



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**ALINE FABÍOLA FREITAS MENDES**

**O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS:  
UMA ABORDAGEM DISCURSIVA**

**FORTALEZA**

**2017**

ALINE FABÍOLA FREITAS MENDES

O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS:  
UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós- Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Linguística. Linha de pesquisa: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

**FORTALEZA**

**2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- M49p Mendes, Aline Fabíola Freitas.  
O processo de retextualização na canção para crianças : uma abordagem discursiva / Aline Fabíola Freitas Mendes. – 2017.  
165 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.
1. retextualização. 2. canção. 3. criança. I. Título.

CDD 410

---

ALINE FABÍOLA FREITAS MENDES

O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS:  
UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

Esta tese constitui parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Doutor em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca Central da referida Universidade.

Aprovada em 12/05/2017.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Antônia Dilamar Araújo  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Vasconcelos da Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Sandra Farias Vasconcelos Maia  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*A João Lucas, luz da nossa casa.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me carregar nos braços nos vários e vários momentos em que pensei em desistir;

Ao Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, pela orientação tranquila, repleta de sábias e necessárias intervenções e pela compreensão diante de situações adversas pelas quais passei;

Ao Prof. Dr. Antônio Duarte Fernandes Távora, por me fazer refletir a respeito do principal objetivo desta pesquisa e me possibilitar realizar alterações fundamentais ainda no momento da qualificação do projeto;

À Profa. Dra. Maria de Fátima Vasconcelos da Costa, pela valiosa colaboração na produção deste trabalho desde à qualificação do projeto à defesa da tese;

À Profa. Dra. Sandra Farias Vasconcelos Maia, pela generosidade com que leu este trabalho e pelo encantamento com o mundo das crianças;

À Profa. Dra. Antônia Dilamar Araújo, pela seriedade e pelo respeito na participação da banca de defesa da tese;

À Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar, pelas contribuições dadas com a leitura da tese;

À Profa. Dra. Márcia Teixeira Nogueira e à Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante, por contribuírem diretamente em minha formação acadêmica, da graduação ao doutorado;

Aos integrantes do grupo de pesquisa DISCUTA – *Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais*, por inúmeros momentos de aprendizado e pela colaboração na elaboração do projeto de tese;

À Profa. Dra. amiga/prima Maria das Dores Mendes, pela parceria e pelo incentivo durante os anos de mestrado e doutorado;

À amiga Geania Nogueira de Farias Pinheiro, pelo grande companheirismo por sempre me fazer sentir capaz de prosseguir e por ter agido como um verdadeiro anjo da guarda ao longo destes quatro anos de doutorado;

Aos funcionários do PPGL, em especial, Antônia, Eduardo e Vanessa, pelo profissionalismo e respeito com que sempre nos atendeu;

À equipe de médicos, enfermeiros, técnicos de enfermagem, psicólogos, terapeutas ocupacionais, nutricionistas da Maternidade Escola Assis Chateaubriand – MEAC – tanto da Unidade Neonatal como da Enfermaria, mais que especial, Canguru – por nos proporcionarem um grande aprendizado com a humanidade, a dedicação e o carinho com que nos trataram durante dois meses (dezembro/2013 a fevereiro/2014);

À Secretaria Municipal de Educação do Município de Fortaleza, pelo afastamento de 100 horas/aulas por 24 meses;

Às amigas Jeane Mendonça e Viviane Batista, por serem fieis e presentes do seu jeito;

Aos familiares, pela torcida e pelo carinho;

Aos pais Aluísio Mendes e Fatima Freitas e à tia Lourdinha, pelos cuidados sem limites e entusiasmo diante de minhas conquistas;

Ao meu irmão Alan Mendes, pelo companheirismo;

Ao meu esposo, Marciano José, por todos os anos de incentivo, dedicação, paciência e muito amor, principalmente, nos últimos quatro anos, que foram repletos de momentos felizes, mas também de momentos muito, muito tristes.

“Há um menino  
Há um moleque  
Morando sempre no meu coração  
Toda vez que o adulto balança  
Ele vem pra me dar a mão...”

Milton Nascimento e Fernando Brant

## RESUMO

Este trabalho destina-se a estudar como se dá o processo de retextualização do ponto de vista discursivo em canções para crianças. Indagamo-nos sobre o comportamento de canções que são “transpostas” de um público geral para um público específico, no caso, o infantil. Essa questão levou-nos a interrogar de que forma aspectos verbais e contextuais afetam o processo de retextualização e são por ele afetados em canções para crianças que não foram originalmente produzidas para elas. Com foco na concepção de prática discursiva, partimos da hipótese geral de que o arranjo atua como **agente retextualizador** ao lado de determinados aspectos contextuais (recepção, encarte do CD, DVD, clipes disponibilizados na internet, performance dos artistas nos shows), compondo um conjunto que possibilita retextualizar uma canção, alterando, por vezes, a cenografia e o ethos e tornando-a apta a ser identificada como canção para crianças. Para atingirmos este propósito, lançamos mão dos conceitos de *cenografia* e *ethos*, trabalhados por Maingueneau (2001) e dos estudos de Travaglia (2003), Marcuschi (2001) e Costa (2012), que versam sobre o fenômeno da *retextualização*. Além dos estudos assinalados, também fazemos uso da pesquisa desenvolvida por Coelho (2014) no que concerne ao arranjo da canção e de Sarmiento (2004) ao tratarmos da concepção de infância e de suas produções culturais. A seleção do *corpus* de que nos valem, 08 canções (versões originais e suas respectivas versões retextualizadas), está condicionada ao fato de terem sido originalmente gravadas em álbuns não destinados para crianças e posteriormente retextualizadas para o público infantil. A análise apontou que quanto mais próxima da cultura lúdica infantil a versão original, menos alterações são observadas em relação aos efeitos de sentido produzidos na canção retextualizada para crianças. Além disso, concluímos que o arranjo e as condições de produção e circulação das canções retextualizadas para crianças mostram-se bastante produtivos enquanto agentes retextualizadores na tarefa de promover a inserção das canções estudadas na prática lúdica infantil.

