enquanto artista.

2.4 *Kwarahy Tazyr*: álbum musical digital

Na atualidade, a vida cotidiana é atravessada por dispositivos conectados à Internet, e essa inserção ao mundo digital, impulsionada pelo avanço das tecnologias, passa a orientar práticas e ações sociais. As transformações tecnológicas alcançaram também os meios de produção, divulgação e comercialização da música o que, conseqüentemente, afetou o álbum musical²⁵.

Nesse contexto, *Kwarahy Tazyr* se apresenta como um álbum musical digital cujas faixas tematizam a vida indígena em contextos de conflito, seja na luta por territórios, seja em cenários urbanos, como as favelas, convertendo essas experiências em canções. Dessa forma, o álbum configura um conjunto de signos em que se inscrevem valores, memórias e conflitos em torno da colonização, do racismo e da resistência indígena.

Por álbum musical, entende-se que seja um produto da indústria fonográfica que delimita sonora e tematicamente a criação dos músicos, apresentando várias características, como a ordem pré-definida das faixas e a incorporação de elementos gráficos, como fontes e imagens para compor a capa, contracapa, encarte, além de uma unidade sonora ou “continuidade lógica” (Shuker, 1999; Dantas, 2005; De Marchi, 2005; Sá, 2009; Carvalho e Rios, 2009). Em síntese, o álbum musical é uma reunião de canções que expressa um projeto de dizer da criação artística, materializado não apenas nas canções e na ordem em que são apresentadas, mas também nos elementos, a princípio, costumeiramente entendidos como visuais,

²⁵ Por curiosidade histórica, vale mencionar que Waltenberg (2016), com base em Sanjek (1988), aponta o *Bix Beiderbecke Memorial Album* como um dos primeiros produtos identificados como “álbum”, reunindo diversas gravações de música popular de um artista ou em torno de um tema central, lançado em 1936 pela RCA-Victor em um pacote com seis discos de 78 rpm (rotações por minuto) e um encarte de doze páginas, cuja proposta era prestar uma homenagem ao trompetista Leon Bismarck “Bix” Beiderbeck, falecido em 7 de agosto de 1931, aos 26 anos. Jones e Sorger (1999) argumentam que a própria denominação “álbum” decorre da semelhança dessas caixas que reuniam vários discos com os álbuns de fotografia, tanto na aparência quanto na função de agrupar diferentes registros em um mesmo suporte.

verbais e sonoros que fundem no produto artístico verbivocovisual do gênero²⁶, nas situações reais de interação mediadas por ele em meio físico ou digital.

Waltenberg (2016) alega que a crescente utilização de arquivos digitais de áudio possibilita o *download* de músicas de nossas escolhas, desvinculadas do álbum completo. Antes, para obter uma faixa específica, era necessário comprar o álbum inteiro, incluindo músicas que não nos interessavam. Com o *download* seletivo, o formato de álbum perde importância. Além disso, elementos gráficos e textuais do álbum, como capa, encarte e letras impressas, também perdem espaço, uma vez que já que os arquivos MP3 e dispositivos de reprodução de áudio focam apenas no conteúdo musical.

Permanecendo no formato digital, a capa do álbum, um de seus elementos essenciais, desempenha um papel crucial ao conectar as músicas com a imagem que o artista deseja transmitir. “A iconografia das capas muitas vezes conota características do gênero da gravação” (Shuker, 1999, p. 45) e agrega valor artístico ao produto musical.

Conforme aponta Waltenberg (2016), não foi com o surgimento dos ficheiros digitais que o álbum musical estaria por um fim. Carvalho e Rios (2009) declaram que desde os anos 1970, com a entrada da fita cassete no mercado fonográfico, já se percebia uma “insatisfação” com o modelo do álbum, “como ele é preparado e imposto pelas gravadoras” (Carvalho e Rios, 2009, p. 81), ou seja, as fitas permitiam que os consumidores criassem suas próprias seleções de músicas. Entretanto, segundo Waltenberg (2016), tecnologias como o CD²⁷ e, especialmente, o MP3 *player*²⁸, intensificaram essa sensação de desconforto, pois a audição de álbuns inteiros foi substituída pela escuta de faixas individuais. Com o aumento do uso de novos suportes musicais, Carvalho e Rios (2009) apontaram o retorno da estética do *single*, em que as músicas são consumidas individualmente, separadas dos álbuns.

De fato, atualmente, é comum artistas lançarem *singles* em *streaming* de música, tornando realidade o que foi dito por Carvalho e Rios. Essa foi a trajetória escolhida por Kaê Guajajara, como já dito anteriormente.

²⁶ O hipergênero é uma unidade maior que agrupa outros gêneros (Bonini, 2011). Fraga e Barros (2024) compreendem o álbum musical como um hipergênero.

²⁷ Compact Disc. Formato de mídia ótica usado para armazenar dados, como música ou software.

²⁸ *Aparelho eletrônico capaz de armazenar e reproduzir arquivos de áudio do tipo MP3 (MPEG-1/2 Audio Layer 3)*

A tecnologia criou desafios para a produção de álbuns musicais, mas isso não significa que o formato esteja prestes a desaparecer, mesmo porque segundo Waltenberg (2016), recentemente, surgem tendências que tornam esse cenário mais complexo. Os discos de vinil, considerados obsoletos, estão ganhando força renovada no mercado. Isso demonstra que as "velhas" mídias ainda têm seu espaço em um cenário dominado por aparelhos de reprodução musical modernos e portáteis (Guerra, 2011; Bartmanski e Woodward, 2013; Gauziski, 2013). E, junto com a prática de “baixar” somente uma ou outra canção, o formato de álbum continua vivo em alguns nichos por meio do uso de vinil, CD, MP3 *player* e fita cassete.

Perante esse debate, Waltenberg (2016), acredita que se deva considerar a materialidade dos diferentes formatos fonográficos e nos permitir explorar um caminho que aborde tanto as rupturas quanto a continuidade do álbum.

Straw (2012 *apud* Waltenberg, 2016) discute a materialidade da música, destacando o “protocolo de escuta” dos discos *long-play*, que conecta as faixas do álbum com a capa, o encarte e os textos de apresentação. Ele também menciona como essa forma intensa de escuta se manifesta nos CDs, onde o ouvinte explora o encarte enquanto a música é revelada, criando uma interconexão necessária. No entanto, a portabilidade dos CDs trouxe desafios, pois facilita a separação da música dos outros elementos (capa, encarte, texto de apresentação, letra de canção). Esse problema é ainda mais acentuado no formato MP3, onde a música online se distancia mais facilmente desses elementos que materializam o álbum.

Deste modo, conforme afirma Waltenberg (2016), o formato ‘álbum de música’ precisa ser considerado em relação à materialidade do suporte onde é registrado. Diferentes suportes – como discos de vinil, CDs ou MP3 – evocam práticas distintas, pois possuem “protocolos de escuta” específicos.

Assim, em meios às mudanças tecnológicas que envolvem a indústria fonográfica, Polivanov e Waltenberg, vão considerar a configuração de álbum musical digital como álbum-aplicativo, ou seja, compreendendo-o

“como um *software* desenvolvido para dispositivos móveis, que traz um álbum específico envolto em elementos complementares às músicas, invocando um *protocolo de escuta* direcionado pelos recursos interativos utilizados pelos desenvolvedores do app” (Polivanov e Waltenberg, 2015, p. 268).

A respeito da materialidade da música, Straw (2012) argumenta que, embora a música tenha sido considerada uma forma cultural etérea e abstrata, ela está

profundamente incorporada nas infraestruturas materiais do cotidiano. Magaudda (2011) complementa essa ideia ao afirmar que, mesmo na era digital, a materialidade ainda é relevante. A digitalização da música não reduz sua materialidade, mas reconfigura a relação entre materialidade e cultura, destacando o papel renovado dos objetos materiais na vida das pessoas. Dispositivos móveis, por exemplo, funcionam como aparelhos de reprodução musical, criando novos protocolos para a produção e consumo de álbuns.

A concepção de ideologia do cotidiano, do Círculo de Bakhtin, corrobora a observação sobre a materialidade da música apresentada por Straw (2012) e Magaudda (2011), pois ambos os fenômenos se realizam concretamente nas práticas sociais do dia a dia. Para Bakhtin, “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (Bakhtin, 2006, p. 123-124).

Sob a ótica bakhtiniana, a música, a canção, enquanto enunciado, só existe de fato quando se materializa em práticas oriundas das interações sociais. Uma canção disponibilizada em plataforma digital, por exemplo, adquire sentido quando acessada em dispositivos móveis, que constituem práticas cotidianas permeadas por valores e sentidos sociais. Assim, o enunciado compreendido como “um fenômeno ideológico por excelência” (Volóchinov,[1929] 2021, p. 98) que possui materialidades que não se restringem ao som da fala, mas abrangem concretudes, sejam elas sonora, verbal, visual ou outra, está sempre atravessado por contextos sociais e históricos .

Semelhantemente aos gêneros discursivos, que se originam e se transformam a partir das práticas cotidianas, os modos de produção e consumo musical na era digital derivam e ressignificam práticas anteriores.

É nesse formato de reprodução musical que se insere *Kwarahy Tazyr* de Kaê Guajajara lançado em 2021 pelo coletivo Azuru. Com 10 faixas, o álbum está disponível em diversas plataformas digitais, como *Spotify*, *Deezer*, *Apple music*, *Amazon music* e *YouTube*, ampliando seu alcance e disponibilidade de acesso.

Deste modo, observa-se que cantos e canções indígenas, sendo tradicionais ou contemporâneos, como as de Kaê, também acompanham as transformações tecnológicas inserindo-se em novos formatos de circulação musical. Embora *Kwarahy Tazyr* seja um produto digital e participe dessa mudança na forma de distribuição e consumo de música, a obra de Kaê mantém sua essência,

reafirmando o vínculo com a ancestralidade. Isso demonstra que a canção indígena pode se adaptar ao universo digital sem perder seu propósito comunicativo e identitário.

*“As raízes se unem
Por dentro da terra”*
(Kaê Guajajara - *Kwarahy Tazyr* – faixa 01)

3. RECURSO MULTISSEMIÓTICO DE ANÁLISE DO GÊNERO CANÇÃO

Neste capítulo, procuro detalhar o recurso metodológico empregado na análise de *Kwarahy Tazyr*. Inicialmente, apresento, de forma breve, os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Estudos da Canção (GECAN/UFSC), em seguida, apresento o Tetragrama de análise multissemiótica da canção, ferramenta desenvolvida e aplicada pelo GECAN que oferece uma abordagem abrangente do gênero canção, considerando aspectos verbais, musicais, sociossituacionais e de autoria. Na sequência é apresentado um desdobramento do referido recurso metodológico contemplando aspectos visuais.

3.1 GECAN e o estudo da canção

Em relação aos estudos da canção priorizando pesquisas envolvendo álbuns musicais no campo da Linguística, no levantamento realizado no banco de teses e dissertações da CAPES²⁹, foram identificados apenas dois trabalhos: "Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras", de Mafra (2019), e "O discurso de resistência em recortes de Sobrevivendo no Inferno (2018) do Racionais MC's", de Silva (2022), entretanto, ambos não correspondentes à Linguística Aplicada. Contudo, observou-se a ausência de pesquisas específicas sobre álbuns musicais indígenas.

No que se refere à análise de canções como ferramenta para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa, destaco os trabalhos desenvolvidos pelo GECAN.

A canção é compreendida pelo Grupo de Estudos da Canção como gênero discursivo multissemiótico e resultado da combinação de diferentes vozes e discursos, o que permite um trabalho analítico que leva em consideração as dinâmicas culturais, questões identitárias, políticas, ideológicas e sociais.

²⁹ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

Ao ser analisada, a canção se mostra um enunciado vivo e inacabado constituído de aspectos valorativos, que se reconfigura em cada ato de escuta, possibilitando múltiplas interpretações e dialogando com o contexto sociocultural do ouvinte. Nesse pensamento, a canção, enquanto enunciado, embora possua um acabamento estilístico, está aberta para a interação responsiva (Bakhtin, 2006). Conforme apontam, Baltar, Andrade e Diniz (2025), os elementos verbais e sonoros, por meio de seus sistemas de signos, articulam-se de maneira inseparável, visando expressar o seu conteúdo temático, sua unidade composicional, seu estilo e seu projeto de dizer que se constrói na interação. Essa complexidade torna o gênero um valioso objeto de estudo e uma ferramenta pedagógica potente no trabalho com a linguagem de forma multidisciplinar.

Nessa perspectiva, o GECAN vem desenvolvendo pesquisas nesses últimos anos oferecendo um olhar analítico amplo para a canção e, com isso, fomentando o desenvolvimento de uma abordagem diferenciada nas práticas educativas com este gênero discursivo.

A produção do grupo conta com três teses de doutorado: *“A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar práticas sociais”*, de Baron (2022), a qual apresenta a introdução no tetragrama analítico de um novo elemento, denominado Criação e Escuta, que seria adicionado aos quatro já presentes no tetragrama, ocupando simbolicamente o espaço correspondente à “capa do disco”; *“Canção de resistência e ensino: uma prática educativa para o ensino aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio”* de Péres (2025), que traz uma experiência pedagógica com a canção no processo de ensino-aprendizagem de língua portuguesa em uma turma de primeiro ano do ensino médio; *“O lugar da esfera artístico-cultural no ensino de língua portuguesa: gênero canção, uma ressignificação metodológica”* de Muza (2025), a qual apresenta uma ressignificação metodológica para o trabalho com a canção na educação básica e uma proposta para formação de professores, além de uma dissertação de mestrado intitulada *“Belchior tinha razão: prática educativa de análise multissemiótica com a canção AmarElo”* de Andrade (2023) que propõe uma síntese do componente sociossituacional analisando a canção AmarElo de Emicida.

Somado a isso, o GECAN também conta com nove artigos publicados: *Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia*

(Baltar; Baron; Fraga, 2022); *No soar do tambor: carimbó em prática educativa* (Barros; Baltar, 2023); *A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola* (Fraga; Baltar, 2023); *Análise do álbum “Meus caros amigos” como um hipergênero* (Fraga; Barros, 2024); *Canção de resistência: reflexões para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio* (Péres; Baltar, 2024); *Sujeitos de sorte: elos de resistência em canções de Belchior e Emicida* (Andrade; Baltar, 2024); e *Esfera Artístico-Literária: a canção na literatura* (Muza, 2024).

E com a publicação de três livros: “*Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica*”³⁰, publicado em 2021, que reúne sugestões de atividades com o gênero canção desenvolvidas sob a coordenação do professor Marcos Baltar, no Programa de Iniciação à Docência (PIBID) de Língua Portuguesa da UFSC; “*Oficina da canção: da Bossa Nova ao Iê Iê Iê - a segunda metade do século XX*”, publicado em 2023, e “*A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens*”³¹, publicado em 2025, resultado dos trabalhos apresentados da *II Jornada brasileira da canção*, organizada pelo GECAN e realizado de 06 a 09 de agosto de 2024 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Figura 01: livros produzidos pelo GECAN



Fonte: autoral

³⁰ A versão digital do livro está disponível no site da editora Pedro e João editores, acessível pelo link: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/praticas-educativas-com-o-genero-cancao-na-educacao-basica/>

³¹ A versão digital do livro está disponível através do link: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/a-cancao-como-objeto-multidisciplinar-de-analise-e-de-ensino-aprendizagem-de-linguagens/>

Para a sistematização da análise, o GECAN desenvolveu o Tetragrama de Análise da Canção, concebido como um dispositivo teórico-metodológico estruturado em quatro dimensões analíticas — verbal, musical, sociossituacional e autoral. Esse constructo apresenta caráter flexível e adaptativo, possibilitando sua aplicação a diferentes finalidades, seja em investigações de natureza científica, seja em práticas pedagógicas no âmbito da educação básica ou superior.

Sua proposta se ancora em uma perspectiva interdisciplinar: de um lado, dialoga com os pressupostos da análise dialógica do discurso, conforme formulada por Bakhtin e o Círculo; de outro, incorpora contribuições da semiótica de Santaella, assim como de pesquisas contemporâneas que concebem a canção como um gênero multissemiótico, conforme discutido por Baltar et al. (2022).

No que se refere à análise multissemiótica, entende-se que a articulação entre distintos sistemas de signos requer um processo cognitivo de maior complexidade e dinamismo. Tal processo mobiliza diferentes áreas do conhecimento e múltiplas formas de percepção, resultando em um modo de pensar mais integrado e interconectado, conforme aponta Santaella (1998). Sob esse olhar, as percepções de mundo evidenciadas pelas análises, relacionam-se à interpretação da realidade realizada pelo sujeito a partir dos saberes e referências acumulados em seu percurso de vida e em sua experiência social. “A experiência estética é, nesse sentido, a atitude do sujeito perante o mundo e, em uma visão freiriana, um pressuposto para a transformação social” (Baltar, Andrade e Diniz, 2025).

Deste modo, o recuso metodológico desenvolvido e utilizado pelo GECAN, segundo Baltar, Andrade e Diniz (2025), foi estruturado como um simpósio conceitual (Cerutti-Rizzatti; Mossmann; Irigoite, 2013), que articula: i) a análise dialógica do discurso (Bakhtin, 2006) e a vertente interacionista (Bronckart, 2006); a semiótica (Santaella, 2013); e a abordagem de Baltar *et al.* (2019; 2021; 2023), segundo a qual a canção configura-se como um gênero textual-discursivo multissemiótico, constituído pela imbricação de diferentes sistemas de signos.

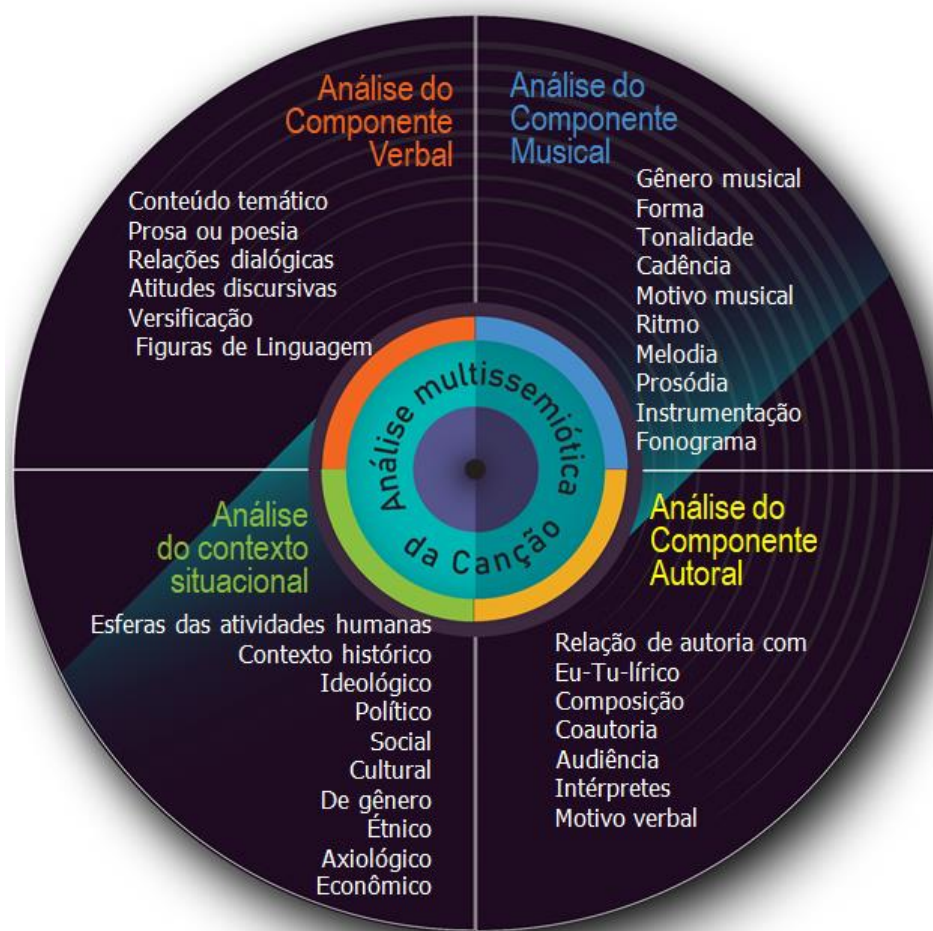
Para cada componente, são estabelecidas categorias analíticas que funcionam como referenciais para a condução da análise. Entretanto, essas categorias não devem ser consideradas definitivas, estanques, visto que o analista pode (e, em muitos casos deve) adicionar novas categorias para abranger adequadamente os diferentes aspectos presentes nos quatro componentes, caso seja necessário.

Vale destacar que a análise multissemiótica exige o trabalho articulado e simultâneo das diversas dimensões que compõem a canção enquanto gênero. Nesse sentido, a proposta da divisão em quatro componentes é meramente uma forma de sistematizar e organizar os dados. De acordo com Baltar *et al* (2022),

a divisão nos quatro componentes: *verbal*, *musical*, *situacional* e *autoral* é uma decisão metodológica, com o objetivo de sistematizar a análise. Não há necessidade de seguir nenhuma ordem pré-estabelecida entre eles e também não é preciso exaurir as categorias de análise de cada componente. Por se tratar de um gênero híbrido – composto por mais de uma matriz sígnica, situado no tempo e no espaço – o professor e os estudantes, os analistas em sala de aula, podem entender os quatro componentes sempre entrelaçados e escolher as categorias de cada componente, de acordo com cada canção analisada. A apresentação do tetrágono na figura de um disco (LP) em movimento reforça a ideia de que a análise pode iniciar por qualquer componente e de que todos os componentes estão interligados. (p. 16-17, grifos dos autores).

As categorias de análise associadas a cada componente podem ser visualizadas na imagem a seguir.

Figura 02: Tetrágono de análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC)

Considerando que o objeto de análise desta pesquisa é um álbum musical digital, tornou-se necessário ampliar o recurso metodológico para o estudo da canção. A ampliação do Tetragrama já havia sido proposta por Baron (2022), que, ao investigar canções de denúncia, introduziu um quinto componente – criação e escuta – com foco na audiência e nos desdobramentos da autoria. Contudo, a proposta de Baron também não contempla integralmente as especificidades desta pesquisa.

A sugestão aqui apresentada fundamenta-se no entendimento de que os discursos materializados no álbum *Kwarahy Tazy* extrapolam os aspectos verbais e musicais, manifestando-se também por meio de elementos visuais significativos, como a capa do álbum e as construções sígnicas presentes nas dez faixas que o compõem. Os elementos visuais, desta maneira, não atuam como complementos decorativos, mas como enunciados integrantes no processo de produção de sentidos do projeto de dizer artístico. Nesse sentido, as quatro dimensões propostas originalmente pelo tetragrama mostraram-se insuficientes para apreender integralmente a complexidade multissemiótica do objeto de análise, o que motivou a inclusão de um quinto componente — o visual — acompanhado de categorias analíticas específicas.

Vale reafirmar que os componentes e categorias analíticas que compõem o dispositivo metodológico funcionam como orientações flexíveis para a análise e a divisão em cinco partes é apenas uma estratégia didática de facilitar e organizar o trabalho pedagógico com a canção ou com o álbum musical. Em consonância com a perspectiva do GECAN, compreendo a canção - ou um conjunto delas, como um enunciado polissêmico que articula, de forma integrada e dinâmica, aspectos verbais, sonoros e visuais integrados, gerando sentidos que se atualizam no cotidiano das relações sociais.

A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, conforme a abordagem bakhtiniana, é contemplada em estudos como os de De Paula (2017, 2020a, 2020b), que oferecem uma compreensão abrangente de como as dimensões verbal, vocal e visual se articulam de forma indissociável na construção do enunciando.

Embora Bakhtin tenha se concentrado principalmente no verbal, com ênfase especial no gênero romance na literatura, suas reflexões sobre a linguagem abrangem-na como um fenômeno total e dinâmico, englobando dimensões materiais e ideológicas que vão além do texto escrito. O pensar bakhtiniano reforça a

compreensão do enunciado não como uma soma fragmentada de elementos isolados, mas como um processo dialógico que se atualiza nas interações sociais cotidianas, ganhando sentido no contexto das práticas comunicativas vivas. Essa visão alinha-se perfeitamente e orienta a proposta do pentagrama analítico, que sistematiza a integração dos estudos de música e visualidade com o verbal.

Conforme De Paula e Serni (2017), o termo verbivocovisual foi originalmente cunhado por James Joyce e posteriormente utilizado de forma metafórica por Décio Pignatari no contexto da linguagem da poesia concreta. Deste modo, segundo as autoras, o termo é usado também metaforicamente para abranger as dimensões constitutivas da linguagem, conforme pensada pelo Círculo de Bakhtin. “A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras” (De Paula, Serni, 2017, p. 180). Correspondendo aos postulados de Medviédev que afirmam que “qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar – sonoro, pronunciado, visual – o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social” (2012, p. 183).