**Palavras-chave:** retextualização; canção; criança.

## ABSTRACT

This work aims to study how the process of retextualization in children's songs occurs from a discursive perspective. We investigate the behavior of songs that are "transposed" from a general public to a specific audience, in this case, children. This led us to question how verbal and contextual aspects affect the process of retextualization and are affected by it in children's songs that were not originally created for them. Focusing on the conception of discursive practice, we start from the general hypothesis that the arrangement acts as a retextualizing agent alongside certain contextual aspects (reception, CD/DVD booklet, clips made available on the internet, artists' performances in the concerts), making up a set of aspects that enables the retextualization of a song, sometimes altering the scenography and the ethos and making it identifiable as a children's song. In order to achieve this purpose, we used the concepts of scenography and ethos, addressed by Maingueneau (2001) and the studies of Travaglia (2003), Marcuschi (2001) and Costa (2012), who talk about the phenomenon of retextualization. In addition to the highlighted studies, we also make use of the research developed by Coelho (2014) regarding the arrangement of the song and by Sarmiento (2004) when dealing with the conception of childhood and its cultural productions. The selection of the corpus used, made of 08 songs (original versions and their respective retextualized versions), was based on the fact that they were originally recorded on albums not created for children and later retextualized for an audience of children. The analysis pointed out that the closer the original version is to the children's playful culture, the fewer changes are observed in relation to the meaning effects produced in the song that was retextualized for children. Furthermore, we conclude that the arrangement and the conditions of production and circulation of the songs that were retextualized for children are very productive as retextualizing agents in the task of promoting the insertion of the studied songs in children's playing practices.

**Keywords:** retextualization; song; child.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - MPC. Disponível em: [http://www.akaipro.com.br/prod\\_det.asp?id=41](http://www.akaipro.com.br/prod_det.asp?id=41).....97
- Figura 2 - Game Boy. Disponível em: [http://nintendo.wikia.com/wiki/Game\\_Boy](http://nintendo.wikia.com/wiki/Game_Boy).....98
- Figura 3 - Álbum *Bia canta e conta*. Disponível em: <http://br.napster.com/artist/bia-bedran/album/bia-canta-e-conta>.....106
- Figura 4 - Bia Bedran no show musical “Cabeça de vento”. Disponível em <http://www.odebateon.com.br/site/noticia/detalhe/31535/show-musical-de-bia-bedran-arte-de-cantar-e-contar-historias>.....106
- Figura 5 - Cena do videoclipe da canção “Gatinha manhosa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L9kiaIvfopY>.....115
- Figura 6 - Encarte virtual do álbum *Partimpim Dois é Show* referente à canção *Gatinha manhosa*. Disponível em: <http://www.adrianapartimpim.com.br/doi/>.....116
- Figura 7 - Encarte do álbum *Partimpim Dois é Show* referente à canção *Gatinha manhosa*.....116
- Figura 8 - Eduardo Magalhães de Carvalho, Dadi. Disponível em: <https://homofobiajaera.wordpress.com/tag/caetano/>.....120
- Figura 9 - Cena retirada da animação *O leãozinho*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zt93UvnesEc>.....123
- Figura 10 - Instrumento musical piston cretino. Disponível em: [http://www.smetakimprevisto.com.br/plasticas629f.html?coluna=13&filtro=titulo\\_az](http://www.smetakimprevisto.com.br/plasticas629f.html?coluna=13&filtro=titulo_az).....132
- Figura 11 - Capa do disco do grupo Rita Lee e Tuti-Fruti intitulado *Fruto proibido*. Disponível em: <http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/2011/01/disco-fruto-proibido-rita-lee-tutti.html>.....142
- Figura 12 - Contracapa do DVD *Música de brinquedo* do Grupo Pato Fu. Disponível em: <http://www.vidamaterna.com/dvd-pato-fu-musica-de-brinquedo-ao-vivo/>.....146
- Figura 13 - Capa do CD *Musica de brinquedo*. Disponível em: <http://jojoscope.com/2012/12/natal-com-pato-fu/>.....153
- Figura 14 - Contracapa do CD *Musica de brinquedo*. Disponível em: <http://jojoscope.com/2012/12/natal-com-pato-fu/>.....153

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Abordagens complementares de estudo do texto, com base em Maingueneau (2010).....	26
Quadro 2 - Relação entre os diversos tipos de ethos. Fonte: Maingueneau (2008a) p.71.....	32
Quadro 3 - Possibilidades de retextualização. Fonte: Marcuschi (2010), p. 54.....	63
Quadro 4 - Constituição da identidade da canção segundo Tatit (1987).....	69
Quadro 5 - Arranjo como agente responsável pela manifestação da canção, Coelho (2014).....	71
Quadro 6 - Processo de retextualização em canções para crianças.....	72
Quadro 7 - Possibilidades de retextualização na canção para o mesmo gênero discursivo.....	73
Quadro 8 - Processos de recontextualização e retextualização envolvidos na retextualização da canção para crianças.....	75
Quadro 9 - Relação das canções selecionadas para a composição do corpus da pesquisa.....	85
Quadro 10 - Elementos retextualizadores de canções para o público infantil.....	76

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>ANÁLISE DO DISCURSO: PROPOSTA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU</b> .....	20
<b>2.1</b>	<b>Do discurso à prática discursiva</b> .....	20
<b>2.2</b>	<b>Investimentos discursivos</b> .....	21
<b>2.3</b>	<b>Noção de posicionamento</b> .....	23
<b>2.3.1</b>	<i>Cena de enunciação</i> .....	24
<b>2.3.2</b>	<i>Ethos</i> .....	29
<b>3</b>	<b>CANÇÃO PARA CRIANÇAS</b> .....	34
<b>3.1</b>	<b>Gênero discursivo</b> .....	34
<b>3.1.1</b>	<i>A identidade da canção</i> .....	36
<b>3.1.2</b>	<i>Do arranjo</i> .....	39
<b>3.2</b>	<b>Concepção de infância</b> .....	45
<b>3.2.1</b>	<i>Sociologia da infância</i> .....	46
<b>3.3</b>	<b>Canção para crianças</b> .....	54
<b>4</b>	<b>RETEXTUALIZAÇÃO</b> .....	60
<b>4.1</b>	<b>Retextualização</b> .....	60
<b>4.1.1</b>	<i>Retextualização para Travaglia</i> .....	60
<b>4.1.2</b>	<i>Retextualização para Marcuschi</i> .....	61
<b>4.1.3</b>	<i>Retextualização para Costa</i> .....	64
<b>4.2</b>	<b>Retextualização na canção</b> .....	65
<b>4.3</b>	<b>Retextualização na canção para crianças</b> .....	70
<b>5</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	78
<b>5.1</b>	<b>Caracterização da pesquisa</b> .....	80
<b>5.2</b>	<b>Delimitação do universo</b> .....	83
<b>5.3</b>	<b>Procedimentos</b> .....	87
<b>6</b>	<b>RETEXTUALIZAÇÃO EM CANÇÕES PARA CRIANÇAS: UM ESTUDO COMPARATIVO</b> .....	89
<b>6.1</b>	<b>Fico assim sem você</b> .....	90

<b>6.2</b>	<b>Flor do mamulengo.....</b>	<b>101</b>
<b>6.3</b>	<b>Gatinha manhosa.....</b>	<b>108</b>
<b>6.4</b>	<b>Leãozinho.....</b>	<b>118</b>
<b>6.5</b>	<b>O pato.....</b>	<b>125</b>
<b>6.6</b>	<b>O vira.....</b>	<b>133</b>
<b>6.7</b>	<b>Ovelha negra.....</b>	<b>140</b>
<b>6.8</b>	<b>Primavera.....</b>	<b>149</b>
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>155</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>160</b>

---

# 1. INTRODUÇÃO

Quando o assunto é a abordagem acadêmica do gênero discursivo *canção*, o material disponível sobre o tema não se mostra tão abundante quanto em comparação a outros gêneros discursivos, e isso se torna ainda mais saliente quando se trata da *canção para crianças*. A nosso ver, essa situação deve-se, em parte, à visão compartilhada por diversos setores da sociedade brasileira de que a arte produzida para crianças trata-se de uma esfera de qualidade *menor*.

Essa perspectiva em torno dos assuntos que se relacionam à produção cultural infantil, todavia, contrasta com a crescente circulação social da canção popular brasileira para crianças e com a proliferação de trabalhos de cunho pedagógico, psicológico e sociológico que versam sobre a infância.

O estudo de Costa (2003) que trata da presença da canção nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental) demonstra a abordagem ainda pouco cuidada do gênero discursivo em pauta, inclusive por discursos oficiais. O autor verifica que esse tipo de produção simbólica ainda é concebido como uma espécie de modalidade inferior do texto literário, sendo alvo de uma análise reducionista ao ser visualizado como uma *poesia de entretenimento*.

Já no que tange a um olhar discursivo da canção popular brasileira, temos o trabalho desenvolvido por Costa (2012) e por seus atuais e ex-orientandos, integrantes do grupo de pesquisa DISCUTA – *Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais*. O pesquisador recentemente foca seus estudos e orientação de pesquisas para a investigação da canção popular brasileira para crianças, tendo como profícuo trabalho a pesquisa desenvolvida por Gonzalez (2014), que versa sobre o funcionamento discursivo dos posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças.

Em nossa pesquisa, indagamo-nos especificamente sobre o comportamento de canções que são, digamos, “transpostas” de um público geral para um público específico, no caso em estudo, o infantil. Essa questão central, até então não contemplada por trabalhos linguísticos e, sobretudo, discursivos, levou-nos a interrogar de que forma aspectos verbais

e contextuais afetam a retextualização e são por ela afetados em canções para crianças que não foram originalmente produzidas para tal público.

A nosso ver, o mérito deste estudo está tanto na abordagem discursiva do fenômeno da retextualização quanto no seu tratamento para além do âmbito verbal, demandando um estudo específico para outra modalidade: o arranjo. Dessa forma, pretendemos, com esta pesquisa, preenchermos lacunas existentes no tratamento do processo de retextualização no que tange aos aspectos referidos.