Dessa forma, ressalta-se a importância de considerar o aspecto visual, fazendo com que o recurso metodológico assuma a configuração de um pentagrama, evocando simultaneamente a ideia de totalidade e o movimento circular dos discos de vinil, cuja rotação sugere a interdependência dinâmica entre os componentes. O layout adotado para representar esse modelo é o CD, por se tratar da mídia física mais recente antes do predomínio da música digital, funcionando como um elo simbólico entre a materialidade fonográfica e os modos de escuta contemporâneos.

A escolha desse formato não se justifica apenas por critérios estéticos: ele permite visualizar o caráter circular e interativo do pentagrama analítico, evidenciando que os cinco componentes — verbal, musical, sociossituacional, autoral e visual — não operam de maneira fragmentada, mas se encontram profundamente imbricados. Assim, a canção deixa de ser entendida como mera soma de partes isoladas e passa a ser concebida como um produto multissemiótico, resultante da conexão orgânica entre todos os seus elementos constitutivos.

Figura 03: Pentagrama de análise multissemiótica da canção/álbum musical



Fonte: autoral, adaptado de (GECAN)/NELA/UFSC)

Na sequência, serão expostos os componentes integrantes do pentagrama, acompanhados de suas respectivas categorias analíticas, dando maior enfoque ao componente visual.

3.2 Os componentes do Pentagrama

3.2.1 O componente verbal

O componente³² verbal concentra-se na observação das variações linguísticas e ao emprego dos múltiplos recursos expressivos da língua, visando expandir o repertório lexical, aprimorar a compreensão textual e discursiva e potencializar as habilidades de leitura e escuta. Este componente privilegia a

³² Os componentes do Tetragrama estão aqui apresentados conforme Baltar *et al* (2022).

compreensão do enunciado como fenômeno social, histórico e dialógico, enfatizando a observação de como a linguagem é mobilizada nas canções, desde as construções sintáticas, escolhas lexicais e marcas de oralidade até o uso de figuras de linguagem, estilos discursivos e estratégias de comunicação.

Com base nos pressupostos bakhtinianos de gêneros discursivos, a análise do componente verbal transcende a simples decodificação textual e orienta uma leitura crítica atenta à diversidade de sentidos e à multiplicidade de vozes presentes nos enunciados. Ao considerar a canção como gênero do discurso, torna-se evidente que ela carrega marcas das esferas sociais em que circula e incorpora distintos posicionamentos e valores.

Nesse contexto, o trabalho com o componente verbal visa desenvolver competências interpretativas e analíticas que permitam aos ouvintes e leitores identificar tons valorativos, relações dialógicas e os contextos socioculturais subjacentes às canções. Essa abordagem não só favorece o enriquecimento vocabular e a ampliação da compreensão textual, mas também estimula uma postura reflexiva diante dos discursos. Destaco algumas categorias a serem observadas:

- a) **Conteúdo temático:** o tema abordado pela canção. A importância do conteúdo temático no componente verbal da canção geralmente está diretamente ligada ao motivo musical e à tonalidade, sendo o elo que une toda a composição. Em muitas obras, o título da canção refere-se ao conteúdo temático;
- b) **Estrutura retórica do texto:** a forma predominante de organização do texto, que pode ser em prosa ou em poema;
- c) **Interdiscursos:** a alusão a outros discursos presentes na construção discursiva apresentada na canção;
- d) **Atitudes discursivas predominantes:** as principais atitudes discursivas incluem poetizar, expor, argumentar, relatar, narrar, instruir, descrever, entre outras;
- e) **Formas:** texto em versos ou prosa, análise da estrutura em estrofes, versificação, etc;
- f) **Figuras de linguagem:** a identificação e análise das figuras de linguagem presentes na canção; entre outras.

3.2.2 O componente musical

A integração do componente musical no ensino de Língua Portuguesa com abordagens inter/multidisciplinares revela-se de fundamental importância. Ainda que muitos professores não possuam formação específica em música, é necessário reconhecer que a canção, enquanto gênero discursivo multissemiótico, como já dito anteriormente, não se limita ao conteúdo verbal, mas articula simultaneamente dimensões melódicas, rítmicas, harmônicas e performáticas, que são igualmente constitutivas de significação.

Desta maneira, o componente musical assume papel relevante na análise ao direcionar o olhar para a organização sonora da canção, no qual os elementos musicais sejam entendidos não apenas como ornamentos estéticos, mas como elementos produtores de sentidos. A música, em si, opera como linguagem e se entrelaça à materialidade verbal, contribuindo com o projeto de dizer do(a) artista.

Assim, compreender o componente musical implica reconhecer que as escolhas musicais correspondentes a tonalidades, variações rítmicas, pausas ou intensidades não são neutras, mas constroem efeitos de sentido que dialogam com temáticas, ideologias e posicionamentos que, por sua vez, comungam com a proposta discursiva da canção ou o álbum como um todo. Em relação ao componente musical, consideram-se:

- a) **Álbum:** nome do álbum, ano de lançamento e gravadora;
- b) **Fonograma:** número do fonograma e tempo de duração;
- c) **Gênero musical:** identificação do gênero, como modinha, lundu, maxixe, marcha, valsa, samba, samba-canção, xote, reggae, forró, bossa, rock, afoxé, funk, entre outros;
- d) **Forma da canção:** divisão da canção em partes (A, B, C, etc.);
- e) **Melodia:** análise de motivos, frases, intervalos predominantes e altura no pentagrama;
- f) **Harmonia:** tonalidade, cadências e sequência harmônica de acordes, cifras;
- e) **Notação musical:** pode ser representada em um pentagrama (pauta ou partitura), em cifras, ou em ambas. A notação por cifras utiliza a ordem alfabética para nomear as notas: A (Lá), B (Si), C (Dó), D (Ré), E (Mi), F (Fá), G (Sol);

g) **Ritmo**: duração e andamento, fórmula de compassos (simples, composto; binário, ternário, quaternário, etc.);

h) **Textura**: instrumentação, arranjo e efeitos de estúdio, incluindo voz, violão, guitarra, teclado, baixo, bateria, percussão e instrumentos de orquestra (cordas, sopro, etc.); entre outras.

3.2.3.O componente sociossituacional

A interação, produção e circulação dos gêneros do discurso são fenômenos intrinsecamente contextuais, pois se processam sempre em articulação com as condições sociais, históricas e culturais nas quais se inserem. Ao abordar a canção sob a perspectiva dos gêneros do discurso (Bakhtin, 2016), é fundamental atentar para as diferentes esferas de atividade humana em que ela se manifesta, uma vez que essas esferas condicionam e modulam seus efeitos de sentido e formas de apropriação.

Embora a canção seja, em sua essência, vinculada à esfera artístico-cultural, seu alcance extrapola esse domínio, projetando-se também em esferas como a do cotidiano, a escolar e a midiática, entre outras. Isso significa que a canção pode ser apropriada, interpretada e ressignificada em contextos diversos, assumindo distintas funções comunicativas e sociais conforme as necessidades e expectativas dos sujeitos envolvidos.

Nesse sentido, a análise de uma canção deve contemplar múltiplos aspectos, indo além do estudo da letra ou da melodia para incluir a materialidade do fonograma, bem como as condições de produção, circulação e recepção da obra. A consideração desses elementos é indispensável para a compreensão das múltiplas camadas de sentido que constituem a canção enquanto gênero discursivo dinâmico e multifacetado. Abaixo está uma sugestão de aspectos a serem analisados:

- a) **Histórico**: Referências temporais como a década e o ano de lançamento da versão analisada;
- b) **Político**: Relações de poder e posição social;
- c) **Econômico**: Interesses econômicos da indústria cultural na venda e consumo de determinadas canções;
- d) **Cultural**: Costumes e crenças adotados e praticados por um grupo social específico.

- e) **Axiológico**: Juízos de valor moral, estético e ético;
- f) **Ideológico**: Diversas abordagens possíveis, dependendo da definição de ideologia adotada. Uma abordagem é a do Círculo de Bakhtin, que vê a ideologia como um conjunto de reflexos e interpretações de uma realidade social internalizada pelo homem;
- g) **De gênero**: Relação com outras canções e estilos musicais de uma época ou sociedade;
- h) **Étnico**: Manifestações culturais de grupos indígenas, de negritude, branquitude, etc; ente outros.

3.2.4 O componente autoral

Para analisar o componente autoral de uma canção, adotam-se caminhos orientados pelos estudos de Bakhtin e do Círculo, que buscam explorar aspectos relacionados à autoria do projeto de dizer, ou seja, quem imprime o acabamento estilístico e composicional e se responsabiliza pelo enunciado projetado na canção (Baltar *et al*, 2022, p 21). A enunciação, por meio da canção, mobiliza não apenas enunciados já proferidos, mas também dialoga com os provenientes da sua recepção, configurando um processo dialógico contínuo. Esse componente enfatiza ainda a percepção estética das relações entre autor pessoa e autor criador, assim como entre o *Eu-Tu lírico*. Conforme Bakhtin ([1979] 1997)

“a compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas **sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem** (não é a relação do autor com o material, mas a relação do autor com o herói que é significante e tem caráter de acontecimento). É isso também que determina a posição do **autor - portador da visão artística e do ato criador** - no acontecimento existencial que é o único suscetível de dar peso a uma criação séria, significativa e responsável. O **autor ocupa uma posição responsável** no acontecimento existencial; ele lida com componentes desse acontecimento, e por isso também sua obra é um componente do acontecimento” (p. 204-205 grifo nosso).

Nesse sentido, o autor, enquanto portador da visão artística e criador, tem uma posição ativa e responsável que transcende a materialidade bruta da obra. Bakhtin distingue o autor pessoa do autor criador. O primeiro refere-se ao indivíduo concreto e histórico, com sua biografia e vivências pessoais, que existe fora da obra

e é o sujeito que experimenta o mundo, produzindo enunciados e estabelecendo um diálogo contínuo com outras vozes e contextos sociais.

Por sua vez, o autor criador é o agente que atua dentro da obra, configurando e dando forma ao acontecimento representado. Ele é responsável por moldar a estrutura da obra e sua criação artística não é um reflexo passivo da experiência pessoal, mas uma reação ativa, uma fonte dinâmica de energia produtora que se concretiza em um produto cultural dotado de sentidos. Assim, enquanto o autor pessoa é o sujeito social e histórico que produz e responde a discursos, o autor criador opera no plano estético e ideológico da obra.

No pensamento bakhtiniano, a obra não se reduz a uma reprodução da vida do autor pessoa, mas é um acontecimento dialógico que ocorre entre a visão artística do autor criador e o universo da criação. A autoria criadora implica, portanto, uma responsabilidade existencial ativa, pois o autor está engajado no acontecimento que cria, e sua obra é uma parcela viva e dinâmica desse processo.

Na análise do componente autoral, considera-se o autor da letra, o compositor da música e o intérprete, destacando-se também a importância das múltiplas interpretações que uma mesma canção pode receber. A seguir, apresentam-se algumas categorias de análise sugeridas para esse componente.

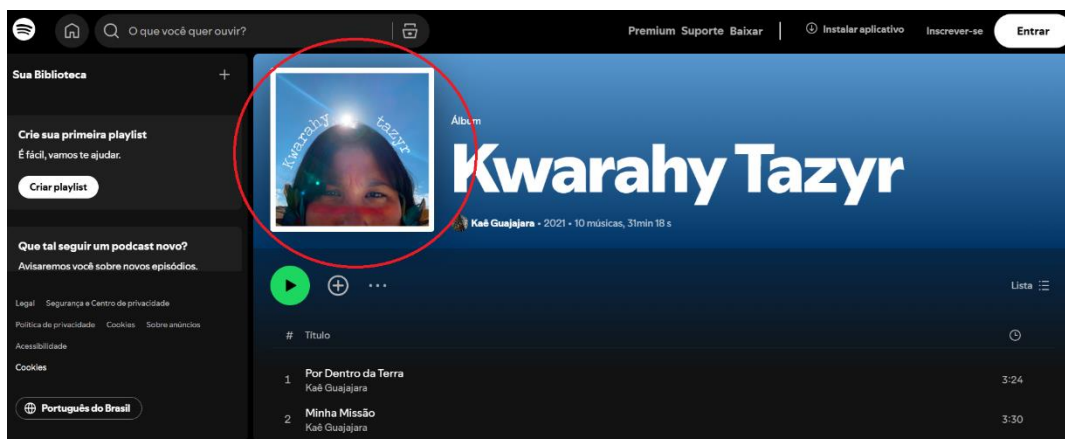
- a) **Autoria/coautoria:** A relação entre o autor, o compositor e o intérprete.
- b) **Eu lírico:** A voz que expressa o projeto de dizer do autor, diferenciando entre autor pessoa e autor criador.
- c) **Relação Eu-Tu-lírico:** O diálogo entre a voz do eu lírico e o interlocutor (dialogismo).
- d) **Motivo verbal:** A intenção, o projeto de dizer do autor da canção, que está ligado à responsabilidade de autoria e ao tema abordado na canção.
- e) **Responsabilidade e posicionamento axiológico:** A valoração e os juízos de valor moral, estético e ético.
- f) **Interpretação e desdobramento de autoria:** As diferentes interpretações e a expansão da autoria.

3.2.5 O componente visual

A centralidade do componente visual no gênero analisado decorre do fato de que, por não ser segmentada como as canções, a capa tem potencial de amalgamar

a intenção discursiva do álbum. Ela dialoga tanto com aspectos que aparecem diluídos nas canções quanto com o projeto estético e político do artista. A cunhagem das categorias foi pensada para subsidiar a análise da capa do álbum digital, na forma como aparece em plataformas de *streaming* como o *spotify* (figura 04).

Figura 04: Álbum *Kwarahy Tazyr* no Spotify.



Fonte: Spotify.

Embora o foco recaia sobre o visual da capa, é importante lembrar que, na perspectiva de Bakhtin, a língua é verbivocovisual: som, palavra e imagem se articulam na produção de sentido. Desse modo, é possível desenvolver um trabalho analítico que contemple apenas a canção, considerando seus aspectos “visuais internos” (imagens evocadas, expressividade vocal) e seus efeitos de sentido.

Assim, é importante dizer que a produção discursiva nem sempre assume uma materialidade visual explícita, mas é, em sua base, verbivocovisual, porque envolve significantes com dimensão imagética e acústica, atravessados pela expressividade, como aponta o Círculo de Bakhtin. Deste modo, a canção pode ser considerada em suas múltiplas formas de manifestação: na faixa gravada, no álbum, na performance ao vivo, no videoclipe e em outras modalidades de circulação.

No recorte desta pesquisa, as categorias elencadas não buscam instrumentalizar a análise de contracapas ou encartes, mas apenas da imagem de capa usada para divulgação, identificação e composição do álbum digital nas plataformas. Para esse objetivo, foram convencionadas as seguintes categorias: aspectos cromáticos; elementos tipográficos; perspectiva e ênfase; ilustrações; iconicidade; e materialidade.

Para subsidiar o entendimento das categorias do componente visual, recorro a alguns aportes, mas, em especial, à perspectiva dialógica do Círculo de Bakhtin, em consonância com o referencial adotado ao longo de toda esta pesquisa. Assim se justifica que, embora já havendo, na área da Linguística, obras como a *Gramática do Design Visual* (Kress; Van Leeuwen, [1996] 2006), esta pesquisa não as adota como fontes basilares para as análises. A seguir, apresento como são cunhadas as categorias para o propósito analítico do componente visual em contexto de análise multissemiótica do álbum digital.

3.2.5.1 Aspectos cromáticos

Embora teóricos como Munsell (1905) entendam que os aspectos cromáticos são apenas um dos 3 elementos componentes do estudo da cor (matiz, valor e croma), neste estudo, a nomenclatura da categoria, que advém da etimologia da palavra “cromatismo”, que significaria ato de colorir em tradução livre. Desta forma, a presente categoria visa a englobar, em sua análise, a distinção entre as cores, os níveis de claridade/obscuridade implicados, bem como a saturação e seus efeitos de sentido no enunciado observado.

Restringir cromatismo à escolha da cor não é suficiente, nesta perspectiva, principalmente quando o texto analisado for preto e branco. Conforme Silveira (2005), a obra *Guernica*, de Pablo Picasso, evoca vida e sentimentos, mesmo apresentando apenas as cores preto e branco, por alguns aspectos também envolvidos na perspectiva cromática, como as sensações de luminosidade, que se somam a outros aspectos visuais. Desta forma, entendemos a relevância de a categoria referente ao cromatismo não se encerrar na observação da seleção das cores.

Para Bakhtin (1991), a vida

[...] reconstituída na imaginação, será animada pelas imagens finitas e indeléveis dos outros que nela figurarão com toda a sua exterioridade visível, pelos rostos dos que me são próximos, da minha família e mesmo daqueles com quem cruzei ocasionalmente na vida; mas, entre elas, não encontrarei minha própria imagem exterior, entre todos esses rostos únicos faltará meu rosto; o que corresponderá a meu eu, serão as recordações - a vivência reconstituída, puramente interior de minhas alegrias, de meus sofrimentos, de meus arrependimentos, de meus desejos, de meus arroubos que impregnam esse mundo visível dos outros, em outras palavras, terei evocado minha ótica interna em determinadas circunstâncias da minha vida, e não minha imagem externa. Todos os valores plásticos e picturais - cores, tonalidades, formas, linhas, imagens, gestos, rostos, etc. -

se distribuirão entre o mundo das coisas e dos seres, ao passo que eu farei parte dele enquanto depositário invisível do que dá colorido emotivo-volitivo a esse mundo e que emana da posição de valores que sou o único a ocupar (p. 79-80).

A seleção da cor, na acepção estrita da palavra, materializaria, assim, efeitos de sentido que singularizam a ótica do autor diante do mundo a que deseja se referir.

3.2.5.2 Elementos tipográficos

Tal qual nos aspectos cromáticos, a análise dos elementos tipográficos proposta aqui não enseja alcançar o mesmo grau de complexidade/detalhamento do tratamento desta categoria na área do Design. Deste modo, devido à especificidade do objeto sobre qual o estudo se aplica, não cabe pensar, por exemplo, a *função da tipografia* na imagem analisada, pois, no gênero analisado, o propósito de sua utilização está no acabamento típico do gênero capa de álbum digital: nomear o álbum e, em alguns casos, o artista/banda.

A escolha das fontes (com seus pesos – espessura do traço– e variações), no entanto, passa a ser elemento fundamental, em especial porque seus designs podem trazer referências a movimentos artísticos, como as vanguardas europeias, a movimentos arquitetônicos, dentre outros aspectos que, quando evocados, podem trazer efeitos de sentido diversos ao enunciado em análise.

Para subsidiar os estudos das fontes, dentre as diversas classificações tipográficas existentes, recorro à adotada pela *Association Typographique Internationale (ATypI)*, uma adaptação da proposição de 1954, criada pelo tipógrafo Maximilien Vox, que visa à catalogação das formas de letras. Suas classes são 7:

- 1) **Romanas**: essas fontes incluem os estilos humanista (ou veneziano), garalde, transicional (também chamados de old style ou barrocos), didone (modernos) e mecânico. Cada uma delas possui características de serifas e variações históricas que influenciam a aparência e uso.
- 2) **Lineares (Sem Serifa)**: nesse grupo estão os tipos grotesco, geométrico, neogrotesco e humanista, conhecidos por dispensarem serifas e serem muito empregadas em ambientes digitais e títulos.

- 3) **Incisas:** fontes com aparência semelhante a inscrições em pedra, geralmente com traços sólidos e formas marcantes.
- 4) **Manuais:** englobam os estilos decorativos, fantasia (display) e as fontes que simulam pinceladas (*brush*), voltadas para composições artísticas e destaque visual.
- 5) **Manuscritas (Script):** tipos que mimetizam a escrita feita à mão, variando entre modelos formais e informais, e normalmente são usados para transmitir elegância ou informalidade.
- 6) **Góticas:** subdivididas em texturadas, rotundas, bastardas, Fraktur e suas variantes, todas derivadas da escrita caligráfica europeia da Idade Média, reconhecidas pelas formas complexas e ornamentadas.
- 7) **Não Latinos:** refere-se às tipografias que não pertencem ao sistema latino, englobando caracteres e alfabetos de outros sistemas de escrita, como árabe, cirílico, hebraico, entre outros.

(Niemeyer, 2010)

A figura 05 apresenta a identificação visual das características

Figura 05 Classes tipográficas conforme Vox



Fonte: Farias, 2016, p. 21.

Associada a ela, destacamos, dentre os elementos analíticos propostos em Solomon (1986), a hierarquia, a qual revela – por recursos como posição dos caracteres, tamanho, peso, dentre outros – a ordem de importância que se estabelece entre eles.

Considerando a análise destes aspectos tipográficos em perspectiva dialógica, entende-se que

a criação verbal não cria uma forma espacial externa pois não lida com um material espacial como sucede com as artes picturais, plásticas, gráficas; seu material - a palavra (a forma espacial da disposição do texto - estrofes, capítulos, figuras complexas da poesia escolástica, etc. — é quase insignificante) — não é um material espacial em sua substância (o som na música o é ainda menos); mas o objeto estético não é, naturalmente, constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante nele, e esse objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa que é representada pelas palavras da obra (essa forma, na pintura, é representada pelas cores, pelo desenho, pelas linhas, e daí não decorre que o objeto estético seja constituído apenas de linhas e de cores; trata-se precisamente de construir um objeto concreto a partir das linhas e das cores) (Bakhtin, 1991, p. 109).

Sendo a tipografia da capa de álbum digital um objeto estético, é possível entender os traços que compõem a inscrição do título da obra não apenas como sua inscrição verbal no mundo, mas como traços artísticos que agregam efeito estético de sentido, devido à forma adotada para orquestrar sua disposição no espaço da capa, considerando a seleção da fonte, as organizações hierárquicas entre os caracteres, dentre outros aspectos que, estabelecendo diálogo com outros enunciados, materializam a arquitetura discursiva artística.

3.2.5.3 Perspectiva e ênfase

Amplamente estudado em áreas como design, sociologia, psicologia cognitiva e jornalismo, o enquadramento salienta e oculta elementos no fito de direcionar o olhar para a materialidade imagética de uma parte da realidade, recortada a partir de determinada avaliação (Entman, 1993). Esta interpretação pode coincidir com a do produtor da imagem sobre seu objeto ou configurar ponto de partida para o diálogo intencional com quem concorda ou discorda dela.

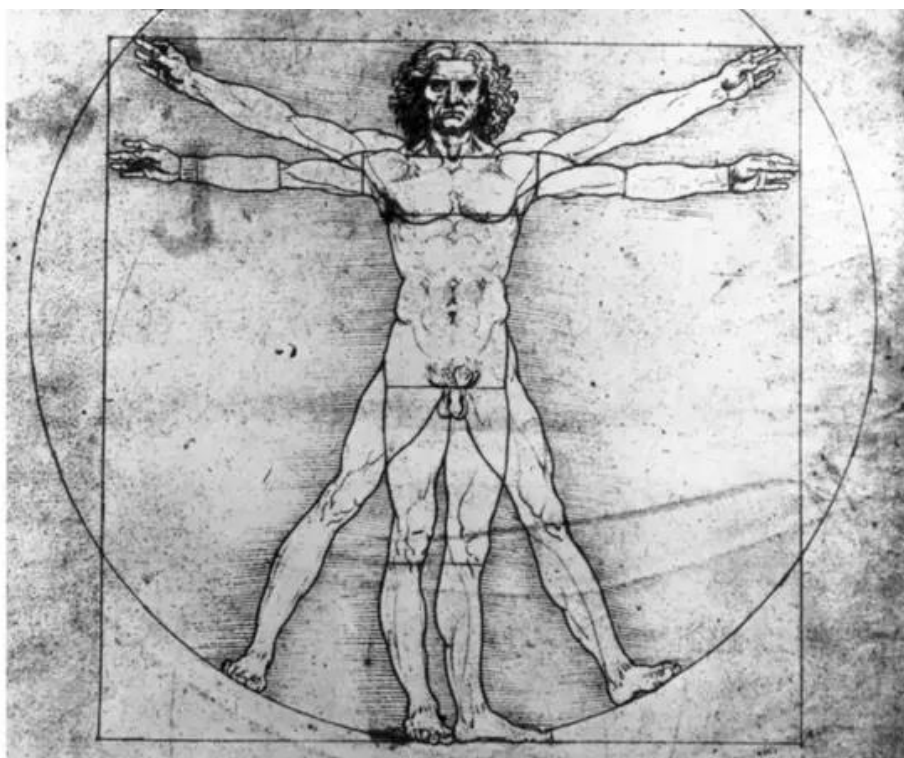
Entendo que definição de enquadramento auxilia na compreensão da perspectiva e da ênfase, pois esta categoria é produto dos direcionamentos

estabelecidos pelos enquadres (*framings*). Usando outra terminologia, os *framings* convergem como a ideia de que um produto ideológico (no caso em tela, a capa do álbum digital) reflete e refrata uma realidade que lhe é exterior, apreendendo-a sob um juízo de valor específico. Perspectiva e ênfase refletem e refratam a realidade de uma maneira específica (Volóchinov, 2018).