Partimos inicialmente da ideia de que há canções que não foram originalmente pensadas para o público infantil, mas que são consideradas “aptas” a compor um repertório para crianças, uma vez que nem toda e qualquer canção pode ser alvo de retextualização para o público infantil. Vale destacar que, em nosso trabalho, nos ocupamos de aspectos presentes em canções que possibilitariam o encontro entre o universo não exclusivamente infantil e o infantil. Relação essa que, por vezes, nos faz questionar se estaríamos diante de uma produção para “adultos” com um tom infantil, se, de fato, teríamos canções para crianças com um tom “adulto”, ou se nos depararíamos com canções para crianças com atributos estritamente infantis, uma vez que, apesar de serem familiares aos adultos, essas canções já são legitimadas pelo público e pela crítica especializada como canções para crianças.

Cabe-nos, assim, o trabalho de investigar como as categorias cenografia e ethos são afetadas, assim como a categoria arranjo afeta o objeto de estudo de que nos ocupamos: o processo de retextualização em canções que foram retiradas de um contexto determinado de produção e recepção e expostas a um outro contexto de produção e recepção, ou seja, **recontextualizadas**, implicando alterações de ordem tanto verbal (cenografia<sup>1</sup> e ethos<sup>2</sup>) como não verbal (arranjo) em tais canções.

Para tanto, nos valem da perspectiva da Análise do Discurso, mais especificamente a orientada por Dominique Maingueneau. Essa linha de investigação conduz-nos a tomar o discurso como o resultado da relação entre o texto e suas condições de produção. Assim, o sentido é concebido como um *efeito* produzido no momento em que os interlocutores agem discursivamente (pela enunciação).

Em função das pesquisas inseridas no âmbito da Análise do Discurso preconizarem uma abordagem da materialidade discursiva a partir de uma dimensão social

---

<sup>1</sup> Cena construída pelo texto.

<sup>2</sup> Tom referente ao modo de enunciar que implica a mobilização de estereótipos.

e linguística, abordamos o gênero discursivo *canção*, representante por excelência do discurso literomusical, sob as condições de produção às quais está exposto e sobre as quais também interfere.

Para atingirmos os objetivos traçados na pesquisa, lançamos mão, dentre outros, dos conceitos de *cenografia* e *ethos* trabalhados por Maingueneau (2001), e dos estudos de Travaglia (2003), Marcuschi (2001) e Costa (2012) que versam sobre o fenômeno da *retextualização*.

Ao nos propormos a investigar a canção a partir de suas múltiplas semioses, deparamo-nos com aquilo que consideramos o maior desafio para o linguista que se dedica ao estudo do gênero citado: apropriar-se de conceitos musicais e, posteriormente, aplicá-los aos textos analisados. Para tanto, além dos estudos assinalados, também faremos uso da Semiótica da Canção desenvolvida pelo trabalho de Coelho (2014) no que concerne ao arranjo. De acordo com o autor, o arranjo apresenta-se como elemento *orgânico* da canção, configurando-se como o agente responsável pela manifestação da canção, sem o qual a canção só existiria em uma virtualidade.

A respeito das canções que elegemos para estudar, nos vemos diante de uma situação muito específica: no âmbito da semiótica **verbal**, observa-se, em geral, uma **reprodução** na íntegra da letra da canção, já no âmbito semiótico **não verbal**, tem-se uma **conservação** da melodia, bem como uma **transformação** do arranjo. Todavia, se a letra e a melodia permanecem quase sempre inalteradas, o mesmo não ocorre com os sentidos mobilizados ao se recontextualizar uma canção, seja para o mesmo público ou para outro, como é o caso das canções de que tratamos.

Vale ainda destacar que essa forma de retextualização não se apresenta como uma forma exclusiva do **discurso literomusical** para crianças. Não raro, deparamo-nos com coletâneas de autores consagrados da literatura nacional em uma “roupagem” para crianças. Artistas esses que não se dedicaram ao público infantil, mas que tiveram seus textos ou trechos de textos reproduzidos em um suporte, no caso, o livro, acompanhados de ilustrações infantis, de letras coloridas, de um papel de textura diferenciada, enfim, de um *layout* integralmente voltado para atrair a atenção do público infantil, como, por exemplo, *Antologia Ilustrada da Poesia Brasileira*, que conta com quarenta e oito poemas que vão de escritores como Gonçalves Dias a Murilo Mendes, organizada e ilustrada por Adriana Calcanhotto.

Ao estreitarmos o contato com a canção para crianças, visualizamos um crescente número de trabalhos voltados para essa faixa etária realizado por artistas que possuem um consolidado público adulto, além, é claro, de artistas que se dedicam exclusivamente ao universo infantil. A produção de álbuns para crianças por parte de artistas já consagrados na música popular brasileira conta com a presença de Adriana Calcanhotto, do grupo *Pato Fu*, de Arnaldo Antunes, de Zeca Baleiro (estes dois últimos, no entanto, não fazem uso das retextualizações de que nos ocupamos nesta pesquisa), dentre outros que vieram na trilha de Chico Buarque, Toquinho, MPB4 e Vinícius de Moraes. O selo *Palavra Cantada*, por exemplo, grande nome da canção elaborada especificamente para crianças, também gravou grandes sucessos do público em geral, como *Leãozinho*, de Caetano Veloso, e *O Vira*, de João Ricardo e Luhli, popularizado na voz de Ney Matogrosso.

No nosso ponto de vista, essas canções cumpririam uma dupla sedução no que concerne ao consumo de tais produtos culturais: em primeiro plano, dos pais, quando “capturam” o adulto ao se deparar com canções que já lhes são familiares, despertando-lhes o interesse em conhecer a versão para os menores; e, em segundo plano, da criança, ao ouvir canções que não foram intencionalmente compostas para representar o seu universo, mas que acabam por serem introduzidas nas produções culturais artísticas a que seus pais foram supostamente expostos, fazendo com que tais produções possam ser apreciadas simultaneamente pelos dois públicos.

Notamos a existência de um número expressivo de canções que não foram especificamente elaboradas para crianças, mas que compõem o repertório de CDs e DVDs para o público infantil, canções que ouvidas rapidamente nos fazem pensar que toda e qualquer canção que receba uma “roupagem infantil” (vozes infantis, arranjo com direito a instrumentos musicais de brinquedos, uma voz suave, dentre outros) possa ser transposta para o público infantil. Sensação que nos parece se dar em virtude da multiplicidade de ritmos, melodias e temática das canções, que, se não se distanciam, aparentemente, não se relacionam diretamente ao universo infantil.

Em função do exposto, partimos da hipótese geral de que o arranjo atua como o principal **elemento retextualizador** seguido por determinados aspectos contextuais (recepção, encarte do CD, DVD, clipes disponibilizados na internet, performance dos artistas nos shows) compondo um conjunto que possibilita retextualizar uma canção, alterando, por vezes, a cenografia e o ethos e tornando-a apta a ser identificada como

canção para crianças, nos fazendo crer que essas canções retextualizadas possuem sim aspectos que legitimem o seu lugar de classificação como uma produção artística para crianças. De ante mão, esclareçamos que a primazia do arranjo enquanto elemento retextualizador em relação aos demais aspectos contextuais se deve ao fato de que alterações contextuais possibilitam um movimento recontextualizador, e não retextualizador, objeto de análise nesta tese. Este último, ao nosso ver, só se concretiza com um duplo movimento: o de recontextualização<sup>3</sup> e o de retextualização<sup>4</sup>.

Tal hipótese nos põs diante de tais questões (central e secundárias, respectivamente):

- *Como se estabelece o processo de retextualização em canções redirecionadas para crianças?*
- *De que forma se comportam os elementos que compõem a cenografia e o ethos da canção original e de sua versão retextualizada para crianças?*
- *Como os elementos envolvidos na produção e circulação de tais discursos concorrem para a mudança de destinatário geral para infantil?*
- *Como o arranjo atua na transposição de público consumidor em tais canções?*

Por fim, acreditamos que a pesquisa aqui desenvolvida justifica-se por apresentar um avanço no que concerne aos estudos do fenômeno da retextualização ao abordá-lo sob o viés discursivo e para além da semiose verbal a partir da tentativa da construção de um arcabouço teórico-metodológico que contemple a integração de aspectos de diferentes semioses e de fatores sociais que viriam a atuar como coerções frente a práticas discursivas de que nos ocupamos. Outro ponto que consideramos relevante para a realização de tal estudo refere-se ao tratamento discursivo destinado à canção para crianças, uma vez que, como mencionado anteriormente, tal produção cultural lúdica ainda é concebida como uma espécie de esfera inferior do texto literário. Já no que tange ao

---

<sup>3</sup> Inserção de um texto em uma nova situação de interação comunicativa, um novo propósito comunicativo, novos interlocutores, novo material de circulação.

<sup>4</sup> Transformações, de ordem verbal e/ou não verbal, promovidas em um texto.

impacto social do trabalho, pretendemos fazer corpo às pesquisas de diversas ordens que se dedicam a compreender a complexidade do *lugar da infância* na contemporaneidade, bem como a forma com que a imagem da criança é projetada por aqueles que se dedicam à produção de uma cultura lúdica direcionada para tal consumidor.

Para isso, organizamos nosso estudo em seis capítulos apresentados a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado *Análise do Discurso: a proposta de Dominique Maingueneau*, apresentamos o aparato teórico de que nos valem, com foco nas noções de *cenografia* e *ethos*.

Já no segundo capítulo, *Canção para crianças*, abordamos o gênero discursivo canção sob a perspectiva do arranjo até atingirmos o que seria uma canção mais direcionada ao público infantil. Além disso, ao longo do desenvolvimento deste capítulo, trouxemos uma breve explanação a respeito da sociologia da infância.

*Retextualização*, o terceiro capítulo, consta de uma reflexão sob uma abordagem discursiva dos processos envolvidos na retextualização no gênero *canção* a partir de uma articulação com os investimentos discursivos descritos por Maingueneau (cenografia e ethos). Neste momento, tanto delineamos os aspectos que possibilitariam o processo de retextualização na canção para crianças como os aspectos que seriam retextualizados em tais produções.

O quarto capítulo, *Procedimentos metodológicos*, traz etapas realizadas a fim de que a pesquisa pudesse ser efetivada, dentre os quais se destacam o estabelecimento de critérios para a seleção das canções que compõem o *corpus* de que fazemos uso bem como a relação das canções selecionadas. Além disso, procuramos situar o leitor a respeito da discussão teórica em torno do objeto de estudo.

Já no quinto capítulo, *Retextualização em canções para crianças: um estudo comparativo*, aplicamos a teoria apresentada e construída ao longo do trabalho às canções selecionadas para a composição do corpus. Aqui estabelecemos uma comparação entre a canção em sua versão original e sua versão retextualizada para crianças a fim de apresentarmos de que forma o arranjo e as condições de produção e circulação dos discursos em análise interferem na construção de diferentes *efeitos de sentidos*.

E, por fim, o capítulo *Conclusão* no qual retomamos e sistematizamos os pontos que julgamos essenciais ao longo de todo o trabalho.

---

## 2. ANÁLISE DO DISCURSO: PROPOSTA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU

Apresentamos, a seguir, os aspectos teóricos utilizados pela linha de investigação de que nos valem: a Análise do Discurso orientada por Dominique Maingueneau, com foco nas categorias discursivas de que fazemos uso em nossa pesquisa: *cenografia e ethos*.