Pela polissemia atribuída à palavra perspectiva³³, convém elucidar que, nesta categoria, inserida no componente visual, a ideia é aludir à posição e à organização das imagens na capa do álbum digital, tal qual é abordada na área das Artes Visuais, em especial na pintura, na fotografia e na arquitetura.

A ideia da perspectiva, que se estabelece desde a Grécia Antiga, ganha força, na Idade Média, com o tratado de Vitruvius e torna-se marca do movimento Renascentista, com artistas como Leonardo Da Vinci, cuja obra o Homem Vitruviano (figura 06) é o ícone desta tendência de tentativa de aproximação da ciência (em especial a matemática) e as artes.

Figura 06: O Homem Vitruviano



Fonte: Getty Images.

³³ Que, conforme o dicionário *Michaelis*, pode significar: a) uma técnica de tridimensionalidade de ilusão de profundidade em pinturas e em desenhos; b) uma perspectiva; c) um ponto de vista; ou c) uma expectativa.

Os ajustes de perspectiva necessariamente enfatizam determinados elementos em imagens, como já previa a Gramática do Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2006). Na obra, os autores denominavam o que entendemos por ênfase de *saliência*, indicando que elementos como centralização (que imprime mais valor ao objeto), nitidez e perspectiva (situar-se acima – onde normalmente fica o cenário ideal – ou abaixo – onde costumeiramente fica o cenário real ou de menor valor –, na frente ou atrás, na esquerda – onde se situa frequentemente o antigo – ou na direita – onde o novo é localizado com frequência – na imagem) podem ser utilizados para causar este efeito. Em relação às análises diagonais, os vetores também são frequentemente utilizados para direcionar o olhar, provocando ênfase (Kress; Van Leeuwen, 2006).

No tetragrama analítico, o elemento ênfase pode ser revelado tanto na semiose verbal quanto no musical a partir das categorias já pré-estabelecidas para estes componentes devido à orientação dialógica do dispositivo. Assim, apresenta desta categoria no componente visual converge com a proposta de análise a que se soma, pelo seu encaminhamento dialógico.

Finalmente, entendendo que o tetra(penta)grama é segmentado apenas para fins de sistematização, mas que, na vida, todos os elementos ali apresentados se concatenam nas interações mediadas pela canção, vale enfatizar que a categoria perspectiva e ênfase estabelece relação direta com o componente autoral, pois, considerando que

cada produto ideológico carrega consigo a marca da individualidade do seu criador ou de seus criadores, mas essa marca é tão social quanto todas as demais particularidades e características dos fenômenos ideológicos (Volóchinov, 2018, p. 129-130).

O movimento de enquadre que ocorre via perspectiva e ênfase inscreve na vida, via enunciado, a responsabilidade e responsividade do artista, revelando uma intenção discursiva autoral. A respeito desta vontade de dizer na materialidade do gênero

A forma visual completa e plena só é própria da forma material externa da obra, cujas qualidades parecem ser transferidas para a forma interna (a imagem visual da forma interna, mesmo nas artes plásticas, é subjetiva). A forma visual interna é vivenciada, no plano emotivo-volitivo, como se fosse perfeita e acabada, mas tais perfeição e acabamento nunca são realizados de modo efetivo numa representação [...] em todos esses casos teremos sempre um equivalente emotivo-volitivo da exterioridade, um escopo emotivo-volitivo que aspira a essa exterioridade, mesmo quando ela não se

presta a uma representação visual; e essa aspiração elabora sua exterioridade como valor artístico. (Bakhtin, 1997, p. 109-110).

Assim, fica evidente que a observação descontextualizada do objeto em análise não descortina sua imagem artística completa, ou seja, para uma análise mais holística da obra, é importante considerar os aspectos internos (emotivo-volitivos) que se expressam na materialidade externa da obra, no caso, da capa do álbum.

3.2.5.4 Ilustrações

Embora, em tese, aborde a criação “verbal”, Bakhtin (1992) dedica seu estudo à interação e a como os discursos se materializam na vida e nas artes

O tom emotivo-volitivo apesar de ser vinculado à palavra e como que fixado à sua imagem fônico-entonacional, não se refere, claro, à palavra, mas ao objeto expresso pela palavra, mesmo que este não se realize, na consciência, na forma de imagem visual; apenas o objeto possibilita pensar o tom emocional, mesmo que este se desenvolva junto com a acústica da palavra (Bakhtin, 1992, p. 108-109).

Neste sentido, ao referir-se à forma espacial expressa pelo meio das palavras, pode ser ampliada para a expressão via linguagens artísticas em geral, conforme corrobora Ponzio (2019)

O filósofo russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (Oriol 1895 - Moscou 1975) voltou sua atenção particularmente para a Literatura, para a “arte verbal”, ou “criação verbal” (*Estética da criação verbal* se intitula uma coletânea de escritos de Bakhtin publicada postumamente em 1979 e traduzida para o italiano em 1988). Todavia, a sua reflexão se estende à arte em geral e concerne também, de maneira geral, à estética, de tal modo que podem ser extraídas dessa reflexão, inclusive indiretamente, sugestões e indicações no âmbito das artes visuais (p. 21, grifo do autor).

No ensejo de aprofundamento da compreensão de como o projeto artístico se materializa nas capas, e entendendo que existe uma forma espacial interna artisticamente significativa (é a ideia) que constrói um objeto a partir de recursos selecionados na forma espacial externa, entendo ser relevante a proposição da categoria ilustrações.

A análise, neste segmento, debruça-se sobre os meios de construção do objeto estético capa de álbum, que pode ser: fotografia, desenho, pintura ou gravura. Estas formas de ilustração evocam gêneros, como cartum e caricatura, por exemplo,

além da capa do disco, e sua função social, quando inseridas no contexto da capa, inserem novos efeitos de sentido.

Para estudo dos efeitos de sentidos possíveis nessas formas de ilustração, o diálogo com Kress e Van Leeuwen (2006) torna-se, novamente viável, quando os autores mencionam os conceitos de imagem e realidade (traços de maior ou menor realismo atribuídos à imagem). Os autores ainda destacam aspectos cromáticos como elementos relevantes para o estudo da verossimilhança, no entanto, como, neste estudo, a primeira categoria do componente visual serve para mais objetivos que a percepção do realismo, optei por manter a distinção entre ambas (aspectos cromáticos e ilustração), sendo possível sempre recorrer a uma durante a análise da outra, devido à unicidade do objeto de estudo (capa de álbum digital).

Convém, também, pensar que, no contexto das artes visuais “Atribuem-se usualmente à ilustração as funções de ornar ou elucidar o texto junto ao qual ela aparece” (Camargo, 1998, p. 63), sugerindo que a ilustração, por definição, está necessariamente atrelada a um texto verbal. No caso desta categoria analítica, aplicada no contexto das capas de álbum, não podemos entendê-la em sentido estrito, devido a duas razões: nem todas as capas de álbum musical (digital ou não) apresentam texto (como se pode observar na figura 07); não se pode atribuir a ideia de protagonismo à parte verbal ou à parte ilustrada da capa, posto que não estão em posições hierárquicas, mas complementares dentro do gênero.

Figura 07: Capa do álbum *Abbey Road*



Fonte: Rollingstone Brasil.

Desta forma, para compreender os efeitos de sentido na categoria “ilustrações”, importa identificar se essas imagens se aproximam de uma dimensão mais documental/denotativa (como no uso de fotografias) ou de uma dimensão mais poética/conotativa (por exemplo, por meio de caricaturas), bem como analisar de que modo esses procedimentos se articulam aos demais elementos que compõem o álbum digital.

3.2.5.5 Iconicidade

Devido às categorias ilustração e iconicidade serem semelhantes em um primeiro olhar, convém, antes de apresentar o que entendo por iconicidade, elucidar as razões que justificam a existência desta categoria. Diferentemente das outras categorias, como aspectos cromáticos e perspectiva e ênfase, em que considero coerente estreitar as margens de análise em relação ao que se desenvolve nas áreas das Artes Visuais ou do Design, na iconicidade, a análise não envolve apenas a interpretação dos ícones, mas o seu tratamento como signos ideológicos, em diálogo com o referencial adotado (Volóchinov, 2018).

No livro IV de *A República*, Platão define a imagem como sombra e reflexos naturais, Santaella (2012) fala que temos imagens produzidas por humanos. Nos referimos a estas e em como fazem alusão àquelas, transformando-as em signos ideológicos.

Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. (Volóchinov, 2018, p. 94).

Na categoria iconicidade, entendendo que o signo ideológico materializa uma realidade refletiva e refratada, o propósito da categoria é buscar compreender os jogos de representações e de simbolizações que se estabelecem pela escolha dos elementos. Este conceito se assemelha ao que Kress e Van Leeuwen (2006) denominam *processos simbólicos*, no entanto é mais profundo no sentido de que não só visa à catalogação das simbologias adotadas, mas à observação de com quais discursos elas se relacionam e das razões pelas quais se adotam (refletem) e ressignificam (refratam) simbologias já cristalizadas no senso comum de

determinado grupo social para remeter à realidade externa, bem como quais valores são atribuídos a ela em um processo que envolve aspectos psíquicos, pois,

[...] na consciência cognoscível, a compreensão da articulação proferida pelos signos depende da formação da imagem mental de dado objeto do mundo, ao qual o signo se refere, sem coincidir com ele. Isso nos faz pensar na visualidade também como constitutiva do signo, especialmente valorado de acordo com os contratos sociais estabelecidos, uma vez que a compreensão demanda interpretação e esta, internamente, já se encontra constituída por vozes sociais, sempre ideológicas (Paula; Oliveira 2025, p. 73).

Assim, para a análise da categoria iconicidade, nas capas de álbum digital, vale identificar os signos ideológicos que são criados ou reproduzidos/recriados, para entender como a utilização deles, no contexto sociossituacional, autoral, verbal e musical da obra analisada, contribui para a inscrição do projeto de dizer artístico do álbum no mundo.

3.2.5.6 Materialidade

Na análise de um álbum digital, a categoria materialidade não se limita a indicar se o suporte é físico ou digital, mas deve abarcar os modos como a obra se insere nas coerções da esfera artístico-cultural, em diálogo com a indústria fonográfica, pois

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [da atividade humana], não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação (Bakhtin, 1992, p. 280).

Nesse sentido, o suporte escolhido não é apenas um veículo de reprodução, mas um elemento ativo que impacta a produção, a circulação e a audiência da obra. O analista deve considerar como a materialidade organiza experiências de fruição e consumo: enquanto objeto físico suscita relações ligadas ao colecionismo, ao design gráfico e ao contato sensorial; enquanto arquivo digital facilita o acesso instantâneo, a difusão em plataformas e a lógica de imaterialidade que se afina com o consumo contemporâneo.

Ao mesmo tempo, cada forma de materialidade responde às imposições da indústria fonográfica, que dita padrões de produção, distribuição e rentabilidade. O disco digital, veiculado em plataformas de *streaming* ou em *download*, cumpre as exigências de agilidade e escala global no contexto de tecnologias da informação e das potencialidades da internet e das redes sociais na formação de hábitos, reforçando modelos de monetização baseados em acessos e dados de consumo (Silva; Valiati, 2019). Já o disco físico, em formatos como CD ou vinil (LP), ainda atende a uma demanda de nicho, ligada ao prestígio artístico, à mercadoria tangível e ao valor de objeto cultural associado à escuta ritualizada (Napolitano, 2002).

Assim, na categoria de materialidade, é crucial perceber como cada suporte não apenas reflete as técnicas de produção disponíveis, mas também como se conforma e resiste às coerções impostas pela indústria fonográfica em seus diversos momentos históricos.

Em forma de síntese, retomo as categorias cunhadas para orientar a análise do aspecto visual:

- a) **Aspectos cromáticos:** a distinção entre as cores, os níveis de claridade/obscuridade implicados, bem como a saturação e seus efeitos de sentido.
- b) **Elementos tipográficos:** A escolha da fonte utilizada, espessura do traço e variações, o tamanho e a posição dos caracteres.
- c) **Perspectiva e ênfase:** volta-se para a posição, organização, enquadramento e destaque das imagens na capa do álbum. É importante considerar os aspectos internos (emotivo-volitivos) que se expressam na materialidade externa da obra.
- d) **Ilustrações:** debruça-se sobre os meios de construção do objeto estético capa de álbum, que pode ser: fotografia, desenho, pintura ou gravura.
- e) **Iconicidade:** identificar os signos ideológicos criados ou reproduzidos/recriados, a fim de compreender de que maneira sua utilização, no contexto multissemiótico, contribui para a construção do projeto de dizer artístico.

f) **Materialidade:** física ou digital³⁴ e como se organizam a experiência, fruição e consumo (coleção, design gráfico, contato sensorial; acesso instantâneo, a difusão em plataformas digitais).

É importante ressaltar que o Tetra(penta)grama não é a única maneira de realizar a análise multissemiótica da canção/álbum, mas apenas uma abordagem possível. O referido dispositivo está em constante revisão e aprimoramento a fim de atender as nuances dos gêneros canção/álbum e, ao mesmo tempo, ser um recurso acessível para o trabalho com estes gêneros em contextos educacionais.

³⁴ Para fins didáticos, estabelecer a diferença entre a materialidade tangível e palpável da não palpável, além de ressaltar os distintos modos de acesso às canções. No entanto, é importante observar que, em algumas circunstâncias, o digital também pode ser compreendido como uma forma de materialidade física em comparação com o virtual.

*“Eu sou indígena, indígena favelada
Eu não vou me conter com a migalha”*
(Kaê Guajajara - *Kwarahy Tazy* – faixa 09)

4. KWARAHY TAZYR EM ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA

Este capítulo dedica-se à análise multissemiótica do álbum *Kwarahy Tazy*, mais precisamente às regularidades contidas nas 10 canções, assim como na capa do álbum. Inicialmente, serão apresentadas as leituras das canções que compõem o álbum, à luz do dispositivo analítico - Pentagrama de Análise Multissemiótica da Canção. Em seguida, proceder-se-á à análise da capa do álbum e, por fim, será exposta a compreensão do projeto de dizer elaborado por Kaê em *Kwarahy Tazy*.

Previamente às análises, recomenda-se a escuta do álbum³⁵, disponível por meio do QR Code.

Figura 08: QR code - *Kwarahy Tazy*



Fonte: elaboração autoral

³⁵ O álbum pode ser também acessado pelos *linhks*:

YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=Rwwy6EB54_Q&list=RDRwwy6EB54_Q&start_radio=1&t=409s

Spotify: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/55LrYJR0Ap4rw8JpIBgMLZ>

Apple Music: <https://music.apple.com/us/album/kwarahy-tazy/1586360392>

4.1 Análise do Componente verbal

Figura 09: componente verbal



Fonte: elaboração autoral

A respeito do *componente verbal*, destacam-se o conteúdo temático, as relações dialógicas, a forma da escrita em prosa ou poesia, as atitudes discursivas e as figuras de linguagem.

Em relação às relações dialógicas, o álbum recorre a diferentes universos discursivos, evocando ditos populares (“*se águas passadas não movem moinhos*” – faixa 02; “*Matei o leão que brotou na minha frente hoje*” – faixa 04), o conhecimento ancestral indígena “*O grande espírito com a minha própria voz/ Me dizia que era proteção*” (faixa 09), e pontualmente, a referência à astrologia, como no título da faixa 04 “*Sol em Leão*”. Também se observa o diálogo com o filme *Harry Potter e a pedra Filosofal*³⁶ por meio do verso “*As raízes me cobriam que nem naquele filme*” (faixa 09)³⁷, e com a tradição da antropofagia Tupinambá, na qual o povo se nutria do oponente, capturado em guerra, com a convicção de apropriar-se de sua força, reelaborada no verso *Matei o leão que brotou na minha frente hoje / Comi, saciei, suas forças vieram pra mim*” (faixa 04). Ainda, as canções do álbum remetem a outros cantos³⁸ de resistência: *AmarElo*, de Emicida (2019), pois o trecho “*permita que eu fale, não as minhas cicatrizes*” é aludido no verso “*Na tua força não mora só dor*” (faixa 04); e *Índios*, da Legião Urbana (1986), porque os versos “*Nos deram espelhos e vimos um mundo doente*” são aludidos em “*Olho em frente ao meu reflexo*” (faixa - 01).

³⁶ Em uma das cenas do filme, Harry Potter, Hermione e Rony são cobertos pelas raízes do visgo do Diabo.

³⁷ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Visual.

³⁸ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Musical.

Essas relações dialógicas se articulam ainda com problemáticas contemporâneas³⁹, porém não atuais, como as invasões a territórios indígenas e a degradação ambiental, denunciadas nas canções *Filha da Terra*, nos versos “*Minha alma está gritando / Mas ela fala dentro de mim / Carregando minhas dores num saco plástico / O tempo passa transformando tudo / Se não muda, ultrapassa tudo / Passo por ele testemunhando tudo / E quando ele passar, eu mudo*” (faixa 07) e *Meu respirar* “*Eu encho o pulmão de ar / Mas não é mais suficiente / O ar que você me impôs / Já não me contempla / (...) / No pós-apocalipse onde te compram pra curar / Mas pisam no cimento tentando conectar / Engole mais veneno tentando conectar*” (faixa 03), traçando uma crítica ao avanço do agronegócio e dos centros urbanos que sufocam às áreas florestadas, à cultura ancestral, à diversidade e expressividade dos povos originários.

O álbum também evoca imaginários míticos e espirituais, como a referência à fênix, símbolo de renascimento (“*Você é sobrevivente, fênix*” – faixa 07), ao lado da espiritualidade indígena, que se articula em experiências visionárias e oníricas. Esse aspecto se manifesta com intensidade em *Minha missão* (faixa 02) “*Dormi e parti e acordei sentindo o mar / Me arrupiou até o pelo que eu não tinha / Uma corrente de luz cortava o ar / Me atravessou, falou um ‘tiquin’ no meu ouvido / Coisas que eu custei acreditar / Já não sentia mais meu corpo / Foi como se os elementos fossem um só / Entendi minha missão / Guardei toda aquela força / Ampliei minha visão / Me entreguei, agora já sou outra*”, como observa, os versos descrevem vivências transcendentais, próximas da concepção de Krenak (2020) sobre o sonho como espaço de abertura para outras dimensões da existência. Segundo o referido autor,

outro lugar que possamos habitar além da terra dura é o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando, (...), mas uma experiência transcendental na qual o casulo do homem implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. (Krenak, 2020, p. 65-66).

A própria Kaê confirma esse processo criativo, em uma entrevista para a Associação Cultural Nonada Jornalismo, em 2021, ela diz que suas canções são frutos das suas vivências e dos pensamentos oriundos de seus sonhos. “Eu pego melodias que eu sonhei, eu já acordo, escrevo essa melodia. E vou falando as letras que eu acho que caberia naquela melodia” (Guajajara, 2021, p. 01).

³⁹ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Sociossituacional.

Como o conteúdo temático inscreve, no enunciado, determinados pontos de vista sobre momentos determinados, podemos entender que, no álbum *Kwarahy Tazyr*, o conteúdo temático delineado por Kaê busca apresentar as diferentes configurações de aldeamentos na atualidade, como em áreas urbanas, em decorrência dos conflitos fundiários envolvendo indígenas e não indígenas.

Ao longo das 10 faixas, escritas em forma de poema, o conteúdo temático traz algumas regularidades que merecem destaque, como a perspectiva de que as heranças da colonização (*“Mainha, o problema foi tá colonizada demais/ Foi ter se escondido demais”* – faixa 09) existem, persistem e que precisam ser combatidas. Neste sentido, as canções reiteram a mensagem de necessidade de combate às formas de opressão que subjugam os povos indígenas através dos séculos *“Já perdi tempo demais/ Não seguindo adiante”* (faixa 01); *“Já tentei me trair/ Quase que eu caí de novo/ Mas eu sei bem de onde eu vim”* (faixa 4); *“Ainda vejo seus olhos atrás de mim/ Seus tiros ainda me seguem”* (faixa 9). Além disso, a busca por fazer valer direitos dos povos originários *“Que acham justo que eu lute por um centímetro de terra”* (faixa 02); *“[...] sabe que eu sou daqui/ Bem aqui antes que seu mapa/ Sabe que eu sou originária”* (faixa 04).

De modo semelhante, o álbum enfatiza a conscientização (*“Minha voz agora tá curando você”* – faixa 08) e a afirmação da identidade indígena, expressa por meio das referências aos instrumentos musicais e ornamentos (*“Ouço o maracá pra não esquecer”* – faixa 01, *“Da pele marrom, brinco de arara”* – faixa 06, *“Que não mais as correntes estejam no teu pescoço/ Mas sim as penas dos pássaros”* – faixa 07), espiritualidade e ancestralidade (*“Me arrupiou até o pelo que eu não tinha/ Uma corrente de luz cortava o ar/ Me atravessou, falou um tiquin' no meu ouvido/ [...] /Já não sentia mais meu corpo/ Foi como se os elementos fossem um só/[...]/ Ampliei minha visão/Me entreguei, agora já sou outra/ Sinto a matéria me puxando”* – faixa 02; *“I see my ancestors”* – faixa 05), destacando a relevância da luta pelo respeito e valorização da cultura dos povos originários.

Quanto às figuras de linguagens, em *Kwarahy Tazyr*, é predominante o uso de metáforas, como *“Você é sobrevivente, Fênix”* (faixa 07) que corresponde à força e resistência indígena e nos versos *“Fechou o sol e eu não tinha juízo ainda”* (faixa 02), *“Se no pulmão do mundo tá faltando ar”* (faixa 03), *“Matei o leão que brotou na minha frente hoje”* (faixa 04), *“Entro na terra pra acordar”* (faixa 01), *“As raízes nos unem por dentro da terra”* (faixa 01), *“Eu quero respirar”* (faixa 03), *“Estamos no*

limbo que eles inventaram” (faixa 2), *“entrando no game pra ver se sobrevivo*” (faixa 03) *“o roubo é meu sobrenome*” (faixa 03) entre outros.

Além da metáfora também se observa a presença de comparação *“como um Dêja vu*” (faixa 02); *“Foi como se os elementos fossem um só*” (faixa 02); *“Como se eu tivesse gasolina numa poça d’água*” (faixa 09), ironia *“Engole mais veneno tentando conectar/ Na verdadeira conexão*” (Faixa 03), metonímia *“Você só vê minha pele*” (faixa 01); *“Corpos repetindo as mesmas experiências mudos*” (faixa 10), hipérbole *“Que eu lute por um centímetro de terra*” (faixa 02); *“Desde que nascemos estamos lutando*” (faixa 03) e personificação *“O brilho que chama é fruto de todas as consequências*” (faixa 04); *“Na tua força não mora só dor*” (faixa 07); *“Seus tiros ainda me seguem*” (faixa 08).

O álbum também apresenta polissemia como em *“Desde sempre original cria dos cria*” (faixa 06) que apresenta dois sentidos para a palavra “cria”, que remete à criação, assim como, às pessoas de um determinado lugar, comunidade, favela, corresponde à expressão “os cria”, ou seja, a criação ou cultura dos povos originários. A palavra terra, frequente, nas letras das canções de Kwarahy Tazy, traz os sentidos de casa, território, planeta, natureza, como em *“As raízes se unem por dentro da terra*” (faixa 01) *“I’m home*” (faixa 05) e *“Filha da terra eu vou te contar um segredo*” (faixa 07). A relação dos indígenas com a terra é marcada pela forte conexão, Ailton Krenak explica que o nome “Krenak”, que significa “cabeça da terra”, é uma herança ancestral, representando “uma humanidade que não se concebe sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra” (Krenak, 2020, p. 48).

Também no verso *“As raízes se unem por dentro da terra*” há polissemia no uso de “raízes” que possuem sentido de parte das árvores se conectando, da mesma forma, que apresentam o sentido de indígenas de várias etnias se unindo em suas culturas e ancestralidade para (re)existir em meio uma sociedade opressora.

As anáforas ⁴⁰aparecem nos versos *“Por dentro da terra*” (faixa 01), *“I’m home*” (faixa 05), *“Tão segura, tão intacta*” (faixa 07), *“Minha voz agora tá curando você*” (faixa 08) que se repetem dando a ênfase a essas expressões, do mesmo modo, Kwarahy Tazy apresenta reiteraões de expressões e termos em canção

⁴⁰ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Musical.

distintas no decorrer do álbum, como a ideia de violência física, massacre vividos pelos povos indígenas, retratados nos versos como “*Heranças banhada no sangue do meu povo*” (faixa 3), “*Do que ainda viver pelo ouro banhado de sangue*” e “*Seus olhos são feitos de que sangue?*” (faixa 10).

A persistência das ações de opressão que Kaê denuncia são reiteradas por meio do uso de “ainda” como em “*Seus tiros ainda me seguem*” (faixa 08) e do uso da expressão “de novo” recorrente em várias canções do álbum, a exemplo, “*As correntes revovam de novo e de novo*” (faixa 04), exemplificando também o recuso da figura anáfora.

Semelhante ocorre com a regularidade de uso de “já” como em “Já perdi tempo demais (faixa 01), “Já não sentia mais meu corpo/ já sou outra/ já vi milhões de vezes” (faixa 02), “Já não me contempla/ já estive aqui antes/ já nasci” (faixa 3), Já tentei me trair (faixa 04) que remete a ideia de passado, de experiências anteriores, assim como, infere-se a ocorrência do advérbio em versos como “(já) não vou cantar mais pra você dormir” (faixa 08), “(já) não vou me conter com a migalha” (faixa 09) que apresenta uma postura de mudança no futuro, de combate às opressões.

As relações dialógicas e as figuras de linguagem estão intrinsecamente ligadas ao tema da autoafirmação indígena e as dimensões da identidade dos povos originários, como em contextos periféricos e urbanos, que expressam a força ancestral e a conexão com a terra e com espiritualidade, além da resistência contra o apagamento cultural, o racismo e a colonização. Tema que também se manifesta nas atitudes discursivas, entendidas por Baltar (2007, p. 156) como “categorias cristalizadas, ligadas às atividades e à própria ação de linguagem e às formas linguísticas disponíveis numa língua natural”, cuja análise aponta a predominância de poetizar, relatar, argumentar e expor. Assim, juntos, esses elementos constituem o discurso presente em *Kwarahy Tazyr*.

Ademais, desataca-se a relevância dos versos em *Ze’egete*, língua do povo Guajajara, presentes em três canções do álbum - *Home* (faixa 05), *Filha da Terra* (faixa 07) e *Meus olhos* (faixa 10). Trechos que materializam a identidade indígena, a riqueza linguística do Brasil e, sobretudo, a existência de uma língua ancestral viva, que resiste ao apagamento e ao desprestígio.

Quadro 01: Análise do componente verbal

Categorias de análise	Álbum <i>Kwarahy Tazyr</i>
Conteúdo temático	Autoafirmação indígena e as dimensões da identidade dos povos originários, como em contextos periféricos e urbanos, que expressa a força ancestral e a conexão com a terra e com espiritualidade (“Sou indígena, indígena favelada” – faixa 09; “<i>Ouçõ o maracá pra não esquecer</i>” – faixa 01; “<i>Já tentei me trair/ Quase que eu caí de novo/ Mas eu sei bem de onde eu vim</i>” - faixa 04; “<i>Ainda vejo seus olhos atrás de mim/ Seus tiros ainda me seguem</i>” - faixa 09; “<i>Que acham justo que eu lute por um centímetro de terra</i>” (faixa 02); “<i>Da pele marrom, brinco de arara</i>” – faixa 06; “<i>I see my ancestors</i>” – faixa 05, “<i>Me arrupiou até o pelo que eu não tinha/ Uma corrente de luz cortava o ar/ Me atravessou, falou um tiquin' no meu ouvido/ [...]</i>” – faixa 02; entre outros), além da resistência contra o apagamento cultural, o racismo e a colonização (“[...] <i>sabe que eu sou daqui/ Bem aqui antes que seu mapa/ Sabe que eu sou originária</i>”; “<i>Que não mais as correntes estejam no teu pescoço/ Mas sim as penas dos pássaros</i>” – faixa 07; entre outros).
Relações dialógicas	A presença de ditados populares (“<i>se águas passadas não movem moinhos</i>” – faixa 02; “<i>Matei o leão que brotou na minha frente hoje</i>” – faixa 04), referências à astrologia (“Sol em Leão” – título da faixa 04), menções a filmes (filme <i>Harry Potter e a pedra Filosofal</i>: “<i>As raízes me cobriam que nem naquele filme</i>” - faixa 09), à cultura antropofágica dos Tupinambá (“<i>Matei o leão que brotou na minha frente hoje / Comi, saciei, suas forças vieram pra mim</i>” - faixa 04) e a canções como <i>AmarElo</i>, de Emicida (2019), (“<i>permita que eu fale, não as minhas cicatrizes</i>” é aludido no verso “<i>Na tua força não mora só dor</i>” - faixa 04), e <i>Índios</i>, da Legião

	Urbana (1986) (<i>“Nos deram espelhos e vimos um mundo doente”</i> são aludidos em <i>“Olho em frente ao meu reflexo”</i> - faixa 01). Além disso, alude às invasões de territórios indígenas, à degradação ambiental, à crítica ao avanço do agronegócio e da urbanização (<i>“Minha alma está gritando / Mas ela fala dentro de mim / Carregando minhas dores num saco plástico”</i> – faixa 07; <i>“Eu encho o pulmão de ar / Mas não é mais suficiente / O ar que você me impôs / Já não me contempla / (...) / No pós-apocalipse onde te compram pra curar / Mas pisam no cimento tentando conectar / Engole mais veneno tentando conectar”</i> - faixa 03), bem como aos imaginários míticos e espirituais, à espiritualidade, à cultura, à identidade e à resistência dos povos indígenas (observar os versos referentes ao conteúdo temático).
Formas	Predominantemente poesia
Atitudes discursivas	Poetizar, relatar e argumentar e expor.
Figuras de linguagem	As mais recorrentes são: anáfora (<i>“Heranças banhada no sangue do meu povo”</i> - faixa 03; <i>“Do que ainda viver pelo ouro banhado de sangue”</i> e <i>“Seus olhos são feitos de que sangue?”</i> - faixa 10), comparação (<i>“como um Dêja vu”</i> - faixa 2; <i>“Foi como se os elementos fossem um só”</i> - faixa 02); <i>“Como se eu tivesse gasolina numa poça d’água”</i> - faixa 09), hipérbole (<i>“Que eu lute por um centímetro de terra”</i> – faixa 02; <i>“Desde que nascemos estamos lutando”</i> - faixa 03), ironia (<i>“Engole mais veneno tentando conectar/ Na verdadeira conexão”</i> - faixa 03), metáfora (<i>“Você é sobrevivente, Fênix”</i> - faixa 07, <i>“Fechou o sol e eu não tinha juízo ainda”</i> - faixa 02, <i>“Se no pulmão do mundo tá faltando ar”</i> – faixa 03, <i>“Matei o leão que brotou na minha frente hoje”</i> - faixa 04, <i>“Estamos no limbo que eles inventaram”</i> - faixa 02, entre outros), metonímia (<i>“Você só vê minha pele”</i>

	- faixa 01; “<i>Corpos repetindo as mesmas experiências mudos</i>” - faixa 10), personificação (“<i>O brilho que chama é fruto de todas as consequências</i>” - faixa 04; “<i>Na tua força não mora só dor</i>” - faixa 07; “<i>Seus tiros ainda me seguem</i>” - faixa 08) e polissemia (“<i>Desde sempre original cria dos cria</i>” – faixa 06; “<i>As raízes se unem por dentro da terra</i>” - faixa 01; “<i>I’m home</i>” - faixa 05 e “<i>Filha da terra eu vou te contar um segredo</i>” - faixa 07), entre outras.
--	--

Fonte: elaboração autoral

4.2 Análise do Componente musical

Figura 10: componente musical



Fonte: elaboração autoral

No que diz respeito ao componente musical, a análise concentrou-se no fonograma, no gênero musical e na instrumentação, direcionando-se ainda, de modo sutil, para as demais categorias analíticas.

Kwarahy Tazy, lançado em 2021, é composto por 10 canções, correspondendo a 10 fonogramas. Entende-se fonograma como a fixação sonora de uma obra musical em suporte físico ou digital, como CD, *streaming* ou vinil. O álbum apresenta os seguintes fonogramas, com seus respectivos tempos no YouTube: *Por dentro da Terra* (faixa 1): 3'33", *Minha missão* (faixa 2): 3'69", *Meu respirar* (faixa 3): 4'25", *Sol em Leão* (faixa 4): 2'29", *Home* (faixa 5): 2'83", *Amor indígena (Original Cria)* (faixa 6): 2'89", *Filha da Terra* (faixa 7): 3'02", *Minha voz* (faixa 8): 2'28", *Ancestralizou (interlúdio)* (faixa 9): 3'71" e *Meus olhos* (faixa 10): 2'96", totalizando 31 minutos e 26 segundos. No *Spotify*, a duração total é de 31 minutos. Isso mostra que o fonograma pode variar conforme o suporte em que a gravação é

disponibilizada. No caso de *Kwarahy Tazyr*, embora ambos os suportes sejam digitais, as versões nas plataformas *YouTube* e *Spotify* apresentam pequenas diferenças que impactam o tempo de execução das canções.

O álbum tem como base o *rap*, gênero musical originado nos Estados Unidos, que no início era chamado *Rhythm and Poetry* (em tradução livre, ritmo e poesia), de acordo com Andrade (2023). Medvédev ([1929] 2012) argumenta que quando uma língua assume funções artísticas dentro de uma obra poética, ela prioriza essas funções, e essa atuação estética deixa marcas na linguagem, que podem ser identificadas e analisadas linguisticamente. O autor defende uma abordagem dialógica e ideológica da linguagem poética, na qual o discurso é uma totalidade comunicativa e artística. Para Medvédev ([1929] 2012) e o Círculo de Bakhtin, a poesia é um enunciado em que inscreve a vida no mundo, expressando sentido por meio das relações dialógicas e sociais. Como afirma Medvédev,

“é necessário entender que a própria língua como uma estrutura poética fechada, para falar dela como um único sistema de linguagem poética. Nessa condição, os elementos da língua também serão elementos poéticos que realizam nela determinadas funções construtivas” (Medvédev, [1929] 2012, p. 141).

É nesse sentido que o *rap* constrói seus enunciados como denúncias das mazelas sofridas nos espaços periféricos, tema central também nas composições de Kaê Guajajara presentes em *Kwarahy Tazyr*. Além de sua vertente musical, o *rap* integra o movimento cultural *Hip Hop*, que inclui práticas como o *break* (dança) e o grafite, funcionando como uma forma de identificação cultural especialmente para a população negra das periferias.

Conforme aponta Farias (2003), inicialmente o gênero tinha o acompanhamento de *beat box* (sons executados com a mão e com a boca) e chegou ao Brasil entre as décadas de 1970 e 1980, tendo a banda Racionais MC's, fundada em 1988, como a pioneira no *rap* brasileiro.

A canção RAP caracteriza-se basicamente por ser mais uma fala ritmada, de cunho informal, acompanhada, na maioria das vezes, por sons produzidos com as mãos na boca, imitando instrumentos de percussão. A melodia apresenta elementos acústicos e percussivos; mesmo assim, o que prevalece é a voz do rapper, que conta uma história. O acompanhamento —melódico e rítmico serve para reforçar os efeitos de sentido que o texto verbal produz, ou seja, o som musical produzido serve de confirmação ao que o texto apresenta. Noutros termos, o RAP situa-se num limiar entre fala e canção. Difícil optar por vê-lo como uma fala cantada ou uma canção falada (Farias, 2003, p. 21).

O *rap* é uma poderosa ferramenta de resistência e expressão, oriundo dos guetos e periferias, ele dá voz a quem muitas vezes é silenciado, abordando temas como desigualdade social, violência, racismo e a luta por direitos. Kaê Guajajara, por sua trajetória de vida no seio do complexo das favelas da Maré no Rio de Janeiro, traz o *rap* para suas composições, no entanto, a artista afirma que *Kwarahy Tazyr* corresponde ao que ela denomina de Música Popular Originária (MPO), ou seja, incorpora ao *beat* (a base rítmica ou instrumental de uma canção) sonoridades tipicamente indígenas, incorporadas nas canções por meio da técnica de *sample*, técnica de produção musical que consiste em capturar e reutilizar fragmentos sonoros pré-existentes, e podem ser observadas com mais precisão no final de *Filha da terra* (faixa 01), assim como, nas canções *Minha missão* (faixas 02), *Home* (faixa 05), *Amor indígena (original cria)* (faixa 06), entre outras, que apresentam sons de flauta, entre outros instrumentos, sons da natureza (movimento das águas, pássaros, rugido de leão, entre outros) e de cantos indígenas.

Na composição das canções de *Kwarahy Tazyr* também é observado o uso de *adlibs*, recurso lírico do *trap* (subgênero do *rap*), que consiste em utilizar palavras curtas ou sons silábicos feitos com os vocais⁴¹, de forma improvisada, a fim de reforçar a melodia do *beat* e fortalecer uma entonação marcante, conforme afirma Coutinho (2023).

A marcação rítmica predominante do álbum segue o padrão característico do *rap*, apresentando um compasso geralmente em 4/4, com acentuação nos tempos 2 e 4, normalmente marcada pela caixa de ritmo. Embora essa estrutura específica do *rap* não esteja presente em todas as faixas ou ao longo de toda a duração das canções, ela se destaca como um elemento marcante no conjunto da obra.

O álbum apresenta uma variedade de tonalidades, incluindo Ré, Mi, Sol e Dó, conforme ilustrado no Quadro 02.

Quadro 02: as tonalidades em *Kwarahy Tazyr*

Faixas	Tonalidades
01: Por dentro da Terra	Dm

⁴¹ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Verbal.

02: Minha missão	Em
03: Meu respirar	G#m
04: Sol em Leão	C#m
05: Home	Cm
06: Amor indígena (original cria)	Ebm
07: Filha da Terra	G
08: Minha voz	G#m
09: Ancestralizou (interlúdio)	G#m
10: Meus olhos	E

Fonte: elaboração autoral

Entretanto, apresenta a regularidade na tonalidade menor, correspondente a 8 faixas do álbum. Numa análise dos efeitos de sentido na música, as tonalidades menores são frequentemente associadas a sentimentos de melancolia, tristeza e introspecção. Segundo Oliveira, Leite, Florêncio (2023), os acordes menores são caracterizados por sua sonoridade mais “fechada” e “sombria”, frequentemente associada a sentimentos melancólicos e tristes. Eles causam uma sensação de incompletude ou má resolução, criando uma quebra de expectativa e uma tensão dentro de um contexto musical previamente estável. Essa tensão gera uma sensação de “estranheza” e queda de emoção o que reforça a percepção de tristeza e melancolia na música. Essa característica tonal cria uma atmosfera emotiva que contribui para a construção do sentido de *Kwarahy Tazyr*.

Quanto à forma, a estruturação das canções apresenta regularidade em quatro seções: introdução, parte A, parte A' e coda⁴². Apenas *Por dentro da Terra* (faixa 01) se diferencia ao apresentar finalização em *fade out*⁴³ e as canções *Minha*

⁴² "Coda" refere-se a uma última sequência de acordes tocados para dar uma sensação de finalização.

⁴³ Diminuição progressivamente da canção até a sua finalização.

missão (faixa 02), *Amor indígena (original cria)* (faixa 06) e *Meus olhos* (faixa 10), que possuem estrutura mais extensa, incorporam também a parte B.

Em relação à prosódia⁴⁴, destaca-se a proeminência, que consiste na percepção do destaque conferido a uma unidade linguística em comparação com outras de igual tamanho em seu contexto próximo, conforme aponta Barbosa (2019). Exemplos desse fenômeno são evidenciados no uso da palavra *reparação* no verso “*Sofre pra soltar a reparação*” (faixa 02), assim como da expressão “*de novo*” (faixa 06), que reforça a ideia de repetição por meio da entonação e do ritmo. Outro aspecto observado da prosódia é a mudança de entonação entre o canto e a declamação, também é observada em *Ancestralizou (interlúdio)* (faixa 09) em que é toda declamada. Como próprio título já indica, a faixa 09 configura-se como um interlúdio na composição do álbum, isto é, uma seção em que funciona como uma pausa ou momento de reflexão. No caso de *Kwarahy Tazyr*, suspende-se o canto e expressão verbal da canção, volta-se para a declamação, relato de vida, a reflexão em conjunto com um manifesto de força e resistência diante das opressões sociais.

A declamação é característica do *rap*, que geralmente apresenta pouca variação rítmica e na entonação. Assim, *Kwarahy Tazyr apresenta a* estrutura musical típica do gênero, mas, como já mencionado, incorpora elementos da cultura indígena, conferindo-lhe uma nova forma de gênero musical, a música popular originária.

Com a sonorização composta por elementos do *rap* e indígenas, Kaê denuncia opressões, fortalecer a identidade cultural dos povos originários e promove a conscientização da social.

A instrumentação nas canções de *Kwarahy Tazyr* basicamente é composta por caixa de ritmo e sintetizador para criar o *beat*. Juntam-se a esses instrumentos, sons adicionados por meio da técnica do *sample*, comum no *rap*, que remetem aos cantos indígenas, a instrumentos de sopro indígenas como buzina e flauta, além de sons de xilofone, maracá e outros instrumentos de percussão e de cordas. Do mesmo modo, considerando a voz como instrumento sonoro, identifica-se murmúrio (faixas 01, 07, 10), ecos (faixas 01, 04, 07, 08, 10), coros (faixa 01, 02, 08), prolongamentos vocálicos (faixa 01,03, 06, 07, 08, 09, 10), sobreposição de vozes (faixa 03, 07, 10) e cantos indígenas (faixa 01, 07, 04, 05, 10), integram a construção

⁴⁴ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Verbal.

melódica, harmônica e rítmica do álbum. Esses elementos, associados ao beat, conferem uma riqueza sonora que constitui a textura singular das canções do álbum.

Quadro 03: Análise do componente musical

Categorias de análise	Álbum <i>Kwarahy Tazyr</i>
Fonograma	10 fonogramas que totalizam o tempo de 31 minutos (<i>Spotify</i>)
Gênero musical	Música popular Originária/ <i>rap/ trap</i>
Forma	Regularidade em introdução, parte A, parte A' e coda.
Melodia	Tonalidades menores que apresenta efeitos de sentido frequentemente associados a sentimentos de melancolia, tristeza e introspecção.
Ritmo	A marcação rítmica do <i>rap</i> , com compasso 4/4 e acentuação nos tempos 2 e 4. Apesar de predominante, não é frequente em todo o álbum.
Prosódia	Uso de proeminência (“ <i>Sofre pra soltar a reparação</i> ” - faixa 02; “ <i>de novo</i> ” - faixa 06, entre outros), mudança de entonação e declamação (<i>Ancestralizou (interlúdio)</i> - faixa 09).
Instrumentação	A textura é formada por caixa de ritmo, sintetizador, sons de instrumentos de sopro indígena, maracá e outros instrumentos percussivos, assim como, xilofone, sons de instrumentos de cordas, murmúrio e ecos que estão presentes na construção sonora das maioria das canções do álbum.

Fonte: elaboração autoral

4.3 Análise do Componente Autoral

Figura 11: componente Autoral



Fonte: elaboração autoral

Quanto ao *componente autorial*, observou-se as regularidades em relação à *relação de autoria com o Eu-Tu-Lírico, coautoria, intérprete, projeto de dizer e audiência*.

Antes de adentrar as análises, é essencial a compreensão do conceito de autor. De acordo com Bakhtin ([1979] 1997), “o autor-criador contribuirá para nos esclarecer o homem-autor, sendo apenas depois disso que o significado do que ele disser sobre seu ato criador ficará completo e esclarecido” (p. 29). Apesar das referidas formas de autoria estarem conectadas, a compressão do autor-criador é priorizada no componente autorial, uma vez que ele é um elemento essencial e indissociável da obra.

De acordo com esse pensar,

um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante; a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (Bakhtin, 1979 1997, p. 29).

O autor-criador é, deste modo, “uma visão de mundo que dá forma estrutural ao conteúdo” (Miranda, 2023, p. 87) e, em *Kwarahy Tazy*, trata-se de uma mulher indígena, nordestina, desterrada, favelada, ativista e cantora que encontrou no *rap* uma forma de cantar a resistência. Um gênero marcado pela predominância masculina e Kaê tensiona e rompe essa barreira inscrevendo uma presença feminina indígena na cena musical do *rap* brasileiro.

As canções presentes no álbum são composições de Kaê Guajajara, que também as interpreta, com exceção de “Amor indígena (original cria)” (faixa 06), composta e interpretada com parceira de Kandu Puri. A direção e produção musical são de Patrick Zaun⁴⁵. Conforme o Bianco (2022), as canções são fruto dos sonhos da artista e da técnica ancestral de receber os cantos para a criação das letras e melodias.

Quanto à relação da autoria com Eu-Tu-Lírico, os discursos presentes em *Kwarahy Tazy* destacam uma construção dialógica direcionada a três interlocutores distintos. Primeiro, há o diálogo com ancestralidade, espiritualidade, exemplificado em “*Sinto o teu calor*” e “*Meu corpo pulsa você todo*” (faixa 06). Segundo, há uma interação com os demais indígenas que compõem os povos originários do Brasil, destacada em “*Filha da Terra eu vou te contar um segredo, na tua força não mora só dor, você é sobrevivente*” (faixa 07). Por fim, há a interlocução com os não indígenas que continuam adotando posturas coloniais, ilustrada em “*Seus tiros ainda me seguem*”, “*Seu maior medo é estar na minha pele*” e “*Minha voz tá curando você*” trechos da canção *Minha voz* (faixa 08).

Nesse sentido, o estilo composicional da autora-criadora revela uma bivocalidade em que se faz ouvir uma voz coletiva, representante de um grupo historicamente silenciado⁴⁶, que se destaca e estabelece uma postura de resistência. Assim, a autora se posiciona em um lugar de enfrentamento frente à voz da discriminação e da opressão que atravessa séculos. Embora busque no *rap* a base para suas composições, a autora-criadora evidencia os traços indenitários da cultura indígena, elaborando um estilo próprio que ela define como música popular originária⁴⁷.

⁴⁵ Produtor musical brasileiro conhecido por seu trabalho com diversos artistas, incluindo Kaê Guajajara. É o responsável pela produção e mixagem do álbum *Kwarahy Tazy*.

⁴⁶ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Sociossituacional.

⁴⁷ Pode ser diretamente relacionado ao Componente Musical.

Em *Kwarahy Tazyr* a ancestralidade e a consciência sagrada presentes na obra expressam uma voz que dialoga com a história, a cultura indígena e seus saberes, contrapondo-se às narrativas coloniais dominantes e ressaltando a potência cultural capaz de renovar sentidos e identidades. Deste modo, ao incorporar ancestralidade, espiritualidade e o grito de resistência das vozes indígenas em sua produção musical, Kaê Guajajara constrói um rico discurso autoral que resiste, se reinventa e que dialoga com os sentidos culturais e sociais.

Cada faixa do álbum é carregada de sentimentos e enunciados que refletem a realidade dos povos originários, suas lutas, tradições e espiritualidades. A artista utiliza sua voz e as melodias para criar um diálogo entre passado e presente, manifestando assim, o projeto de dizer que corresponde à expressão de temas como ancestralidade, espiritualidade e a conexão dos povos indígenas com a natureza, além da crítica às atitudes coloniais e à degradação ambiental. Deste modo, as canções são enriquecidas com a presença de elementos culturais e linguísticos dos povos indígenas, o que reforça a autenticidade da expressividade artística. É um trabalho que vai além da música, um potente manifesto cultural e político.

Sobre a audiência, *Kwarahy Tazyr* no mesmo ano em que foi lançado, 2021, ganhou o Prêmio Arcajo de Cultura na categoria melhor álbum. No ano seguinte, recebeu a versão visual⁴⁸, tornando-se o primeiro álbum visual indígena da música brasileira. A tabela a seguir apresenta os dados quantitativos de acessos ao álbum, nas versões musical e visual, na plataforma digital de áudio e vídeo *YouTube*.