O presente capítulo está organizado em três seções, nas quais apresentamos as ideias de *discurso, prática discursiva, investimentos discursivos e posicionamento* para, enfim, tratarmos as categorias discursivas acima elencadas.

### 2.1 Do discurso à prática discursiva

Ao questionar a articulação entre os conceitos de *condição de produção* e de *formação discursiva*, Maingueneau (1997) propõe o uso da expressão **prática discursiva** a fim de evitar a utilização isolada de um dos dois termos, uma vez que o autor considera estas duas realidades imbricadas, ou seja, a produção de um discurso suporia suas condições de realização. Assim, o conceito de formação discursiva, constituída por uma dimensão linguística, estaria atrelado ao de *comunidade discursiva*, grupo responsável tanto pela produção dos discursos quanto por sua circulação.

Em função disso, pretendemos investigar a canção para crianças enquanto uma **prática discursiva**, ou seja, uma unidade constituída por uma dimensão linguística, por comportar uma organização textual; e outra social, ao manifestar as relações que envolvem o comportamento das **comunidades discursivas**, responsáveis tanto pela produção dos discursos quanto por sua circulação (MAINGUENEAU, 2008). Assim, a produção discursiva estudada implicaria necessariamente aspectos relacionados à melodia, à letra, ao arranjo, enfim, àquilo que constitui o gênero discursivo *canção*, mas também preconizaria

a circulação da canção: a existência de um intérprete, um empresário que gerencia os artistas, um lojista que se propõe a vender um determinado CD ou DVD de canções para crianças, os pais das crianças e, principalmente, as crianças, que são as reais consumidoras do discurso em questão. Dessa forma, tal como cunhado por Costa (2012) em seu estudo a respeito do *discurso literomusical brasileiro*, nosso trabalho concebe as canções em análise como uma prática discursiva, que implica gestos enunciativos típicos como a composição, a interpretação e a gravação.

Passemos a seguir à seção que trata da noção de *investimentos discursivos*.

## 2.2 Investimentos discursivos

Pensar a linguagem sob uma perspectiva discursiva implica, sobretudo, conceber o discurso enquanto uma instância que constitui e é constituída por (con)textos e realidades sócio-histórico. Assim, compreende-se que o discurso tanto instaura realidades, como é por elas formulado, atribuindo sentidos e sendo a ele atribuído.

A Análise do Discurso, ao negar a noção de sentido como um conteúdo estável e pré-concebido entre os participantes da enunciação, opta pela ideia de *efeitos de sentido*. Assim, o sentido é concebido como um efeito produzido no momento em que os interlocutores agem discursivamente (pela enunciação). No entanto, falar da ligação entre efeito de sentido e enunciação não implica a exclusão da relação entre o efeito produzido e o interdiscurso, retomando “sentidos” do *já dito* (POSSENTI, 2004).

De antemão, esclareçamos que o termo *discurso* será utilizado, baseado em Maingueneau (2008b), de forma *restrita* ao nos dirigirmos a um acontecimento específico de interação verbal em um dado contexto sócio-histórico; e, em um sentido mais *amplo*, ao nos relacionarmos a instâncias anônimas de enunciados, por exemplo: discurso literomusical, discurso racista, discurso feminista, dentre outros.

Contrariamente à concepção de que os discursos são fechados em si em oposição a um exterior discursivo, Maingueneau (2008b) assume a perspectiva de que o discurso só pode ser concebido em sua relação com o *outro*. Dessa forma, o interdiscurso teria primazia em relação ao discurso, isto significa que a unidade de estudo da Análise do Discurso não seria o discurso, mas, sim, um espaço de trocas entre vários discursos.

Contudo, Maingueneau (2008b) admite ser o termo *interdiscurso* pouco operacional e propõe a seguinte divisão: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço*

*discursivo*. O universo discursivo é o conjunto finito de todas as formações discursivas existentes em uma dada conjuntura, contudo, não se mostra funcional para o analista dada a impossibilidade de apreensão de sua totalidade. Já o campo discursivo diz respeito ao grupo de formações discursivas que se delimita mantendo relações de diversas ordens: amistosas, de confronto propriamente dito, dentre outras. Por fim, para se delimitar o espaço discursivo, o analista deve isolar subconjuntos de formações discursivas de determinados campos discursivos que julgar necessários para seus propósitos:

É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. O que não significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo; e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano. Não é possível, pois, determinar *a priori* as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 34-35)

Para os fins de nossa pesquisa, delimitamos, no universo discursivo dos inúmeros discursos existentes, dois campos discursivos que se relacionam de formas variadas, seriam estes: **discurso literomusical brasileiro**<sup>5</sup>e **discurso literomusical brasileiro para crianças**<sup>6</sup>. Assim, as versões originais das canções por nos selecionadas para a composição do *corpus* de que fazemos uso fazem parte do primeiro campo discursivo; e as versões das canções retextualizadas para o público infantil compõem o segundo campo discursivo. Já no espaço discursivo, nos deparamos com uma multiplicidade de posicionamentos que concorrem entre si, como, por exemplo, no discurso literomusical brasileiro: Tropicalismo, Bossa Nova, MPB, forró, Pessoal do Ceará, Clube da Esquina, dentre outros; já no discurso literomusical para crianças, a existência de posicionamentos se daria em função dos diversos investimentos para crianças. Teríamos, portanto, alguns posicionamentos afins às duas práticas discursivas. Aqui o espaço

<sup>5</sup> A delimitação de tal discurso foi realizada com base na pesquisa desenvolvida por COSTA (2012).