Tabela 1: valores quantitativos de *Kwarahy Tazyr* no *YouTube*

<i>Kwarahy Tazyr</i>	Musical		Visual	
	Curtidas	Visualizações	Curtidas	Visualizações
01- Por dentro da Terra	151	4,9 mil	4,1 mil	75.181
02- Minha Missão	388	18 mil	765	14 mil
03- Meu respirar	477	18 mil	1,2 mil	29 mil
04- Sol em leão	488	18 mil	591	14 mil
05- Home	233	8,9 mil	539	9,4 mil
06-Amor indígena (original cria)	717	31,88 mil	1,1 mil	24 mil

⁴⁸ A versão visual não configura objeto desta pesquisa, mas, um desdobramento, por isso, considerei importante trazer a informação, mesmo porque *Kwarahy Tazyr* é um marco na produção artística e fonográfica para os povos indígenas e para o Brasil. Na versão visual, cada faixa do álbum tem um videoclipe. Os vídeos foram publicados no *YouTube* em diferentes datas.

07- Filha da Terra	472	19 mil	1,2 mil	26 mil
08- Minha voz	456	15 mil	746	16 mil
09- Ancestralizou (interlúdio)	438	10 mil	538	8 mil
10- Meus olhos	293	11 mil	624	10 mil

Fonte: elaboração autoral

Segundo os dados, o álbum dispõe de uma média de 411,3 curtidas e 15.468 visualizações. Na versão visual, esses números aumentam para uma média de 1.140,3 curtidas e 22.558 visualizações. Conforme a tabela 1, as canções mais populares são “*Amor indígena (original cria)*”, seguida de “*Filha da Terra*” e “*Sol em leão*”. Na versão visual, a canção “*Por dentro da Terra*” é a que possui mais curtidas e visualizações.

A manifestação da audiência também se efetiva por meio dos comentários presentes na mesma plataforma digital, como “*É um presente de valor inestimável esse álbum visual, esse canto nos cura e dá força ha'evete!*”, “*Potência originária!! kaê, além de sua voz sua corporeidade é incrível parabéns aos envolvidos, trabalho impecável!*” e “*A Kaê é sussurro que explode no peito daquilo que não aceita se colonizar. Kaê é grito da alma terrena que reflete o brilho do sol. Kaê é fogueira inteira, queima forte porquê a verdade ancestral arde e transforma feito fogo. Só agradeço pelo chamado ao retorno, por ter estado morrendo para poder escutar Kaê e entender que posso voltar a viver. Resistir em coletivo é muito mais potente. Obrigada, Kaê!*”, entre outros.

Quadro 04: Análise do componente autoral

Categorias de análise	<i>Kwarahy Tazy</i>
Relação de autoria com o Eu-Tu-Lírico	Construção dialógica direcionada a três interlocutores distintos: com a ancestralidade e espiritualidade, com os pares e os não indígenas.
Coautoria	As canções dão de autoria de Kaê Guajajara, com exceção de “ <i>Amor indígena (original cria)</i> ” - faixa 06, composta e interpretada com parceira de Kandu Puri.
Intérprete	Kaê Guajajara

Motivo Verbal	Expressão de temas como ancestralidade, espiritualidade e a conexão dos povos indígenas com a natureza, além da crítica às atitudes coloniais e à degradação ambiental (<i>“Ouço o maracá pra não esquecer”</i> – faixa 01; <i>“Já tentei me trair/ Quase que eu caí de novo/ Mas eu sei bem de onde eu vim”</i> - faixa 04; <i>“Ainda vejo seus olhos atrás de mim/ Seus tiros ainda me seguem”</i> - faixa 09; <i>“Que acham justo que eu lute por um centímetro de terra”</i> (faixa 02); <i>“Da pele marrom, brinco de arara”</i> – faixa 06; <i>“I see my ancestors”</i> – faixa 05, <i>“Me arrupiou até o pelo que eu não tinha/ Uma corrente de luz cortava o ar/ Me atravessou, falou um tiquin’ no meu ouvido/ [...]”</i> – faixa 02; <i>“[...] sabe que eu sou daqui/ Bem aqui antes que seu mapa/ Sabe que eu sou originária”</i> ; <i>“Que não mais as correntes estejam no teu pescoço/ Mas sim as penas dos pássaros”</i> – faixa 07; entre outros).
Audiência	Média de 411,3 curtidas e 15.468 visualizações no <i>YouTube</i> ; Kaê Guajajara tem 18.152 ouvintes mensais no <i>Spotify</i> .

Fonte: elaboração autoral

A análise de *Kwarahy Tazy*, utilizando o pentagrama analítico, oferece resultados que compõem o projeto de dizer contemplado na última seção deste capítulo.

4.4 Análise do Componente Sociossituacional

Figura 12: componente Sociossituacional



Fonte: elaboração autoral

No âmbito do *componente sociossituacional*, sobressai, inicialmente, a *esfera da atividade humana* em que a canção se insere, configurando-se, conforme Napolitano (2002), como um documento artístico-cultural. Como gênero discursivo, ela circula dentro da esfera **artístico-cultural**, mas também na **acadêmica** e **escolar**, por meio de pesquisas como esta, dedicadas ao ensino-aprendizagem.

Devido ao álbum ser veiculado nos *streamings* digitais, sua inserção na indústria fonográfica também responde às demandas deste contexto. Tal qual, nas décadas de 1960 e 1970, em que a veiculação da MPB prioritariamente em LPs trazia características específicas àquele produto, elitizado e de grande valor econômico (Napolitano, 2002), as gravadoras seguem gerenciando as tendências de consumo na era digital que se intensifica desde as primeiras décadas dos anos 2000. No cenário mais recente as firmas denominadas *agregadores digitais* passaram a mediar o diálogo entre os artistas de menor alcance e as plataformas digitais, o que reconfigurou (mas não destituiu) o protagonismo das grandes gravadoras (*majors*) na indústria fonográfica, pois os intermediadores também passaram a influenciar os padrões de consumo.

No campo dos valores socioculturais, ao invés da padronização perseguida pelas *majors*, o modelo de negócios dos agregadores valoriza a diferença, auferindo ganhos até em mercados pequenos ou de menor capital simbólico. No Brasil, isso ganha relevo devido às dificuldades enfrentadas por artistas de regiões periféricas - como o Norte e o Nordeste - em acessar a indústria fonográfica tradicional, mesmo quando atingem sucesso massivo em seu circuito, por fugirem à hierarquia simbólica massificada pelas *majors* (Silva; Valiati, 2019, p. 100 grifo dos autores).

Embora situada em uma comunidade na região Sudeste do Brasil (no estado do Rio de Janeiro), Kaê Guajajara é nordestina (maranhense) e indígena, ou seja, a artista está inserida em contextos que ofereceriam possíveis desafios de acesso a uma indústria fonográfica predominantemente orquestrada pelas *majors*. Sabe-se que o contexto digital favorece a disseminação da obra, mas é importante destacar que o potencial artístico de Kaê catalisa e cristaliza o sucesso da artista na contemporaneidade, possibilitando seu acesso a palcos como o do *Rock in Rio 2024*.

Ainda em se tratando dos atravessamentos do cenário contemporâneo de digitalização da indústria fonográfica, uma peculiaridade deste contexto, que marca o álbum *Kwarahy Tazy*, é certo paradoxo acerca das informações técnicas do álbum digital, pois, em um contexto digital, que favorece a troca de informações,

ainda há dificuldade de acesso a dados importantes da produção devido ao fato de que, na configuração deste gênero em plataformas como o *Spotify*, diferentemente do que acontecia no LP, não aparecem os dados acerca, por exemplo, da existência (ou não) de agregadores digitais mediando o diálogo entre a produção da obra e a plataforma.

O que se sabe acerca das produções da obra de Kaê vem da fala da artista em entrevistas, dentre as quais destaca-se que

[...] foi na Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro, onde apresentei minhas primeiras músicas da MPO (Música Popular Originária). Lá eu pude cantar e, pelo reconhecimento e incentivo dos parentes, busquei parceiros para que a produção musical pudesse acontecer (Guajajara, 2022, p. 01)⁴⁹.

Assim, mesmo com a facilidade de contato promovida pelas redes sociais e a aproximação com artistas de grande projeção como Kaê Guajajara, o acabamento típico do gênero álbum musical não destaca as minúcias da produção, o que redireciona o olhar, no contexto do produto cultural álbum digital, para outros aspectos como número de acessos, monetização e outros que podem ser observados na análise do componente autoral, mais especificamente na categoria audiência.

No que tange ao **contexto histórico, político, cultural, étnico e econômico**, *Kwarahy Tazyr* faz uma espécie de denúncia da opressão causada aos povos originários desde a chegada dos europeus, mas também, dos eventos ocorridos durante o governo Bolsonaro, uma vez que o álbum é de 2021, ou seja, produzido durante o governo brasileiro que, na atualidade, foi o mais omisso com a população indígena. Segundo Passos (2023), o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro significou um retrocesso em relação à proteção e garantia dos direitos dos povos indígenas brasileiros. O autor justifica essa afirmativa apontando o aumento de disputas por território; a não demarcação de terras indígenas; as invasões de terras indígenas; o descaso com o povo Yanomami.

Corroborando essa opinião, Borges (2021) afirma que em 2020, ano anterior ao lançamento do álbum, foi extremamente difícil para os indígenas brasileiros. Foram registrados 1.191 casos de violência contra o patrimônio indígena e 304 casos de violência contra indígenas, resultando em um aumento de 63% de mortes

⁴⁹ Disponível em: <https://revistaogrito.com/papo-com-kae-guajajara-sobre-o-seu-pioneiro-album-visual-indigena-viver-para-alem-do-sobreviver/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

em comparação aos anos anteriores. Além disso, Jair Bolsonaro havia anunciado a paralisação das demarcações de terras indígenas.

Cabe destacar, ainda na gestão Bolsonaro (2019 a 2022), a existência de diversos dispositivos legais instituídos, ou fortemente defendidos, que afetavam/ensejavam afetar diretamente os indígenas ou favoreciam a devastação ambiental. Dentre os projetos que já existiam antes de 2019 apoiados por Jair Messias Bolsonaro, destaca-se o PL 490/2007, que defendia o chamado marco temporal para demarcação, restringindo direitos territoriais indígenas apenas às terras ocupadas até outubro de 1988.

Entre as propostas do governo em questão, que afetam diretamente os povos indígenas, convém destacar a PL 191/2020, que instituía exploração mineral, hidrelétrica e outros empreendimentos econômicos em terras indígenas, violando direitos originários e ignorando o direito de consulta livre, prévia e informada, adotando apenas uma “oitiva” burocrática. O projeto impactava, também, terras não homologadas ao incentivar invasões e exploração ilegal. Outras medidas propostas, ainda na mesma direção, foram o PL 2633/2020 e o PL 510/2021, que previam a alteração das regras de regularização fundiária, facilitando a grilagem e a legalização de ocupações e desmatamento inclusive em terras indígenas e públicas.

Além dos PLs, houve tentativa de implementação de outras medidas que vitimavam as comunidades indígenas brasileiras, como transferir a Funai para o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, retirando-a do Ministério da Justiça, a qual foi revertida após pressão; e transferir a competência de demarcação de terras indígenas para o Ministério da Agricultura, de domínio ruralista.

Nos versos de Kaê, a denúncia sobre a necessidade de “*lutar por um centímetro de terra*” (faixa 02), sobre precisar pagar por recursos de subsistência, em “*Pagando [para] estar na terra antes do meu nome*” (faixa 03), somada à reflexão “*Do que adianta viver pelo ouro banhado de sangue*” (faixa 10), alude a este cenário de ataques às comunidades originárias que se intensificou desde 2019.

Em termos de favorecimento da degradação ambiental, destaca-se o PL 2159/2021 (Lei Geral do Licenciamento Ambiental), que propunha afrouxar o licenciamento ambiental, reduzindo exigências de proteção e abrindo espaço para mais desmatamento em áreas de floresta e terras indígenas. Uma referência a este

cenário está em “É mais fácil falar que eu morri, do que falar que eu sobrevivi a floresta morrendo faixa” (faixa 09).

Ainda acerca desse cenário brasileiro durante a gestão do Brasil no período de 2019 a 2022, a artista Kaê Guajajara alega que

a partir do momento em que ele diz que a gente precisa se civilizar, que a gente precisa se integrar, sermos brasileiros, isso já tira totalmente a nossa autonomia enquanto povos originários. O Governo faz totalmente o contrário da preservação das nossas terras e do nosso bem-viver, ele flexibiliza leis para que o agronegócio vá com tudo pra cima das terras indígenas (Guajajara, 2021, p.01).

É importante ressaltar o acirramento político no Brasil que se intensificou após 2018. Segundo Fuks e Marques (2022), ela é predominantemente afetiva, ou seja, baseada em emoções e lealdades pessoais aos candidatos, mais do que em ideologias políticas específicas. Essa polarização afetiva se tornou mais visível nas eleições de 2018, na qual, Jair Bolsonaro se tornou presidente do país e, no mesmo ano, ocorreu o assassinato de Marielle Franco, mulher negra e vereadora filiada ao partido Socialismo e Liberdade (PSOL) que desenvolvia projetos voltados à população das periferias do Rio de Janeiro.

Além disso, outros acontecimentos marcaram os anos que antecederam o lançamento de *Kwarahy Tazyr*.

Em 2019, houve o da barragem em Brumadinho, Minas Gerais, resultando na morte de mais de 250 pessoas e causando danos ambientais significativos na região. Entre janeiro e outubro, uma série de incêndios na floresta Amazônica, contabilizando 161.236 focos registrados. O litoral brasileiro foi duramente atingido por manchas de óleo durante meses, especialmente no Nordeste.

Em 2020, houve um aumento das ocorrências de crimes contra os povos originários e a pandemia da COVID-19.

Em 2021, a pandemia atingiu a sua pior fase, com um aumento no número de óbitos e a falta de oxigênio nos hospitais, sobretudo, no estado do Amazonas. No dia 7 de setembro, ocorreram protestos contra e a favor do governo Bolsonaro em diversas partes do Brasil. Fortes chuvas causaram tragédias na Bahia, resultando em mortes e deixando 3,7 mil pessoas desabrigadas.

Dessa forma, em meio às severas consequências de um governo adverso às classes minoritárias, bem como diante da pandemia que assolava o Brasil e o mundo, e das crises ambientais, surgem as canções que compõem *Kwarahy Tazyr*.

Além de aludir ao racismo e outras formas opressão, o álbum também enfoca a questão ambiental e as mudanças decorrentes da degradação do meio ambiente. Para os povos indígenas, a natureza é intrinsecamente parte da família, uma ligação que já se revela no título *Kwarahy Tazyr* que em *Ze'egete* quer dizer “Filha do sol”. O que ilustra a indissociável conexão entre a identidade indígena e o ambiente natural, realçando a importância da preservação cultural e ambiental.

Quadro 05: Análise do componente Sociossituacional

Categorias de análise	<i>Kwarahy Tazyr</i>
Esferas da atividade humana	Artístico cultural, acadêmica e escolar.
Contexto: Histórico, político, cultural, étnico, econômico.	Aumento das invasões em áreas indígenas e ataques aos povos indígenas; PL 490/2007, PL 191/2020, PL 2633/2020 e PL 510/2021; Meio ambiente e as mudanças climáticas; A intensificação da polarização política no país; Saúde pública em pandemia – COVID-19.

Fonte: elaboração autoral

4.5 Análise do Componente visual

Figura 13: componente visual



Fonte: elaboração autoral

Na categoria aspectos cromáticos, o destaque que cores primárias (amarelo no sol, vermelho na pintura do rosto de Kaê e azul no céu) recebe na capa do álbum traz, como efeito de sentido, a ênfase na ideia de princípio, de primazia, que aparece, também em versos como “*Nós somos daqui/ Os primeiros daqui*” (faixa 6) e permeia o lugar, de parte do povo originário, em que a enunciadora se coloca ao longo da obra para construir seu discurso.

Além disso, a escolha da cor branca para a moldura e para o título do álbum faz referência à paz que, embora persistentemente ensejada desde a colonização, aparece ameaçada nas letras das canções, em versos como “*Mas é só acordar, o medo invade a minha paz*” (faixa 02) e “*Ainda vejo seus olhos atrás de mim/ Seus tiros ainda me seguem*” (faixa 08).

No que diz respeito aos elementos tipográficos, a escolha de uma fonte da família *courier*, tipicamente utilizada em documentos datilografados, também remete à ideia de passado, de retorno ao passado, ou do direcionamento do olhar a este tempo “*Fico sentindo as mesmas dores do passado*” (faixa 02) que machucava, e cujas feridas que o marcaram ainda doem. Além disso, a fonte é simples, com serifas, mas sem arabescos que remetam às vanguardas europeias ou às artes greco-romanas, ideia da não colonização, reitera a rejeição à colonização excessiva (denunciada na faixa 09) à qual os povos originários estão subjugados desde a invasão do seu território em 1500.

A espessura do traço, também no título, não é forte, como nas fontes “*black*” ou negritadas e o uso de maiúscula (ou inicial de tamanho maior) aparece apenas na primeira palavra revelam um discurso que enseja um destaque, talvez, uma voz, que, embora nítida, não recebe a devida atenção. O próprio eu-lírico do álbum, por vezes, tentou silenciar a voz da ancestralidade que “*falou um tiquin' no meu ouvido*” (faixa 02), mas que auxiliou a “*ampliar a [sua] visão*” (faixa 02).

No que tange ao componente perspectiva e ênfase, a capa de *Kwarahy Tazy* traz um rosto que ocupa parte significativa da imagem, no entanto, esta face aparece sem a boca, o que provoca um contraste, por exemplo, com a canção intitulada “*Minha voz*” (faixa 08). Além disso, o ponto central da capa (a testa da pessoa retratada) não coincide com os elementos mais salientes, que seriam os olhos e o sol. Estes aparentes desencaixes se conectam com uma inconformidade percebida ao longo do álbum, diante de um processo de subjugação e de agressão que se perpetua. Nos versos “*Eu fico de cara que a conta não fecha/ Porque*

continuamos fazendo esse jogo/ Vou dormir pra acordar lá de novo” (faixa 02) esta inquietação se torna bastante evidente.

Convém observar, também, a ênfase no céu, na parte superior, mas ausência da terra, na parte inferior da imagem. A inserção da mulher e dos elementos que remetem aos povos originários (brincos de penas) no lugar que seria ocupado pela terra revisita a ideia dos filhos da terra e das raízes onde eles se encontram que também permeia as canções do álbum.

Finalmente, cabe atentar ao raio de sol, que funciona como um vetor (Kress, Van Leeuwen, 2006), que vem do céu em direção à terra, mas que não termina na terra, e sim na altura da mulher e das pessoas que compartilham com ela mesmo plano (sendo, também, filhas da terra, ou constituindo a própria terra), como sugere o movimento do raio (que tem seu curso ligeiramente distorcido para a direita).

No que diz respeito a ilustrações, a imagem é uma fotografia que, embora editada, apresenta fortes traços de verossimilhança, reiterando o tom de seriedade que permeia a arquitetura discursiva do álbum. Além disso, a moldura branca que a compõe remete às fotografias polaroides, evocando novamente a ideia de diálogo com o antigo, sem se ater a ele, pois, apesar da moldura, a foto não tem suas cores restritas ao preto e branco, mas apresenta uma gama maior de colorações, que é uma tendência menos antiga e, inclusive, surge com o desenvolvimento da tecnologia, de inovações que marcam a vida das comunidades indígenas no “*mundo novo*” (faixas 9 e 10), em que ainda há vida e esperança para os povos originários.

Sobre iconicidade, o destaque ao céu estabelece um elo entre as duas culturas entre às quais as comunidades indígenas diante: a valorização do etéreo e dos elementos da natureza, na cultura originária, e a aspiração celeste do colonizador. Além disso, a pintura (que é frequentemente utilizada em cenários de festa ou de guerra), somada ao cenho fechado, remetem à postura combativa a qual é necessária nesse combate pelo lugar de existência dos povos indígenas. Os brincos de penas também remetem tanto à cultura indígena quanto à valorização da natureza.

A imagem feminina, embora não tão enfaticamente destacada nas letras das canções, apenas em alguns versos como “*Eu sou indígena, indígena favelada*” (faixa 09), que se dedicam mais a expressar à luta comum aos povos originários na totalidade, no pensar coletivo, como é comum na cultura indígena, contribui para os efeitos de sentido da força da mulher indígena e que luta pela cultura de seu povo.

Kaê como artista e ativista, se coloca nesse lugar de mulher indígena, favelada e guerreira, pronta para combater às opressões coloniais ainda frequentes na sociedade.

Finalmente, o sol acima, mas não distante, da mulher reitera o sentido do título em tradução livre, “*filha do sol*”, remetendo à posição de autoridade e proximidade que os pais exercem em relação aos filhos. Outra relação possível da efetiva proximidade, ou do contato, entre a mulher e o sol é a metáfora que torna o eu-lírico equivalente ao sol “*Eu sou o Sol vai ficar cego se me olha muito/ O brilho mais valioso que cê já viu*” (faixa 04) como forma de engrandecimento e de potencial de autodefesa indígena.

No componente materialidade/suporte, temos um álbum digital, que é popular e mais acessível ao público, mas não está inserido no cenário elitizado das grandes gravadoras, apresentando uma produção menos sofisticada, como se pode inferir pela resolução, que sugere ser a capa utilizada para criação da capa do álbum uma foto feita sem o recurso profissional (câmera fotográfica), mas provavelmente uma *selfie* feita com um celular, como ocorre com diversas mídias audiovisuais produzidas neste cenário digital dos *streamings*.

Quadro 05: Análise do componente visual

Categorias de análise	<i>Kwarahy Tazyr</i>
Aspectos cromáticos	Destaque para as cores primárias (amarelo no sol, vermelho na pintura do rosto de Kaê e azul no céu) e a cor branca posta em forma de moldura e usada no título do álbum.
Tipografia	Fonte da família <i>courier</i> , com serifas e com pouca espessura do traço. Uso de inicial maiúscula no título do álbum.
Perspectiva e ênfase	Metade de rosto de ocupa grande parte da imagem com ênfase nos olhos e no sol.
Ilustrações	Fotografia
Iconicidade	Céu, pintura vermelha, cenho fechado, brinco de penas, imagem feminina, sol.
Materialidade	Digital

Fonte: elaboração autoral

4.6 O projeto de dizer em *Kwarahy Tazyr*

Esta seção discorre sobre a construção do projeto de dizer em *Kwarahy Tazyr*. Primeiramente, são apresentados os construtos teóricos sobre o termo em conjunto com a análise da arquetônica⁵⁰ do dizer considerando análise do álbum por meio do pentagrama analítico.

Kaê Guajajara estabelece uma conexão poderosa com o seu público ao assumir a postura de ativista indígena, protagonizando e exercendo seu poder através da música. Em “*minha voz agora tá curando você*” (faixa 08), mostra o seu objetivo de promover a conscientização e a visibilidade das culturas originárias e combater as opressões por meio de sua arte. A “voz-canção” torna-se uma ferramenta de luta pelo respeito às comunidades indígenas. Isso é reforçado em “Ancestralizou (interlúdio)” (faixa 09), nos trechos “*Eu não vou me conter com a migalha*” e “*Eu não vou me contentar nunca com o descaso*” o que enfatiza a postura de resistência.

O uso do modo verbal imperativo, como em “*vem manter o espírito intacto sem a arara cantando*” (faixa 08), também denota a postura protagonista de seu discurso. Por meio dos elementos artísticos, a artista destaca a importância do debate sobre a valorização indígena, promovendo um diálogo significativo com o público.

Deste modo, a artista mantém uma posição de autoridade sustentada pela grandiosidade das raízes ancestrais, pela determinação em proteger culturas marginalizadas e pela defesa da preservação ambiental. As canções de Kaê Guajajara, assim, se transformam em manifestações reivindicatórias, o que coloca a artista como opositora do “Tu-lírico” visto no *componente autoral*. Kaê, por meio de suas canções, assume um papel de resistência, utilizando sua voz para dar visibilidade às questões culturais e ambientais, o que reflete sua autoridade e compromisso com as causas defendidas.

O que sensibiliza sua audiência ao compartilhar uma narrativa rica em experiências pessoais, elementos culturais e históricos. Ela utiliza a diversidade linguística, compondo suas canções em português, *Ze’egete* e inglês, e mesclando a

⁵⁰ O termo “arquetônica” é usado aqui para designar a análise do álbum musical como um “todo”. Mesmo que sejam feitas seleções de trechos das canções, a análise permanece vinculada à composição da totalidade do gênero.

sonoridade do *Rap* com instrumentos indígenas, criando uma fusão musical peculiar para suas composições. As canções abordam questões políticas e sociais, como a luta contra as atitudes coloniais e a defesa do meio ambiente, evocando um sentimento de justiça e resistência. Do mesmo modo, Kaê Guajajara, por meio de *Kwarahy Tazy*, promove a atenção para as comunidades indígenas e suas lutas, inspirando e motivando os ouvintes a se engajarem nessas causas.