<sup>6</sup> Essa perspectiva nos foi possível a partir do trabalho desenvolvido por GONZALEZ (2014), que vislumbra a canção para crianças como uma prática discursiva pertencente a um campo discursivo habitado por posicionamentos próprios, diferenciando-o, portanto, do discurso literomusical brasileiro. No entanto, reconhecemos que tal afirmação merece cautela por tratarmos de uma pesquisa recente e que não goza ainda de um desdobramento maior.

discursivo seria o próprio encontro entre os dois campos discursivos, ou seja, a canção retextualizada propriamente dita.

A seção que se segue trata da ideia de *posicionamento*, aspecto fundamental em nossa pesquisa principalmente por implicar a presença de categorias discursivas como a *cenografia* e o *ethos*, essenciais para que o sujeito discursivo possa se inserir no fluxo da cadeia discursiva.

### 2.3 Noção de posicionamento

O conceito de **posicionamento** apresenta-se como uma relevante categoria de base da Análise do Discurso na perspectiva de Dominique Maingueneau. Em sentido amplo, *posicionar-se* diz respeito à atitude de um locutor de situar-se em um espaço no qual se observa a presença de conflito. Já no cenário discursivo, a expressão está intimamente ligada à ideia de *uma identidade discursiva forte, um lugar de produção discursiva bem específico*. No entanto, a identidade discursiva não se limita ao conteúdo que a tomada de posição expressa, mas também se articula às diversas formas de materialização dos discursos, como: a escolha do gênero de discurso, a construção da cenografia, a estruturação do *ethos*, a opção por um código de linguagem (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008).

Entendemos que estudar a linguagem humana sob um prisma discursivo nos autoriza a concebê-la simultaneamente como constituída pelo e constituinte do contexto sócio-histórico e ideológico no qual o sujeito está inserido. Assim, construir e significar uma realidade, agir sobre esta e ser por ela afetado faz do sujeito um ser que necessariamente *posiciona-se* frente ao espaço discursivo conflituoso, mostrando-se tanto a partir das escolhas em torno do conteúdo a ser veiculado como da forma com que este é expresso.

A noção de posicionamento seria, portanto, atravessada por diversas escolhas por parte do sujeito que viriam compor a manifestação de seus valores no campo de discussão. Sob essa visão, o sujeito invariavelmente construiria seu discurso posicionando-se em relação ao interdiscurso, integrando-se a um constante e constitutivo diálogo entre os discursos. Assim, como dito anteriormente, cada posicionamento, no dizer de Maingueneau (2001), *investiria* em um determinado gênero discursivo, *ethos*, cena de enunciação e código de linguagem.

Vejam, a seguir, as categorias de análise **cenografia** e **ethos**, por nos possibilitarem um estudo comparativo entre a versão original de uma dada canção e de sua versão retextualizada para o público infantil.

### 2.3.1 *Cena de enunciação*

Na obra *Doze conceitos em análise do discurso*, Maingueneau atenta para a tendência das **teorias da enunciação** linguística dispensarem uma atenção maior à reflexividade da atividade discursiva, em particular, às coordenadas dêiticas que cada ato de enunciação implica: *pessoa, espaço e tempo*. Já a **semântica** enfatizaria a função do contexto no processo interpretativo. E, por fim, com o advento de disciplinas que se dedicam a estudar o “discurso”, dentre elas a **análise do discurso**, pesquisadores voltaram seus olhares para “as instituições de fala através das quais se opera a articulação entre os textos e as situações onde eles se manifestam”, ou seja, para os gêneros de discurso (p.200).

Essa constatação, na visão do autor, levaria a diversos usos das noções de “situação de enunciação”, “situação de comunicação” e “contexto”, que, por vezes, tendem a se confundir, a ponto de se relacionar a “situação de enunciação” ao contexto empírico em que um texto é produzido.

A partir de um esforço *de clarificação terminológica*, Maingueneau (2010) esclarece-nos que a situação de enunciação “não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema onde são definidas as três posições fundamentais de *enunciador*, de *coenunciador* e de *não-pessoa*” (p. 200). Assim:

A posição de enunciador é o ponto de origem das coordenadas enunciativas, o marco da referência, mas também da modalização. Em diversas línguas, pronomes autônomos como *je, i, eu...* são marcadores dessa posição.

Entre o enunciador e o coenunciador (cujo marcador é *tu*, em francês), existe uma relação de “diferença”, de alteridade. Na realidade, esses dois polos da enunciação são simultaneamente solidários e opostos no mesmo plano. O termo “coenunciador” não é, porém, desprovido de riscos, por menos que ele seja interpretado equivocadamente como significando uma simetria entre as duas posições.

A posição de *não-pessoa*, termo que vem de Benveniste, é a das entidades apresentadas como não estando suscetíveis a efetivar um enunciado, a assumir um ato de enunciação. Entre esta posição e as de enunciador e coenunciador, a relação é de “ruptura”: a não-pessoa não figura no mesmo plano. É por essa razão que Émile Benveniste preferiu o termo “não-pessoa” a “3ª. pessoa”, como o fazia a tradição gramatical (p. 200-201).

Para o pesquisador, esse sistema de coordenadas pessoais da situação de enunciação, e não as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, cumpre essencialmente duas funções: marcar os dêiticos espaciais e temporais e permitir distinguir dois planos da enunciação – os “embreados” (que se apoiam na situação de enunciação – *discurso*) e os “não-embreados” (que rompem com tal situação de enunciação – *história*). Na sequência, chama a atenção para o fato de que as posições da “situação de enunciação” e os lugares ocupados na troca verbal (com os envolvidos no sentido de “papéis” locutivos) tendem normalmente a coincidir, mas não se configura como uma regra.