Da mesma forma, a compositora busca envolver a audiência traçando seu caminho enunciativo com uma profunda conexão com a espiritualidade e a ancestralidade, presente, sobremaneira, nas faixas 01, 02, 03, 07, 09 e 10. A cantora alude à prática de comunicação dos povos originários com o sobrenatural através dos sonhos, apresentando um elo com as tradições culturais. Utiliza variadas performances vocais, “Filha da Terra” (faixa 07), por exemplo, o canto é calmo e suave, evocando uma sensação de acalanto e tranquilidade, em contraste, “Meu respirar (faixa 03) e “Ancentralizou (interlúdio)” (faixa 09) a voz adota uma impostação mais firme, transmitindo força ao discurso. Somado a isso, Kaê, traz veracidade ao discurso e a inserção do *Rap*, da agressividade e da resistência que vêm com o gênero musical.

Ademais a trajetória do projeto de dizer da compositora/intérprete em *Kwarahy Tazy* ilustra como “qualquer enunciado é um ato social”, carregado de significados históricos e sociais. (Medviédev, 2012, p. 183). Para o círculo de Bakhtin o enunciado é uma manifestação social (Volóchinov, 2019; Bakhtin, 2016; Medviédev, 2012). Segundo Medviédev (2012), tanto o sentido do enunciado quanto a própria pronúncia e sua realização em contexto específico possuem importância, considerando as circunstâncias de um momento histórico e as condições de uma situação particular.

De acordo com Bakhtin (1997), o querer-dizer⁵¹ corresponde a uma das três características que determinam a conclusibilidade do enunciado, em conjunto com a exauribilidade do objeto de sentido e com as formas composicionais que definem o acabamento do enunciado em um determinado gênero.

⁵¹ Na obra do círculo de Bakhtin, em diferentes traduções, há algumas expressões distintas para nomear o projeto de dizer. Na tradução de *Estética da criação verbal* feita por Ermantina em 1993, aparecem as expressões *intuito discursivo* ou *querer-dizer*, já na tradução de Paulo Bezerra, em 2006, são usadas as expressões *Projeto do discurso* ou *vontade do discurso do falante*. Neste trabalho adota-se o termo *projeto de dizer* também comum na literatura Bakhtiniana e escolhido pelo grupo de estudos da canção – GECAN.

Bakhtin destaca que todo enunciado, seja ele simples ou complexo, contempla o intuito discursivo do locutor, determinando seu conteúdo e limites. Esse intuito ou projeto de dizer, define a escolha e tratamento do objeto do enunciado além de influenciar a forma do gênero discursivo. Nas palavras do autor,

esse intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras (nas circunstâncias precisas da comunicação verbal e necessariamente em relação aos enunciados anteriores) e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio. Tal intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado (mas este é o terceiro fator de que trataremos mais adiante). O intuito, o elemento *subjeto* do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido — *objeto* — para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados (Bakhtin [1979] 1997, p. 301).

Deste modo, segundo Bakhtin, o projeto de dizer se combina com o objeto do sentido, criando uma unidade indissolúvel, contextualizada pelo momento histórico e pelas condições sociais específicas. Por esse motivo os participantes diretamente envolvidos em uma comunicação, “captam com facilidade e prontidão o *intuito discursivo*, o querer-dizer do locutor, e, às primeiras palavras do discurso, percebem o *todo* de um enunciado em processo de desenvolvimento (Bakhtin [1979] 1997, p. 301)”.

Assim, pode-se afirmar que o enunciado nasce de um evento intencional, sendo, portanto, o resultando de um projeto de dizer ou de um plano discursivo cuidadosamente elaborado dentro de um contexto sócio histórico e nunca de uma abstração isolada e despretensiosa.

O projeto de dizer do locutor se realiza, segundo Bakhtin, acima de tudo, na escolha de um gênero do discurso.

Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. Esse tipo de gênero existe, sobretudo, nas esferas muito diversificadas da comunicação verbal oral da vida cotidiana (inclusive em suas áreas familiares e íntimas) (Bakhtin [1979] 1997, p. 302).

A escolha do gênero é crucial para a realização do projeto de dizer do locutor, conforme Bakhtin. Ele argumenta que a escolha de um gênero é determinada pela especificidade da esfera de comunicação, pela temática e pelos parceiros

envolvidos. Dessa forma, o locutor adapta e ajusta seu discurso ao gênero escolhido, mantendo sua individualidade e subjetividade.

Esse pensar de Bakhtin pode ser usado para aprofundar a compreensão do projeto de dizer da compositora/intérprete de *Kwarahy Tazyr* ao escolher o gênero canção, especialmente dentro dos contextos indígena e periférico, uma vez que a canção assume um papel importante como veículo de resistência e expressão cultural.

Para os povos indígenas, os cantos e as músicas estão além da fruição, são formas de transmissão de conhecimentos, histórias, valores e tradição. Essa prática se insere na "esfera muito diversificada da comunicação verbal oral da vida cotidiana" que Bakhtin menciona, onde a canção não é apenas uma forma de expressão, mas um veículo de resistência e afirmação cultural. A escolha da artista em trazer para o álbum trechos das canções na língua *Ze'egete* corrobora essa afirmação.

Além disso, nas periferias, o *rap* é uma ferramenta poderosa de resistência. O gênero musical, por meio de suas letras incisivas, denuncia injustiças, resiste às opressões e constrói solidariedade, deste modo, é um meio de expressar a realidade das periferias. Nesse contexto, a escolha de Kaê Guajajara pelo *rap* se alinha ao seu projeto de dizer, utilizando a música para "adaptar-se e ajustar-se ao gênero escolhido", conforme Bakhtin alega, sem renunciar à sua individualidade e subjetividade. O que contempla as duas realidades da artista, as quais estão presentes em suas composições, "*Eu sou indígena, indígena favelada*" (faixa 09), que confirma a maneira do fazer artístico de Kaê, o de trazer para suas canções toda a carga cultural e social que permeia suas origens e experiências.

Vale destacar que, em sua obra, Kaê Guajajara integra ao *rap* as sonoridades características dos instrumentos indígenas, criando o que ela própria denomina de Música Popular Originária. Essa fusão contribui para a afirmação da identidade e resistência de culturas que, infelizmente, sofre apagamentos. Dessa forma, as canções de Kaê se tornam um espaço de luta e afirmação, onde cada som, seja verbal ou musical, carrega significados e propósitos.

Sob essa perspectiva, a imagem de capa do álbum *Kwarahy Tazyr* desempenha um papel fundamental na construção da arquitetura do projeto de dizer do autor-criador.

Observa-se na imagem o rosto de uma mulher indígena, com um olhar firme e cenho franzido, o que expressa um descontentamento, pintado de urucum e enfeitado com ornamentos de penas. A pintura vermelha no rosto, assim como, o uso das penas, que são elementos da cultura dos povos originários, corrobora com a afirmação de identidade presente no álbum. Nas civilizações indígenas, as pinturas são usadas, em geral, para dois motivos: festejos ou guerra. No caso de *Kwarahy Tazyr*, para o combate às colonialidades ainda presentes no cotidiano.

A imagem também contém o sol ao fundo, numa posição superior à cabeça da indígena, de onde irradia seus raios que iluminam a seu rosto. A composição imagética, não apenas enriquece o conteúdo do álbum, como reforça os temas de religiosidade (materializado na figura do sol) e cultura indígena que permeiam o trabalho, evocando, assim, uma conexão com as tradições ancestrais e espirituais, alinhando perfeitamente com as narrativas musicais presentes nas canções e com o título *Kwarahy Tazyr* que, em *Ze'egete*, quer dizer “Filha do Sol”, Bianco (2022). Desse modo, a capa contribui significativamente para a expressão da identidade e resistência que Kaê Guajajara buscar transmitir por meio de sua obra.

É importante ressaltar que a compreensão do álbum musical neste trabalho parte da concepção de um enunciado materializado numa prática social. Contudo, é igualmente fundamental reconhecer que cada canção que compõe o álbum constitui um universo particular. Dessa forma, torna-se complexo, porém não impossível compreender que o percurso construtivo da obra artística *Kwarahy Tazyr* é significativo e possui sentido na arquitetônica do dizer, por exemplo, a escolha do uso da língua indígena do povo Guajajara, as tonalidades menores, as sonoridades indígenas, a capa, os diálogos com outros discursos, a ordem das canções das quais se compreende uma narrativa que apresenta uma missão conferida pela ancestralidade: a missão de contribuir para a conscientização social — “minha voz agora tá curando você” (faixa 08) —, de combater e denunciar as opressões por meio da voz e de afirmar uma identidade originária. Assim, de forma, sintética, a construção do projeto de dizer do álbum contempla múltiplos aspectos e possibilidades de análises, bem como a sistematização dessas análises em práticas pedagógicas.

*“Vamo cantar junto de novo, vamo plantar tudo de novo
Lutar por aquele mundo, que a gente respira junto, que a gente existe”*
(Kaê Guajajara - *Kwarahy Tazyr* – faixa 09)

5. CANÇÃO E CULTURA ANCESTRAL: PROJETO DE PRÁTICA EDUCATIVA A PARTIR DE ÁLBUM MUSICAL KWARAHY TAZYR

Este capítulo apresenta uma sugestão de prática educativa com o gênero canção, estruturada como um projeto aplicável em diferentes espaços educativos. Inicialmente, aborda-se a contextualização da proposta; em seguida, visita-se a legislação que orienta o trabalho educacional com enfoque nas relações étnico-raciais; e, por fim, apresenta-se a estruturação do projeto de prática educativa por meio do álbum *Kwarahy Tazyr*, de Kaê Guajajara.

O potencial das práticas de linguagem e dos gêneros discursivos para o ensino e a aprendizagem de línguas já é amplamente reconhecido. No entanto, é notório que inúmeros desafios ainda permeiam o cotidiano escolar, especialmente diante da variedade de gêneros que circulam na sociedade atual. Isso nos leva a refletir a respeito de quais desses gêneros podem, de fato, favorecer o engajamento dos estudantes nas atividades educativas. Soma-se a isso o impacto das redes sociais e das múltiplas formas de linguagem presentes na vida dos educandos, fatores que tornam o trabalho docente cada vez mais desafiante. Tais questões são fundamentais quando se entende a sala de aula como um espaço democrático voltado para o desenvolvimento pleno dos estudantes.

Considerando as reflexões apresentadas, este capítulo tem como finalidade propor uma sugestão de prática educativa fundamentada no trabalho com álbum musical, entendido aqui como um gênero multissemiótico pertencente à esfera artístico-cultural. Trata-se de uma sugestão pedagógica em forma de projeto educacional voltado para o ensino-aprendizagem do componente curricular língua portuguesa de forma multidisciplinar por meio de canções/álbum que anseia promover um estudo abordando o gênero canção ou gênero álbum musical em sua totalidade. Para subsidiar essa abordagem, adota-se, como um dos recursos metodológicos, o pentagrama de análise multissemiótica, apresentado anteriormente.

Para ilustrar a proposta sugerida, foi selecionado o álbum "*Kwarahy Tazyr*", lançado por Kaê Guajajara em 2021, apresentado e analisado nos capítulos anteriores que compõem esta pesquisa. Entre as razões que justificam essa escolha, destaca-se sua relevância para o trabalho no ambiente escolar, especialmente pelas temáticas de resistência e da cultura indígena. A canção ainda permite contemplar as orientações da BNCC referentes à leitura de gêneros midiáticos, especialmente ao possibilitar a "reconstrução das condições de produção, circulação e recepção" (BNCC, 2017, p. 156). Tal abordagem favorece a compreensão das motivações que levaram à materialização dos discursos que permeiam a obra, sobretudo dos contextos de luta dos povos indígenas.

Além disso, o uso de "*Kwarahy Tazyr*", no ambiente educacional, permite apresentar aos estudantes a oportunidade de reflexão social e conhecer uma artista e ativista indígena de destaque nacional e internacional, enriquecendo, assim, o repertório musical, histórico e cultural dos discentes.

Ancorada nos pressupostos da Linguística Aplicada, nos estudos dialógicos da linguagem e na pedagogia crítica, a proposta a ser detalhada posteriormente, configura-se como uma alternativa flexível para o ensino de Língua Portuguesa de forma multidisciplinar na Educação Básica, entre outros segmentos educacionais.

Antes de apresentar a estruturação da sugestão do projeto de prática educativa com a canção/álbum, considero importante revisar alguns caminhos norteadores.

5.1 Prática educativa com a canção/álbum musical

A canção faz parte do cotidiano escolar e social e está presente em situações reais de interação entre educadores e estudantes, seja agrupada com outras canções na composição de álbum ou em *playlist* de *streaming*. Assim, em todas as etapas do processo educativo, as canções podem ser tomadas como objetos de conhecimento que favorecem práticas educativas capazes de articular os saberes prévios dos estudantes com novas aprendizagens, ampliando sua percepção e sua forma de interação com o mundo.

No âmbito do ensino de língua portuguesa, contudo, é fundamental considerar a limitação de práticas restritas à análise do componente verbal das canções, frequentemente reduzidas à interpretação de letras, em detrimento dos elementos

sonoros, conforme adverte Costa (2003). Embora se reconheça que a formação do professor de língua portuguesa, “via de regra”, não contempla o domínio da teoria musical, é preciso admitir que tratar apenas a letra – e, muitas vezes, de modo semelhante ao poema – não equivale a trabalhar efetivamente com a canção ou com álbum musical enquanto gênero do discurso. Tal abordagem acaba por suprimir a dimensão multissemiótica desse gênero, deixando de contemplar a integração entre texto, melodia e outros elementos constitutivos.

Dessa forma, é fundamental explicitar qual conceito de canção e de álbum musical estão sendo adotados. Conforme compreende Baltar *et al* (2019, p. 17-18),

a canção pode ser definida como um *mega-instrumento* a serviço da interação humana, um gênero do discurso multissemiótico com unidade temática, unidade composicional e estilo. A canção associa signos sonoros, combinados simultaneamente (harmonia) e sucessivamente (melodia), seguindo certa ordem e proporção (ritmo), cujas características principais são altura, duração, intensidade e timbre (MED, 1996), com signos verbais: palavras organizadas em poesia (estrofe e versos) ou em prosa (parágrafos e frases. (grifos do autor)

Para álbum musical, como já dito no capítulo 2, entende-se a reunião de canções que expressa um projeto de dizer da criação artística, materializado não apenas nas canções e na ordem em que são apresentadas, mas também nos elementos, a princípio, costumeiramente entendidos como visuais, verbais e sonoros que fundem no produto artístico verbivocovisual do gênero nas situações reais de interação mediadas por ele em meio físico ou digital.

Na compreensão de gêneros discursivos, é possível compreender o álbum musical também como um hipergênero, de acordo com Fraga e Barros (2024), por apresentar em sua composição outros gêneros ou subgêneros como capa, contracapa, ficha técnica, lista das canções, letras das canções e fonogramas. No caso dos álbuns digitais, como *Kwarahy Tazyr*, é recorrente a presença de capa, lista de canções, descrição (ficha técnica) e comentários (em algumas plataformas como o *YouTube*, por exemplo). O álbum, deste modo, traz uma organização genérica que permite a circulação de outros gêneros (Bonini, 2011).

O trabalho com esse gênero/hipergênero multissemióticos nas aulas de língua portuguesa, a partir dessa perspectiva, é preciso contemplar tanto a semiose verbal quanto a musical, articulando ainda as dimensões históricas além das linguísticas e musicais. Como recomenda napolitano (2002), é fundamental que estudos no campo das Ciências Humanas que utilizam a canção como objeto de conhecimento a contextualizem historicamente. No caso do álbum *Kwarahy Tazyr* (2021),

compreender o contexto histórico brasileiro e a contemporaneidade é essencial para acessar muitos dos sentidos implicados na obra.

É fundamental a articulação entre ‘texto’ e ‘contexto’ para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (Napolitano, 2002, p. 78-79 grifos do autor).

A consideração das questões históricas nas aulas de Língua Portuguesa contribui para a compreensão do conceito de *estilo verbal*, entendido por Bakhtin (1997, p. 279) como a seleção consciente dos recursos linguísticos — lexicais, fraseológicos e gramaticais. Esse estilo pode ser mais explicitamente trabalhado no componente curricular por meio da análise das figuras de linguagem, dos modalizadores, das formas de referência e das motivações sociais e de gênero que orientam a escolha de determinados recursos linguísticos em cada enunciado, como apresenta Fraga *et al* (2023).

Para o trabalho com o gênero canção ou com o álbum musical nas aulas de língua portuguesa na Educação Básica, a sugestão de projeto, mais adiante explicitada, propõe a análise do álbum musical ou de canções a partir do pentagrama de análise multissemiótica, que contempla conjuntamente cinco componentes: o verbal, o musical, o sócio situacional, o autoral e o visual. Essa abordagem dialoga com as três unidades básicas do ensino de Português propostas por Geraldini (1984): a prática de leitura de textos, que estimula o hábito da leitura; a prática de produção textual, voltada para interações reais; e a prática de análise linguística, que propicia reflexão crítica atribuída ao uso dos recursos linguísticos.

No que tange à metodologia de ensino, opta-se pela prática educativa que, conforme Freire (2002, p. 18), não se reduz a um mero treinamento técnico sobre os gêneros, como a canção, mas envolve reflexão profunda sobre o conteúdo temático, a articulação dos recursos verbais e sonoros e a construção dos sentidos pela audiência. O objetivo é a transformação, concreta e significativa, tanto no campo dos conhecimentos quanto nas dimensões sociais, seja em curto ou longo prazo, conforme aponta Andrade (2023).

Segundo Freire (2000), a prática educativa tem um caráter libertador, dando ênfase ao papel das emoções e promovendo a importância da consciência histórica. Ela destaca o sentimento de presença no mundo e a compreensão da história como

uma possibilidade, nunca como uma determinação. Em suas palavras, "a prática educativa é substancialmente esperançosa e, por isso, provocadora de esperança" (Freire, 2000, p. 23).

Na perspectiva de Freire (1974), reconhece-se que os educandos chegam à escola trazendo consigo sua identidade cultural, sendo, portanto, agentes históricos e produtores de saberes — e não meros depósitos vazios de conhecimento, como pressupõe a lógica da educação bancária (Freire, 1974; 1978). Valorizar esses saberes prévios e utilizá-los como ponto de partida para a coconstrução do conhecimento abre caminho para práticas pedagógicas emancipatórias. Nesse contexto, o trabalho com o álbum musical ou com a canção revela-se uma alternativa viável e promissora para docentes da área de linguagem, favorecendo métodos de ensino-aprendizagem que privilegiem a valorização da comunicação entre professores e estudantes.

Inspirada nos círculos de cultura freirianos (Freire, 1974), essa metodologia pressupõe uma investigação dialógica sobre o objeto temático — escolhido pelo professor ou consensualmente com a turma — explorando os limites dos sentidos mobilizáveis por meio da canção selecionada (Fraga *et al*, 2023, p. 24). Tal prática, assim como os sujeitos que dela participam, é contínua, inacabada, e se constrói coletivamente ao longo do processo educativo.

Essa formulação integra elementos das práticas educativas dialógicas e da análise multissemiótica, promovendo um ensino de Língua Portuguesa que valoriza a complexidade e riqueza do gênero canção/álbum musical.

5.2 A relevância da abordagem das relações étnico-raciais na educação

Nas últimas décadas se intensificaram os debates acerca das relações étnico-raciais e o reflexo destas discussões na sociedade civil organizada. Tais debates geram demandas, reflexões e, por conseguinte, mudanças nas esferas públicas educacionais, mesmo que a passos lentos.

A respeito desse pensar, Freire (1967), aponta que uma sociedade em transição como a nossa, inserida no processo de democratização fundamental, com o povo em grande parte emergindo, precisa tentar uma educação que seja capaz de colaborar com ele na indispensável organização reflexiva de seu pensamento. No entanto, foram muitos anos de lutas do Movimento Negro no país e no mundo para

que concretizasse, na atualidade, mudanças significativas nas diretrizes educacionais brasileiras.

Segundo consta na constituição Federal de 1988, a educação no Estado brasileiro é um direito de todos. A educação prevista na legislação configura um direito subjetivo, isto é, todo brasileiro deve ter acesso à educação básica de qualidade, assim, poderá ser alcançados os anseios da educação, ou seja, o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o mundo do trabalho e sua inserção nas práticas de cidadania.

No que diz respeito à educação e a diversidade étnica que constitui a sociedade brasileira, Gomes (2011) afirma que as políticas públicas relacionadas à educação étnico-racial não foram de fato inclusas na constituição federal, estão inseridas apenas de forma genérica.

Deste modo, diante das questões históricas e das desigualdades sociais, econômicas e étnicas existe a necessidade do acréscimo de políticas públicas que esclareçam e sejam capazes de trazer o tema à discussão, para o desenvolvimento de ações de maneira a colaborar na qualificação das relações étnico-raciais (Gomes, 2011).

Não distinta da Constituição Federal, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/1996 segue a mesma construção de caráter genérico em relação às questões étnico-raciais, como pode ser observado no artigo 26:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (LDB, 1996. Redação atualizada, 2017).

O caráter genérico também presente na LDB somente é revisto e alterado com a lei 10.639/03, sancionada em janeiro de 2003, na qual fica determinada a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica e inclui no calendário escolar o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”.

A referida lei surge como resultado das reivindicações e fortes campanhas empreendidas pelo Movimento Negro que visam promover políticas e programas para população afro-brasileira e valorizar a história e a cultura do povo negro (Brasil, 2006). A lei, embora longe de contemplar tudo o que a população negra necessitava,

representou um avanço na valorização da diversidade étnica brasileira, em especial a cultura negra.

Para um melhor entendimento e aplicabilidade da lei, foi criada a SECAD⁵² em 2004 e, por conseguinte, o Conselho Nacional de Educação elabora o Parecer número 03/2004 que, por sua vez, discrimina os conteúdos, termos, motivações e objetivos da Lei Federal 10.639/03 e, assim, se estabelece como conteúdo a Educação para as Relações Étnico-Raciais, popularmente denominada de EREER (Educação para a Relações Étnico-Raciais)⁵³, em outras palavras, o Parecer CNE/CP 3/2004 veio instituir as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas a serem executadas pelos estabelecimentos de ensino de diferentes níveis e modalidades, cabendo aos sistemas de ensino, no âmbito de sua jurisdição, orientar e promover a formação de professores e professoras e supervisionar o cumprimento das Diretrizes (Brasil, 2006). Posteriormente, em 2008, houve a alteração pela Lei 11.645/08 que incluiu a temática indígena. Deste modo a EREER torna-se um marco importante para a educação brasileira por valorizar a pluralidade cultural presente no país.

A Lei 11.645/2008 ampliou a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira, instituída pela Lei 10.639/2003, para incluir também a temática indígena em todos os níveis da educação básica, pública e privada. Essa legislação determina que o estudo da história e das culturas dos povos indígenas brasileiros deve ser incorporado ao currículo escolar, contemplando sua contribuição social, econômica e política na formação da nação. A lei busca promover o respeito à diversidade cultural, combater o racismo e a discriminação, e valorizar as identidades indígenas, assegurando o ensino integrado em disciplinas como Educação Artística, Literatura e História.

Desta forma, compreende-se que as leis 10.639/03 e 11.645/08 e os pareceres e resoluções trazem em seu bojo tanto de maneira explícita quanto implícita a formulação, gestão e implementação de políticas públicas nacionais e

⁵² Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade - SECAD, unidade administrativa do Ministério da Educação (MEC) criada pelo Decreto nº 5.159, de 28 de Julho de 2004. Extinta em 2016, no governo Bolsonaro, teve suas atribuições incorporadas e reconfiguradas em outras instâncias do Ministério da Educação, tendo hoje como órgão correspondente a SECADI (Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização de Jovens e Adultos, Diversidade e Inclusão).

⁵³ EREER foi uma sigla atribuída por participantes do Movimento Negro em um evento na Região Norte promovido pela Coordenação-Geral de Diversidade da SECAD em 2008 chamado Diálogos Regionais.

práticas educativas a fim de atender a diversidade étnico-racial no âmbito da educação nacional (Santos Junior e Bugni, 2018).

A sanção da Lei nº 10.639/2003 e da Resolução CNE/CP 1/2004 é um passo inicial rumo à reparação humanitária do povo negro brasileiro, pois abre caminho para a nação brasileira adotar medidas para corrigir os danos materiais, físicos e psicológicos resultantes do racismo e de formas conexas de discriminação. (Brasil, 2006).

Tanto as leis 10.639/03 e 11.645/08 como a Resolução CNE/CP 1/2004, entre outros documentos, subsidiaram a construção das diretrizes voltadas para diversidade étnico-racial postas na Base Nacional Comum Curricular.

Nesse contexto, a BNCC estabelece competências e habilidades específicas a serem desenvolvidas na educação básica, daquelas que estão associadas ao desenvolvimento das políticas educacionais voltadas para as relações étnico-raciais, opto por ilustrar a competência 5 das competências gerais do referido documento parametrizador.

5. Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas. (p. 63)

Assim, compete à escola garantir o trato, cada vez mais necessário, com a diversidade, com a diferença. (p.66)

Ainda em relação à diversidade cultural, cabe dizer que se estima que mais de 250 línguas são faladas no país – indígenas, de imigração, de sinais, crioulas e afro-brasileiras, além do português e de suas variedades. Esse patrimônio cultural e linguístico é desconhecido por grande parte da população brasileira. (BNCC, 2018, p.68)

Como se pode apreender, a BNCC orienta o desenvolvimento do senso estético para assim se obter, do educando, um amadurecimento para a valorização da diversidade cultural e uma compreensão estética livre de padrões preestabelecidos. A Base Nacional Comum Curricular não pode ser considerada um o único documento utilizado para construção das atividades pedagógicas das instituições de ensino, e sim um meio de consulta dos objetivos e metas didáticos-pedagógicas. É importante ressaltar que a BNCC precisa não somente ser entendida e estudada, mas praticada, a fim de se efetivar na atualização e, ou construções dos Projetos Políticos Pedagógicos e Programas de Cursos dos Sistemas e instituições.

A Base Nacional Comum Curricular orienta o desenvolvimento do senso estético e do respeito às diversas manifestações culturais brasileiras, o que reforça a importância de práticas pedagógicas como esta, que utilizam o álbum musical indígena *Kwarahy Tazyr* para sensibilizar e formar estudantes críticos, conscientes de suas raízes e do contexto social em que vivem.

Assim, sugestão de desenvolvimento de prática educativa, não apenas valoriza a riqueza multissemiótica da canção/álbum como gênero discursivo, como contribui para uma educação plural, democrática e emancipatória, alinhada às exigências contemporâneas de equidade e reconhecimento cultural.

Na seção seguinte, apresenta-se o detalhamento da sugestão de prática educativa utiliza a canção ou o álbum musical com temática indígena como recurso pedagógico de ensino-aprendizagem de língua portuguesa de forma multidisciplinar.

5.3 Canção e cultura ancestral: prática educativa a partir do álbum *Kwarahy Tazyr*

5.3.1 Identificação

Trata-se de uma sugestão de projeto destinado ao ensino-aprendizado multidisciplinar da língua portuguesa por meio do gênero canção/álbum musical. A identificação do projeto será genérica, por ser uma proposta flexível, podendo ser adaptada para diferentes níveis, desde o ensino básico ao superior, considerando-se este último como um projeto de extensão universitária vinculado ao curso de Letras. Dessa forma, o projeto poderá ser associado a uma instituição educacional, tendo como foco o componente curricular de língua portuguesa e abrangendo as seguintes áreas: linguística, literatura, música, história, artes, filosofia, sociologia, cultura e tecnologias digitais de comunicação.

5.2 A problematização

É bastante comum que, nas aulas de língua portuguesa, a canção seja utilizada apenas como pretexto para abordar exclusivamente a norma padrão, sem considerar a contextualização e as múltiplas dimensões presentes nesse gênero. Essa abordagem acaba restringindo o processo de ensino-aprendizagem à análise da letra, deixando de lado os demais elementos que compõem o gênero canção ou

a construção do álbum musical. Por essa razão, este projeto propõe um trabalho que compreenda a canção/álbum em sua totalidade, buscando estabelecer conexões com diversas áreas do conhecimento que podem ser exploradas tanto em uma canção individual quanto em um álbum musical como um todo.

5.3 O público-alvo

O público-alvo da referida sugestão de projeto é diversificado e amplo, pode ser adaptado especificamente para um único público quanto para diferentes segmentos da comunidade educativa, como:

- **Estudantes de Letras:** Inclui alunos de licenciatura e bacharelado, proporcionando oportunidades tanto para o desenvolvimento de competências pedagógicas quanto para o aprofundamento teórico e crítico acerca do ensino-aprendizagem de língua portuguesa a partir de abordagens interdisciplinares e inovadoras.
- **Professores em formação e em exercício:** Abrange docentes em formação inicial, como aqueles que estão nos estágios curriculares, e também professores atuantes no sistema educacional, favorecendo a atualização pedagógica, a troca de experiências e a ampliação do repertório didático a partir do trabalho com o gênero canção e práticas multidisciplinares.
- **Educadores da comunidade:** Envolve profissionais atuantes em contextos não escolares, como projetos sociais, bibliotecas, ONGs e coletivos culturais, oferecendo subsídios e metodologias para implementar atividades educativas que relacionam a música, a linguagem e a realidade social de seus públicos.
- **Estudantes do ensino fundamental e médio:** Direcionado a estudantes de diferentes faixas etárias da educação básica, o projeto visa explorar a linguagem da canção e conectá-la a diferentes áreas do conhecimento, objetivando estimular o pensamento crítico e ampliar o contato com a diversidade cultural, promovendo, assim, o protagonismo e formação cidadã.

5.4 Objetivos da prática educativa

- Geral:

Promover vivências de aprendizagem crítica, multicultural e multidisciplinar por meio do estudo multissemiótico do álbum Kwarahy Tazyr visando à valorização da cultura indígena, o fortalecimento da identidade étnico-racial e a promoção da cidadania crítica e reflexiva.

- Específicos:

- Desenvolver práticas de linguagem em língua portuguesa integradas a abordagens multidisciplinares;
- Desenvolver a escuta ativa e a análise multissemiótica a partir do álbum *Kwarahy Tazyr*;
- Promover a compreensão e valorização das culturas indígenas, suas resistências através da música e a reflexão sobre invisibilidade, racismo, territorialidade e identidade presentes nas canções;
- Favorecer o exercício da cidadania crítica e antirracista, por meio do diálogo com as lutas e narrativas dos povos originários;
- Potencializar práticas de valorização das línguas, territórios, memórias e saberes indígenas no contexto escolar;
- Estimular a produção autoral e o protagonismo dos estudantes em atividades educativas que envolvam linguagens artísticas, histórico-culturais e sociais;
- Integrar saberes de diferentes áreas do conhecimento (Língua Portuguesa, História, Artes, Sociologia) por meio do estudo multidisciplinar do álbum, contribuindo para uma aprendizagem contextualizada e significativa;
- Formar ouvintes sensíveis para compreender e interagir com os discursos materializados em álbuns e canções, desenvolvendo a percepção estética e a consciência cultural por meio da escuta ativa e reflexiva.

5.5 Etapas

Sugestão de temas a serem abordados nos encontros, passível de adaptação conforme as necessidades do público participante.

1. Apresentação do álbum e biografia de Kaê Guajajara;
2. Escuta coletiva das faixas, seguida de rodas de conversa sobre impressões e temas (identidade, ancestralidade, resistência, colonialidades contemporâneas, entre outros);

3. Debate sobre as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 e Resolução CNE/CP nº 1/2004 que subsidiaram a construção das diretrizes voltadas para diversidade étnico-racial no currículo educacional brasileiro e suas aplicações práticas nos ambientes educacionais;

4. O percurso dos suportes de mídias voltadas para a indústria fonográfica: do fonógrafo (1877) aos Aplicativos de música da atualidade;

5. Apresentação do recurso metodológico de análise multissemiótica;

6. Análise multissemiótica de *Kwarahy Tazyr*: trabalho com os componentes verbal, musical, visual, sócio-situacional e autoral por meio do Pentagrama analítico;

7. Prática de linguagem: produção de textos, vídeos, apresentações ou quaisquer materiais artísticos inspirados no álbum.

5.6 Estratégias Metodológicas

- Promover debates, oficinas e rodas de conversa integrando elementos culturais indígenas e saberes de outros campos do conhecimento.

- Utilizar o pentagrama de análise multissemiótica como recurso central para a leitura crítica das faixas de *Kwarahy Tazyr*.

- Valorizar a autoria, a escuta ativa e a participação dos estudantes.

5.7 Avaliação

Como critérios avaliativos é interessante contemplar o engajamento no projeto, a produção coletiva e o desenvolvimento crítico-cultural.

Recomenda-se também a um evento como mostra cultural para socializar as produções e reflexões desenvolvidas durante o percurso do projeto.

5.8 Resultados esperados

- Estudantes críticos, autônomos e autores, capazes de dialogar entre diversas áreas de conhecimento e de linguagens.

- Ampliação do repertório cultural e artístico.

- Consolidação do protagonismo discente e fortalecimento da formação cidadã autônoma.

- Construção de uma comunidade de aprendizagem ativa, plural e humanizadora.

5.9 Referências e documentação

Para a documentação, é importante o registro das atividades realizadas, sistematizar avaliação e elaborar possíveis propostas de continuidade, possibilitando futuras publicações, relatórios e o compartilhamento dos resultados com a comunidade escolar ou outros espaços educativos.

5.9 Referências

ANDRADE, Tayná. M. **Belchior tinha razão: prática educativa de análise multissemiótica com a canção *AmarElo***.2022. 125f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.

BALTAR, M *et al.* (Orgs.). **Práticas educativas com o gênero canção na Educação Básica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

BARON, Roberto; BALTAR, Marcos; FRAGA, Camila. Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia. **Fórum Linguístico: Florianópolis**, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/83687>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Versão on-line. Disponível: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BRASIL. Lei n. 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

BRASIL. Presidência da República. **Lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a

obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.

BRASIL. Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- -Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, 2004.

BRASIL. Parecer nº 3 de 10 de março de 2004. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes Curriculares nacionais para a Educação das relações Étnico-Raciais e para o ensino de História e Cultura Afro- Brasileira e Africana**. 2004

BRASIL. Ministério da Educação/Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

BRASIL. **Plano Nacional das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: SECAD/SEPPPIR, 2009.

COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. 1, p. 9-36, jul./dez. 2003.

FRAGA, Camila; BARROS, Laíse. Análise do álbum “Meus caros amigos” como um hipergênero. **Linha D’Água**: São Paulo, v. 37, n. 03, p. 10-27, jul.-set. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia com práticas de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17^a edição. Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1987.

GERALDI, J. W. Unidades Básicas do Ensino de Português. In: GERALDI, J. W. (Org.) **O texto na sala de aula**. Cascavel- PR: Assoeste. 1984 p. 49-70.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade Étnico- Racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. **RBP**, 01, 109- 121. 2011.

NAPOLITANO, M. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SANTOS JUNIOR, Edson dos. BUGNI, Renata Porto. A educação para as relações étnico-raciais na educação básica a partir da lei 10.639/03. **Revista Internacional de Debates da Administração Pública**. São Paulo, v.3, n.1, pp.33-47, 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, evidencia-se a importância das práticas educativas fundamentadas por Freire (1996), utilizando o álbum musical e canções como recurso pedagógico, articulados metodologicamente pelo Pentagrama de Análise Multissemiótica. A pesquisa envolveu a análise do álbum digital *Kwarahy* Tazyr, da artista Kaê Guajajara, entendendo-o como um enunciado multissemiótico que engendra dimensões de sentidos, ampliando as possibilidades de ensino das práticas de linguagem (Geraldi, 1984), valorizando os usos sociais da língua e contribuindo para uma formação crítica e humanizadora.

Adotou-se a abordagem multissemiótica das canções, conforme proposta por Baltar et al. (2022), por considerar fundamental a relação entre os elementos verbal e musical na construção do sentido, a importância do contexto de produção para analisar o discurso do álbum e a afinidade dessa metodologia com o propósito de compreender a diversidade cultural brasileira. Além disso, adotou-se a concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin, conforme Volóchinov (2019), que a entende um “fato social da interação verbal realizada por uma ou mais enunciações” (p. 158), reforçando a compreensão do discurso como fenômeno social e interativo.

O percurso da pesquisa inicia com a centralidade das vozes originárias, mostrando como o processo de “colonização” resultou em políticas linguísticas de apagamento cultural, ao mesmo tempo em que se observa nas últimas décadas o crescente protagonismo indígena na reivindicação e reconstrução de suas línguas e práticas culturais. A expansão das etnomídias e a comunicação autônoma, por exemplo, transformam o cenário de invisibilidade, potencializando a agência dos povos originários em suas narrativas, contexto, no qual, figuras como Kaê Guajajara se tornam referência, por transformar canções em ferramentas de resistência e denúncia social.

Em seguida, analisou-se a canção brasileira como espaço de transição, a gênese urbana do gênero, suas interfaces com as tradições indígenas e o papel das canções na preservação, atualização e circulação de memórias ancestrais. O aporte teórico de Luiz Tatit (203, 2024, 2015) e os modelos historiográficos de Napolitano (2002, 2010) contribuíram para aprofundar a reflexão sobre letras e músicas como linguagens imbricadas no tempo e no espaço. A análise do álbum digital *Kwarahy*

Tazyr destacou a potência dessas novas produções para tensionar limites entre o tradicional e o contemporâneo, fazendo da arte indígena urbana instrumento de luta, celebração e visibilidade.

O entendimento do álbum musical como uma reunião de canções que expressa um projeto de dizer da criação artística, materializado não apenas nas canções e na ordem em que são apresentadas, mas também nos signos, a princípio, costumeiramente entendidos como visuais, verbais e sonoros, que se fundem no produto artístico verbivocovisual do gênero, nas situações reais de interação, mediadas por ele em meio físico ou digital, e, a contribuição do estudo do aspecto visual e sua inserção no dispositivo desenvolvido pelo GECAN, ampliando-o de tetragrama para pentagrama, possibilitou um olhar ainda mais abrangente sobre a canção, incluindo também a análise de álbum e seus elementos gráficos, como a capa/encarte, entre outros recursos utilizados conforme a materialidade e o suporte da obra. Dessa forma, a pesquisa enfatiza a importância de considerar a tridimensionalidade do discurso, ou seja, a verbivocovisualidade, em conjunto com aspectos relacionados à autoria e contextos sociossituacionais. Assim, por mais que o objeto a ser estudado seja a canção, é fundamental olhar para o álbum ao qual ela está associada e para o contexto musical em que está inserida.

Essa abordagem se mostrou produtiva na análise detalhada de *Kwarahy Tazyr*, ao desvendar camadas de sentido, relações de autoria e intervenções do contexto social tanto nas letras quanto nas escolhas estéticas, sonoras e visuais da obra.

Os percursos analisados demonstram que a canção indígena, especialmente na experiência de Kaê Guajajara, emerge como prática estética, política e educativa, capaz de articular ancestralidade, resistência e transformação social. Ao propor um projeto de prática educativa a partir do álbum, o trabalho reafirma a potência da canção como ferramenta de aprendizagem crítica, de reconhecimento das identidades étnico-raciais e de promoção do respeito à pluralidade cultural.

Por fim, o estudo reforça que a canção não só ressoa memórias e tradições, mas também projeta futuros possíveis na voz das juventudes indígenas que urbanizam, reinventam e (re)existem por meio da arte, convocando espaços educativos a se abrirem ao diálogo, à escuta e à transformação social que brota do encontro entre culturas e linguagens.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Aparecida Valentim. **Políticas linguísticas para os povos indígenas no Brasil**. XVII Congresso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina- ALFAL. João Pessoa – PB, 2014.

ALMEIDA, Rita Heloísa de. **O Diretório dos índios**: um projeto de civilização no Brasil do século XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

AMANTE, V. Rap em Guarani e funk em Kayapó no Yby Festival da Música Indígena. **Catarinas**. 2019. Disponível em <https://catarinas.info/rrap-em-guarani-e-funk-em-kayapo-no-yby-festival-da-musica-indigena/> Acesso em 13 de mai. 2024.

ANDRADE, T. M. **Belchior tinha razão**: prática educativa de análise multissemiótica com a canção *AmarElo*. 2023. 125f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.

ANDRADE, K. Em sua língua nativa, Nory Kaiapó mostra o funk das aldeias indígenas. **Kondzilla**. 2019. Disponível em <https://kondzilla.com/m/em-sua-lingua-nativa-nory-kaiapo-mostra-o-funk-das-aldeias-indigenas> Acesso em 20 de mai. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, [1979] 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: Bakhtin, Mikhail [1979] **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p. 277- 326.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALTAR, Marcos Antonio Rocha. O conceito de tipos de discurso e sua relação com outros conceitos do ISD. In: Machado, A.R.; Guimaraes; A. M. ; Coutinho, A.. (Org.). **O Interacionismo sociodiscursivo**: questões epistemológicas e metodológicas. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2007, p.145-160.

BALTAR, Marcos *et al.* **Oficina da canção**: da Bossa Nova ao lê lê lê. A segunda metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BALTAR, M. *et al.* **Práticas educativas com o gênero canção na educação básica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BALTAR, Marcos; ANDRADE, Tayná Miranda; DINIZ, Kátia. Caetaneir o que há de bom: o tetragrama analítico e uma proposta de análise da canção Sina de Djavan in **A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens** [E-book]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025, p. 21-56. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/a-cancao-como-objeto-multidisciplinar-de-analise-e-de-ensino-aprendizagem-de-linguagens/>. Acesso em 30 de julho de 2025.

BANIWA, G. Lula lança universidade indígena inédita no brasil com previsão de primeiras turmas em 2027. **Brasil de fato**. Brasília, 27 nov. 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/11/27/lula-lanca-universidade-indigena-inedita-no-brasil-com-previsao-de-primeiras-turmas-em-2027-saiba-como-vai-funcionar/>. Acesso em 28 nov. 2025

BARBOSA, Plínio A. Prosódia. 1ª ed. São Paulo: Parábola, 2019.

BARON, Roberto. **A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas**: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar práticas sociais. 2022. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de PósGraduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

BARON, Roberto; BALTAR, Marcos; FRAGA, Camila. Práticas educativas dialógicas com análise multissemiótica de canções de denúncia. **Fórum Linguístico**: Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/83687>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BARTMANSKI, Dominik; WOODWARD. The Vinyl: The Analogue Medium in the Age of Digital Reproduction. **Journal of Consumer Culture**, 1 -24. 2013.

BARROS COHEN, Líliam Cristina. Arte, Contexto e Culturas Indígenas. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 163–176, 2018. DOI: 10.5007/2175-8034.2018v20n1p163. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p163>. Acesso em: 9 set. 2024.

BARROS, Laíse Maciel. BALTAR, Marcos. O Soar do tambor: Carimbó em prática educativa. **Revista Solettras**, nº 47. p. 73-93. Set./Dez. 2023.

BASTOS, Rafael Menezes. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. 2. Ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: Brait, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. Rio de Janeiro: Contexto, 2005.

BIANCO, Yasmim. Kaê Guajajara lança primeiro álbum visual indígena de música. **Bahia Já**. 2022. Disponível em: [Bahia Já - Shows - KAÊ GUAJAJARA LANÇA PRIMEIRO ÁLBUM VISUAL INDÍGENA DE MÚSICA \(bahiaja.com.br\)](https://bahiaja.com.br/shows-kae-guajajara-lanca-primeiro-album-visual-indigena-de-musica/). Acesso: 20 mai. 2024.

BONINI, A. Mídia/suporte e hipergênero: os gêneros textuais e suas relações. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 679-704, 2011.

BORGES, André. Invasões a terras indígenas aumentam em 2020; mortes têm alta de 63%. Reportagem. **CNN Brasil**. Outubro de 2021. Disponível em: [Invasões a terras indígenas aumentam em 2020; mortes têm alta de 63% | CNN Brasil](#). Acesso em 20 de setembro de 2024.

BRASIL. **Estatuto do Índio**. Lei 6001 de 19 de dezembro de 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm. Acesso em: 25 de abr. 2024.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Versão on-line. Disponível: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 25 de abr. 2024.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional** - Lei n 9.394/96. Brasília/DF: MEC, 1996.

BRASIL. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Indígena**. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BRASIL. Lei n. 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

BRONCKART, Jean-Paul. Os Gêneros de textos e os tipos de discurso como formatos das interações propiciadoras de desenvolvimento. *In*: Bronckart, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Campinas: Mercado de letras, 2006. p. 121-159.

CAMARGO, Luís. **Poesia infantil e ilustração**: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.

CARVALHO, Alice Tomaz de; RIOS, Riverson. O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial, *in* Irineu Franco Perpetuo; Sergio Amadeu da Silveira (orgs.), **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 75 -90. 2009.

CERUTTI-RIZZATTI, Mary Elizabeth; MOSSMANN, Suziane; IRIGOITE, Josa Coelho. Estudos em cultura escrita e escolarização: uma proposição de simpósio entre ideários teóricos de base histórico-cultural na busca de caminhos metodológicos para pesquisas em Linguística Aplicada. **Revista Fórum Linguístico**. Florianópolis, v. 9. n. 4, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2013v10n1p48/24667>. Acesso em: 22 abr. 2024.

COUTINHO, Tamiris de Assis. **Afinal, o que é o Trap? Uma análise do Trap como subgênero do Rap**. Intercom– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação– PUCMinas– 2023. Disponível em: [*COUTINHO Tamiris Afinal o que é o Trap Uma análise do Trap como subgênero do Rap.docx](#). Acesso em 13 de agosto de 2025.

DANTAS, Danilo Fraga. MP3, a morte do álbum e o sonho de liberdade da canção?, **Anais do V Encontro da ENLEPICC**. Salvador: UFBA. 2005.

DEHÓ, Maurício. Banda de Brasília faz metal em tupi para chamar atenção à causa indígena. UOL Música. **Grupo Folha**. 2014. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/14/banda-de-brasilia-faz-metal-em-tupi-para-chamar-atencao-a-causa-indigena.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato. Uma história dos formatos fonográficos. **E –Compós**. p. 1 -19. 2005. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>. Acesso em: 20 de mai. 2014.

ENTMAN, R. Framing: toward clarification of a fractured paradigm. **Journal of Communication**, v. 43, n. 4, p. 51-58, 1993.

FARIAS, I. R. Elementos de Semiótica aplicados à canção RAP. CASA. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 1, p. 1434, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/download/570/491/1574>. Acesso em: 31 ago. 2024.

FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. 2016. 216 f. Tese (Livre-Docência em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FEREIRA CAMARGO, Letícia. Discurso de artistas indígenas contemporâneos brasileiros: música, sobrevivência, e resistência linguística. *In Caderno de Linguística*. Cadernos.Abralin.org. V. 2, N. 2. 2021.

FONSECA, D. Novos militantes indígenas. **Revista TRIP**. 2020. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/novos-militantes-indigenas> Acesso em: 26 de mai. 2024.

FRAGA, C. F.; BALTAR, M. A. R. A canção e a construção do inédito viável: alternativas para o trabalho com a linguagem na escola. **Práxis Educacional**, Vitória

da Conquista, v. 20, n. 51, p. e12670, 2024. DOI: 10.22481/praxisedu.v20i51.12670. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/12670>. Acesso em: 19 nov. 2024.

FRAGA, Camila; BARROS, Laíse. Análise do álbum “Meus caros amigos” como um hipergênero. **Linha D’Água**: São Paulo, v. 37, n. 03, p. 10-27, jul.-set. 2024.

FRAGA, Camila F.; Barros, Laíse; ANDRADE, Tayná; BALTAR, Marcos. *Meu caro amigo*: uma proposta de prática educativa com o gênero canção in Pereira, Regina C. M.; espidola, Elaine; Cristovão, Vera L. L. Lopes (orgs.). **Gêneros textuais discursivos: conhecimentos, linguagens e culturas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2 ed. London/New York: Routledge, 2006.

FUKS, Mário. MARQUES, Pedro Henrique. Polarização e contexto: medindo e explicando a polarização política no Brasil. **Revista Opinião Pública**, Campinas, vol. 28, nº 3, p. 560-593, set.-dez., 2022

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GALUCIO, Ana Vilacy; MOORE, Denny; VOORT, Hein van der. O patrimônio linguístico do Brasil: novas perspectivas e abordagens no planejamento e gestão de uma política da diversidade linguística. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 38, p. 194-219, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista_patrimonio38.pdf Acesso em: 5 abr. 2019.

GAUZISKI, Débora. O resgate do vinil: uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. **Ciberlegenda**, n. 28, 83 -94. 2013. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/627/344>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

GARCIA, Elisa Frühauf. **O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e a sua aplicação na América meridional**. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a03> . Acesso em: 20 de abri. 2024.

GARGIONI, A.A.D.P. **A performatização de identidades por vlogueiros indígenas no youtube**. 2019. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

GERALDI, J. W. **Unidades Básicas do Ensino de Português**. In: GERALDI, J. W. (Org.) O texto na sala de aula. Cascavel- PR: Assoeste. 1984 p. 49-70.

GUAJAJARA, Kaê. **Kwarahy Tazyr**. Azuruahu .[2021]. Álbum musical. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/55LrYJR0Ap4rw8JpIBgMLZ>. Acesso em: 08 de mar. 2022.

GUAJAJARA, Kaê. **Filha da Terra** in Kwarahy Tazyr. Azuruahu .[2021]. Álbum visual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGhehRmn3ns&list=PLnCeuZSe7rolS8prji9R9FhKUjsClzLLG>. Acesso em: 20 de mar. 2023.

GUAJAJARA, Kaê. **Nonada**. Entrevista. 27 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/09/kae-guajajara-os-brancos-nao-querem-bater-no-peito-e-dizer-que-eles-roubaram-a-gente/>. Acesso em 20 de setembro de 2024.

GUAJAJARA, Kaê. **O Grito**. Entrevista. 06 de setembro de 2022. Disponível em: <https://revistaogrito.com/papo-com-kae-guajajara-sobre-o-seu-pioneiro-album-visual-indigena-viver-para-alem-do-sobreviver/>. Acesso em 20 de setembro de 2024.

GUERRA, Paula. Alta Fidelidade: um roteiro com paragens pelas lojas de discos independentes em Portugal na última década (1998-2010). **Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, XXI, 23 -48. 2011.

GUIDON, N. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In **História dos Índios do Brasil**. CUNHA, M.C. (org). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP: 1992. p. 37-52. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hist%3Ap37-52/p37-52_Guidon_As_ocupacoes_prehistoricas_do_Brasil.pdf

GRUPIONI, L.D.B. Os povos Indígenas e a escola diferenciada: comentários sobre alguns instrumentos jurídicos internacionais. In: Grupioni, L.D.B.; Vidal, L.B.; Fischmann, R. (org.). **Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade**. São Paulo: Unesco, 2001. p.87-97.

HÃ HÃ HÃE, A. M. **Etnomídia indígena**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eL1eS8a9QO4>. Acesso em: 24 mai. 2024.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/08/brasil-tem-1-69-milhao-de-indigenas-aponta-censo-2022>. Acesso em 02 de abr. 2024.

MAHER, T. de J. **Machado. Políticas linguísticas e políticas de identidade: Currículo e representações de professores indígenas na Amazônia Ocidental Brasileira. Currículo sem Fronteiras**, v. 10, n. 1, p. 33-48, Jan./Jun. 2010.

MAFRA, Matheus Henrique. **Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras'**. 2019. Dissertação de Mestrado em Linguística. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARTINS, A. M. S.; KNAPP, C.; SALES, A. **Políticas linguísticas na Licenciatura Intercultural Indígena – Teko Arandu**. *ReVEL*, v. 14, n. 26, 2016.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O Método Formal nos Estudos Literários**. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012 (1928).

MIRANDA DE ANDRADE, Tayná; ROCHA BALTAR, Marcos Antonio. Sujeitos de sorte: elos de resistência em canções de Belchior e Emicida. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 419- 442, 2024. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/92128>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MUZA, Letícia. Esfera Artístico-Literária: a canção na literatura. **Revista Desempenho**, [S. l.], v. 1, n. 34, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rd/article/view/51602>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MUZA, Maria Letícia Naime. **O lugar do gênero canção no ensino da Língua Portuguesa: uma ressignificação metodológica**. 2025. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de PósGraduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

NAPOLITANO, M.. **A arte engajada e seus públicos** (1955-1968). Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, M. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). 1. ed. v. 1. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001. 370p.
NAPOLITANO, M. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**: uma apresentação. 4 ed. Teresópolis: 2AB Editora, 2010.

OLIVEIRA, Bianca. Kaê Guajajara canta vivências na favela e críticas à colonização. **Nós, mulheres da periferia**. Site jornalístico. 2023. Disponível em: <https://nosmulheresdapерифeria.com.br/quem-somos/>. Acesso: 20 abr. 2024.

OLIVEIRA, Ranieri Júnior Barbosa de; LEITE, Vlader Nobre; FLORÊNCIO, Roberto Remígio. DÓ, RÉ, MI, FÁ sons e sentidos: a leitura musical e uma análise da relação entre letra/música e acordes maiores e menores in revista Sociedade Científica, volume 6, número 1, ano 2023. Disponível em: <https://revista.scientificsociety.net/wp-content/uploads/2023/12/Art.257-2023.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2025.

PAULA, L. de; SERNI, Nicoli Mione. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. In: **Revista Raído**. Dourados, MS, Raído, Dourados, MS, v. 11, n. 25, jan./jun. 2017. 178-201. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/6507/3498>. Acesso em: 03 out. 2024.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. In: **Revista Estudos Linguísticos** (São Paulo),

v. 49, n. 2, p. 706-722, jun. 2020. Disponível em <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2691/1713>. Acesso em: 03 out. 2024.

PAULA, Luciane de; OLIVEIRA, Rafael Júnior de. A relevância e a produtividade teórico-metodológico-analítica da entonação discursiva: a poética “Flor de Lis”, de Djavan. In: BALTAR, Marcos *et al.* **A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025, p. 57-112. No prelo.

PAGLIARO, H. AZEVEDO, M.M., SANTOS, R.V. Demografia dos Povos Indígenas no Brasil: um panorama crítico. In **Demografia dos Povos Indígenas no Brasil**. PAGLIARO, H. AZEVEDO, M.M., SANTOS, R.V. (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ. p. 11-32, 2005.

PASSOS, Gésio. Relatório aponta retrocessos no direito indígena em gestão bolsonaro. **Rádio agência**. Brasília, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-07/relatorio-aponta-retrocessos-no-direito-indigena-em-gestao-bolsonaro>. Acesso em: 10 de set. 2024

PEREIRA, E. S. **Ciborgues indígen@s.br**: a presença nativa no ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2012.

PÉRES, R; BALTAR, M. Canção de resistência: reflexões para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio. **Soletras**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 150-173, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/80094/52791>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PÉRES, Rita de Cássia. **Canção de resistência e ensino**: uma prática educativa para o ensino-aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio. 2025. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de PósGraduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

POLIVANOV, Beatriz; WALTEBERG, Lucas. Synthetica. Reflexões acerca da (i) materialidade da música em álbuns –aplicativo. **Galáxia**, 29, 262 -275. 2015. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/19291>. Acesso em: 20 de mai. 2024

PONZIO, Luciano. **Ícone e afiguração: Bakhtin, Malevitch, Chagall**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice. **Cantos da floresta**: iniciação ao universo musical indígena. São Paulo: Petrópolis, 2023. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=wap2DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=cantos+ind%C3%ADgenas&ots=f69jK2MW7z&sig=3J69D3KoC1W95f9XhgbdGSuW-gA#v=onepage&q=cantos%20ind%C3%ADgenas&f=false>. Acesso em: 09 set. 2024.

RUBIM, A. **Vitalization of the Kokama language beyond the borders of Brazil and Peru**. **Cadernos de Linguística**, v. 1, n. 3, p. 01-18, 29 Sep. 2020. Diponível

em: <https://cadernos.abralin.org/index.php/cadernos/article/view/268>. Acesso em 25 de janeiro de 2021

RODRIGUES, A. D. Línguas Indígenas: 500 anos de descobertas e perdas. D.E.L.T.A., vol. 9, n. 1, p. 83-103, 1993.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra [1.^a ed.]. 1999.

SÁ, Simone Pereira de. O CD morreu? Viva o vinil!, *in* Irineu Franco Perpetuo; Sergio Amadeu da Silveira (orgs.). **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 49 -73. 2009.

SANTAELLA, Lucia. As artes em tecnologias emergentes. In: P. Gobira, & R. N. Bernal. (Orgs.). **Relações entre arte, ciência e tecnologia: tendências criativas contemporâneas**. Belo Horizonte: UEMG, 2021, p. 57-76.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013. 376p

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada I**. 1 ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learnin, 2002.

SEVERO, Cristine Gorski. **Das línguas indígenas**. Revista Digital de Políticas Linguísticas. Ano 11, Volume 11, novembro, 2019a.

SEVERO, C. G. A Biopolítica da língua no Brasil: eugenia, mestiçagem e racismo. In: BUTTURI JUNIOR, A; CANDIOTTO, C; SOUZA, P. de; CAPONI, S. (org.). **Foucault & as práticas de liberdade 1: o vivo & seus limites**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019b.

SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: **Gêneros orais e escritos na escola**. Schneuwly, Bernard; Dolz, Joaquim. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 21- 39.

SILVA, P. P. DA .; VALIATI, L.. Digitalização e cadeia global de valor da música: uma abordagem evolucionária para emergência dos agregadores no mercado brasileiro. **Sociedade e Estado**, v. 34, n. 1, p. 85–105, jan. 2019.

SILVA, Daniel da Rocha. **O discurso de resistência em recortes de sobrevivendo no inferno (2018) do racionais mc's'**. 2022. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

SPOLSKY, B. **Language policy: key topics in Sociolinguistics**. Cambridge: Cambridge, 2004.

SOLOMON, Martin. **The art of typography**: an introduction to typographic. New York: Watson-Guption Publications, 1986.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Casa**, v.1, n. 2, p. 7-24, dez.2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 23 mai. 2025.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. Terra à vista: Aportando na canção. **Gragoatá**, [S.l.], v. 9, n. 16, jul. 2004. ISSN 23584114. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33347/19334>>. Acesso em: 28 mai. 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TUPINAMBÁ, R. M. Etnomídia, uma ferramenta para a comunicação dos povos originários. **Brasil de fato**, Niterói, 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/11/etnomidia-por-uma-comunicacaodos-povos-originaarios/>. Acesso em: 13 de mai. de 2024.

VOLOCHÍNOV, V. N. A construção da enunciação. In **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

VOLOCHINOV, V. N. [1929]. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

VOLOCHÍNOV, V.N. [1930] A construção do enunciado. In VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, resenhas e poemas**. GRILLO, S.; VÓLKOVA, E. (orgs). São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin [1895-1936]. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário: GRILLO, Sheila; Américo, Ekaterina Vólkova. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

WALTENBERG, Lucas. Novas configurações do álbum de música na cultura digital: O caso do aplicativo “Biophilia”. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. [Online], 109 | 2016. DOI : 10.4000/ rccs.6276. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/6276>. . Acesso em: 20 de mai. 2024

Anexo: As letras das canções de *Kwarahy Tazyr*

Faixa 1- Por dentro da Terra

Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra

Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra

Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra

Você só vê minha pele
 Só vê o que transborda por fora
 Se eu me deixar enganar
 Eles levam meu espírito embora

Ouçó o maracá pra não esquecer
 Entro na terra pra acordar
 Sussurro segredos no entardecer
 Emanando e recebendo no luar

Você só vê minha pele
 Só vê o que transborda por fora
 Se eu me deixar enganar
 Eles levam meu espírito embora

Ouçó o maracá pra não esquecer
 Entro na terra pra acordar
 Sussurro segredos no entardecer
 Emanando e recebendo no luar

Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra

Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem

Por dentro da terra
 Por dentro da terra
 Por dentro da terra
 Por dentro da terra

Faixa 2- Minha missão

Oi, oi, oi, oi, oi

Uh-uh-uh-uh

Uh-uh-uh

Uh-uh-uh-uh-uh

Ahn-ahn-ahn-ahn

Ahn-ahn-ahn-ahn

Fechou o sol e eu não tinha juízo ainda
Dormi e parti e acordei sentindo o mar
Me arrupiu até o pelo que eu não tinha
Uma corrente de luz cortava o ar

Me atravessou, falou um tiquin' no meu ouvido
Coisas que eu custei acreditar
Já não sentia mais meu corpo
Foi como se os elementos fossem um só

Entendi minha missão
Guardei toda aquela força
Ampliei minha visão
Me entreguei, agora já sou outra

Sinto a matéria me puxando
Tento ser eu, mas 'tão me usando
Qual a caraça que eu vou usar dessa vez?

Não tem mais pano, tá rasgando
É agora, eu tô voltando
Qual a caraça que eu vou usar dessa vez?

Mas é só acordar, o medo invade a minha paz
Mesmo sentindo meu corpo sob a terra
Fico sentindo as mesmas dores do passado
Como um déjà vu

Um déjà vu que eu já vi e senti milhões de vezes
Bem perto deles e de mim

Tentando me encaixar em prisões mentais

Que acham justo que eu lute por um centímetro de terra

Uh-uh-uh-uh

Centímetro de terra

Ahn-ahn-ahn-ahn

Se águas passadas não movem moinhos

Estamos no limbo que eles inventaram

Se eu não tivesse aprendido com a sede

Uma gota dessa me afogava

Querendo me fazer ter novas correntes

Eu fico de cara que a conta não fecha

Porque continuamos fazendo esse jogo

Vou dormir pra acordar lá de novo

Me atravessou, falou um tiquin no meu ouvido

Coisas que eu custei acreditar

Já não sentia mais meu corpo

Foi como se os elementos fossem um só

Ahn-ahn-ahn-ahn

Ahn-ahn-ahn-ahn

Faixa 3- Meu respirar

Eu encho o pulmão de ar
Mas não é mais suficiente
O ar que você me impôs
Já não me contempla

Eu quero respirar, eu já estive aqui antes
Os mesmos ares
Mas nenhum deles me lembram o seu
cheiro
No pós apocalipse onde te compram pra
curar
Mas pisam no cimento tentando conectar
Engole mais veneno tentando conectar
Na verdadeira conexão

Eu ouço tua voz dentro de mim
Me silencio e deixo a tua voz falar
Levar, lavar, tudo aquilo que não soma
Entre garfos, roupas e o falso bem estar
Tudo que existe pra me afastar
Se no pulmão do mundo tá faltando ar

Imagina, imagina
Imagina se fosse por vingança
Sofre pra soltar a reparação
Imagina perder a herança
Herança banhada no sangue do meu
povo
Imagina se fosse por vingança
Sofre pra soltar a reparação
Imagina perder a herança
Herança banhada no sangue do meu
povo

Desde que nascemos estamos
lutando
Pagando água antes de saber meu
nome
Pagando ar antes de saber meu nome
Pagando estar na terra antes do meu
nome
Me apagando antes de eu sequer ter
nome

Me matou e eu só tinha o teu nome
Já nasci e o roubo é meu sobrenome
Morrendo tentando chamar atenção
De quem me roubou
Entrando no game pra ver se eu
sobrevivo
Mais um segundo

Imagina se fosse por vingança
Sofre pra soltar a reparação
Imagina perder a herança
Herança banhada no sangue do meu
povo
Imagina se fosse por vingança

Faixa 4- Sol em Leão

Fechei no carão
 Dizem que eu não sou daqui
 Matei o leão que brotou na minha frente
 hoje
 Comi, saciei, suas forças vieram pra mim
 Com o meu rugido sabem que eu sou
 originária daqui
 E qualquer coisa que vier de mim, vai te
 gerar lucro

É a coisa mais valiosa que cê já viu
 Eu sou o Sol vai ficar cego se me olha
 muito
 O brilho mais valioso que cê já viu
 Qualquer respiro que eu dou sem sua
 permissão
 É a minha autoestima numa constante
 elevação

Foi mal
 Sou fiel a mim
 Já tentei me trair
 Quase que eu caí de novo
 Mas eu sei bem de onde eu vim
 As correntes renovam de novo e de
 novo

Foi mal
 Sou fiel a mim
 Já tentei me trair
 Quase que eu caí de novo
 Mas eu sei bem de onde eu vim
 As correntes renovam de novo e de
 novo

Finge nunca ter visto minha cara
 Mas sabe que eu sou daqui
 Bem aqui antes que seu mapa
 Sabe que eu sou originária
 O brilho que chama é fruto de todas as
 consequências
 Desfrutar dele é aceitar todas as
 minhas vivências (minhas vivências)

Foi mal
 Sou fiel a mim
 Já tentei me trair
 Quase que eu caí de novo
 Mas eu sei bem de onde eu vim
 As correntes renovam de novo e de
 novo

Foi mal
 Sou fiel a mim
 Já tentei me trair
 Quase que eu caí de novo
 Mas eu sei bem de onde eu vim
 As correntes renovam de novo e de
 novo

Faixa 5- Home

I see the truth
Through the city
I see my ancestors
Walking in every place

No matter where I am
No matter what I need
No matter what they said
I'm home
I'm home
I'm home

I know the truth
About this place
I know the truth
About this face
I know the truth
About this place
I'm home

Teko wà
Wata putar ohó
Iko tenatar romo
Pirer hewi
Pà kwer rupi

Tata rehe hekàg haw
Aexak wirahu izewe
Zawaruhu izewe
Hepy purer
Uzenuhem kar a'e teko wà

Teko wà
Wata putar ohó
Iko tenatar romo
Pirer hewi
Pà kwer rupi

Tata rehe hekàg haw
Aexak wirahu izewe
Zawaruhu izewe
Hepy purer
Uzenuhem kar a'e teko wà

Eu vejo a verdade
Através da cidade
Vejo os meus antepassados
A caminhar em todos os sítios
Não importa onde eu esteja
Não importa o que eu precise
Não importa o que eles disseram

Estou em casa
Estou em casa
Estou em casa

Eu sei a verdade
Sobre este sítio
Eu sei a verdade
Sobre este rosto
Eu sei a verdade
Sobre este sítio

Estou em casa

Faixa 6- - Amor indígena (original cria)

A presença da minha consciência
preenche esse instante sagrado
Todo essa parte com o seu segredo
totalmente intocável
Eles correram, tentaram, mataram e não
nos pegaram
Tomando tudo de novo
Sempre renascendo
Pra fazer o mundo novo
E coexistir no novo

Eu acordo e continuo sonhando
Vendo esse sorriso de Sol me
adentrando
Se é um convite pro paraíso, eu tô
aceitando

Quando me sinto invisível
Você sabe exatamente onde eu tô
Não tem jeito
Meu corpo pulsa você todo
Natureza nos move
Pra tomar tudo de novo

Sinto o teu calor
De novo
O calor do teu amor
De novo
Chegando com a luz do Sol
De novo
Desde sempre original cria dos cria

O amor e o afeto entre os deuses da
terra
Na cena tem que respeitar
Nós somos daqui
Os primeiros daqui
Então ah makapon dieh pahinha
Da pele marrom, brinco de arara
Se amando na rua somos originários
É o terror da colônia, terror da cidade
Por isso eles querem que nós se mate

Mas dessa vez não paramos no quase
Intocáveis, inabaláveis
Começamos foi ontem a tarde
Começamos foi a milhares de anos
Tocando no fogo
Se purificando do mundo covarde
tocando no fogo
Se deu meia noite, eu sei que não
arde de novo
Tocando no fogo

De novo
Sinto o teu calor
De novo
O calor do teu amor
De novo
Chegando com a luz do Sol
De novo
Desde sempre original cria dos cria

Os primeiros daqui, original cria
Os cria dos cria dos cria, os cria dos
cria
É amor de cria, original cria
Amor de cria dos cria, dos cria

7- Filha da Terra

Minha alma está gritando
 Mas ela fala dentro de mim
 Carregando minhas dores num saco
 plástico
 O tempo passa transformando tudo
 Se não muda, ultrapassa tudo
 Passo por ele testemunhando tudo
 E quando ele passar, eu mudo

Na puruzuka kwaw wà
 Zazenuhem putar Nehe
 Ma'e uzapo iko hehy pe wà
 Aiko herapuz Pupe

Filha da terra vou te contar um segredo
 Na tua força não mora só dor
 Você é sobrevivente
 Fênix

Você é sobrevivente
 Que não mais as correntes estejam no
 teu pescoço
 Mas sim as penas dos pássaros
 Pra te fazer voar
 Por outra dimensão

Tão segura, tão intacta
 Tão segura tão intacta
 Tão segura tão intacta
 Tão segura tão

Filha da terra vou te contar um segredo
 Na tua força não mora só dor
 Você é sobrevivente
 Fênix

Você é sobrevivente
 Que não mais as correntes estejam no
 teu pescoço
 Mas sim as penas dos pássaros

Pra te fazer voar
 Por outra dimensão

Tão segura, tão intacta
 Tão segura tão intacta
 Tão segura tão intacta

Na puruzuka kwaw wà
 Zazenuhem putar Nehe
 Ma'e uzapo iko hehy pe wà

Aiko herapuz Pupe
 Aiko herapuz Pupe
 Aiko herapuz Pupe
 Aiko herapuz Pupe

8 - Minha voz

Ainda vejo seus olhos atrás de mim
Seus tiros ainda me seguem
Eu não vou cantar mais pra você dormir
Minha voz agora tá curando você

Ainda vejo seus olhos atrás de mim
Seus tiros ainda me seguem
Eu não vou cantar mais pra você dormir
Minha voz agora tá curando você

Minha voz agora tá curando você
Minha voz agora tá curando você
Minha voz agora tá curando você
Minha voz agora tá curando você

Vem manter o espírito intacto sem
Arara cantando
Vem manter o espírito intacto sem
Água jorrando

Vem manter o espírito intacto sem
Comida chegando
Seu maior medo é estar na minha pele
Seu maior medo é estar na minha pele

Um plano em percurso no tempo
Sabemos o preço da ignorância do
homem
Um plano em percurso no tempo
Disse pra quem nasceu depois que eu
não existo de novo

Tentando tirar minha vida pela comida
Um plano em percurso no tempo
Foi vários de nós que virou pardo
naquela fila

Vem manter o espírito intacto sem
Arara cantando
Vem manter o espírito intacto sem
Água jorrando
Vem manter o espírito intacto sem
Comida chegando

Seu maior medo é estar na minha pele
Seu maior medo é estar na minha pele

9 – Ancestralizou (interlúdio)

Eu entrava num lugar que tinha vários X
feitos de sal
O grande espírito com a minha própria
voz
Me dizia que era proteção
Ele me perguntava se eu tava disposta a
pagar com a minha vida pelo mundo
novo
Eu olhava pra uma árvore, tocava a raiz
e respondia que sim

As raízes me cobriam que nem naquele
filme
Todas as energias transformadas em
borrões
Como se eu tivesse gasolina numa poça
d'água
Eu tava flutuando que nem eu me vi
flutuando na água
Quando eu tava grávida

Mas dessa vez, flechas e balas tentavam
me acertar
Me mataram com tudo que é colonial
Depois queriam que eu tirasse minha
própria vida
Quando eu cobreí todo preço e o peso

Daquela antiga dívida, que todo mundo
quer esquecer
É mais fácil falar que eu morri, do que
falar que eu sobrevivi a floresta
morrendo
A escravidão, a cidade
Avançando e a favela crescendo

Eu sou indígena, indígena favelada
Eu não vou me conter com a migalha
Eu não vou me contentar nunca com o
descaso, com
Fome, com a margem de um sistema
que não escolhemos
Que fomos impostos, invadidos
Roubados

Todo esse ouro, toda essa riqueza
Tudo cheio de sangue, tudo
construído em cima de
Nossos corpos
Mainha me ensinou a ouvir e me
esconder
E a favela me ensinou a revidar
Herera kae

Eu tava rezando na mata, rezando pra
não ver um corpo boiando na água
Eu não tava onde você tava
Eu tava sendo escravizada, me
perdoa
Eu tava sendo escravizada
Me estupraram, me perdoa
Me roubaram

Eu quero voltar
Mainha, o problema foi tá colonizada
demais

10 - Meus olhos

Através dessa terra eu sinto
Abafados gritos no concreto
Gritos abafam um corpo aberto
Vivos, às vezes mortos por dentro

Forjando seu mundo
Controlando tudo
Num perfeito culto
Corpos repetindo as mesmas experiências mudos

Eu vi por dentro que controlava um novo mundo
Ma'e Tewikwer uzeapo pírer nereha nià?
Heretekwer zeàpitym, Herexak aipo kury?

Eu vi por dentro um mundo novo
Tomei meus olhos pra mim de novo
Do que adianta viver pelo ouro banhado de sangue

Seu olhos são feitos de que sangue?
Seu olhos são feitos de sangue?
Ainda ouço o som
Minha armadura tá vibrando
Meu corpo tá fechando

Eu vi por dentro um mundo novo
Tomei meus olhos pra mim de novo
Ma'e Tewikwer uzeapo pírer nereha nià?
Heretekwer zeàpitym, Herexak aipo kury?