Mainueneau (2010) ainda esclarece que a concepção até então apresentada é mais pertinente para os casos de enunciados elementares (*poucas palavras, frases simples descontextualizadas*). Para os textos, ele acredita ser preferível falar de “situação de comunicação”, que estaria em concorrência com os termos: *contexto* e *cena de enunciação*.

Segundo o autor, a ideia de *contexto* é cômoda e intuitiva em função de comportar o contexto linguístico, também chamado de *cotexto*, o meio físico da enunciação, e os saberes partilhados pelos participantes da interação comunicativa. Contudo, “é preciso reconhecer que uma noção tão polivalente quanto à de *contexto* dificilmente pode ser empregada de modo restritivo” (p.204).

Voltemo-nos para a “situação de comunicação”. Mainueneau (2010) relaciona-a a tudo aquilo que parte de uma esfera “exterior”, de uma perspectiva sociológica, ao texto do qual é indissociável. De uma forma geral, esses aspectos diriam respeito a:

- Uma finalidade: todo gênero do discurso visa a algum tipo de transformação da situação da qual ele participa.
- Estatutos para os parceiros: a fala em um gênero do discurso não parte de qualquer um para qualquer um, mas de um indivíduo possuidor de certo estatuto social para outro.
- Circunstâncias apropriadas: todo gênero do discurso implica certo tipo de lugar e momento apropriados a seu êxito.
- Um modo de inscrição na temporalidade, que pode se realizar sobre diversos eixos: periodicidade, duração, continuidade, validade...
- Um suporte: um texto é inseparável de seu modo de existência material: modo do suporte/transporte e de estocagem, portanto, de memorização.
- Um esquema textual: um gênero de discurso está associado a certa organização, a partes que se complementam. (p. 205)

O autor considera as noções de situação de comunicação e de situação da enunciação mais adequadas para pesquisas que tomam as produções verbais na perspectiva do estudo dos textos por acreditar serem abordagens complementares: uma do “exterior” e outra do “interior” de um texto. Elaboramos um quadro a seguir a fim de sistematizarmos os aspectos essenciais em torno das ideias de “situação de enunciação” e de “situação de comunicação” por se tratarem de instâncias com as quais iremos operar diretamente:

SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO	SITUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Sistema de coordenadas abstratas que torna possível todo e qualquer enunciado fazendo-o refletir sua própria atividade enunciativa	Entorno físico ou social em que um texto é produzido
Posições de enunciador e coenunciador – instâncias puramente linguísticas	Posições de locutor e interlocutor - lugares ocupados na troca verbal
Esfera “interior” do texto - Perspectiva linguística	Esfera “exterior” do texto - Perspectiva sociológica

**Quadro 1** - Abordagens complementares de estudo do texto, com base em Maingueneau (2010)

Assim, trataremos da situação de enunciação quando estivermos tratando da canção enquanto uma dimensão linguística, em que nos será possível identificarmos as figuras do enunciador e coenunciador em uma atividade enunciativa. Já a situação de comunicação será convocada ao nos dirigirmos aos participantes reais da troca verbal, em especial, pais e crianças que ocupam o papel de ouvintes das canções analisadas.

E, por fim, destacaremos a **cena de enunciação**. Para Maingueneau (2002), esse termo foi desenvolvido ao conceber a fala como uma espécie de encenação, em que o coenunciador vê-se interpelado simultaneamente por três cenas de fala: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*.

A cena englobante está relacionada ao estatuto pragmático do discurso - tipo de discurso de que faz parte. Ela define o estatuto dos parceiros orientando-nos de que forma devemos nos comportar enquanto interpretantes em função da finalidade com que determinado discurso foi organizado. Dessa forma, Maingueneau (2008a) afirma que “quando recebemos um panfleto na rua, devemos ser capazes de determinar se se trata de

algo que remete ao discurso religioso, político, publicitário etc., ou seja, devemos ser capazes de determinar em que cena englobante devemos nos colocar para interpretá-lo, para saber de que modo ele interpela seu leitor” (p. 115-116).

Contudo, identificar a cena englobante da qual faz parte determinado discurso ainda nos remete a uma instância muito abrangente e anônima, uma vez que o coenunciador depara-se, mais imediatamente, com uma forma particular de discurso, materializada em gêneros, representando a cena genérica, e não com a cena englobante, haja vista que grande parte dos diversos tipos de discurso comportam inúmeros gêneros discursivos. Integradas, essas duas cenas (englobante e genérica) formam o que Maingueneau (2002) chama de **quadro cênico** do texto, “é ele que define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço instável do tipo e do gênero de discurso”. No entanto, como foi dito, não seria com esse quadro que se depararia o coenunciador, mas com a cena construída pelo texto: a cenografia. O leitor é levado a perder de vista a cena englobante e a cena genérica nas quais está envolvido. Para o autor, optar por uma determinada cenografia, implica uma forma de *posicionar-se*.

Maingueneau (2001) adverte-nos que o elemento *grafia* de *cenografia* não se relaciona a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, “mas a um processo fundador, à “inscrição” legitimante de um texto estabilizado” (p. 123). A uma cenografia está associada a ideia de espaço (**topografia**), de um determinado momento (**cronografia**) e de parceiros da enunciação (**enunciador** e **coenunciador**).

Se na língua, a “dêixis” define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, Maingueneau (1997) chama por **dêixis discursiva** uma manifestação dêitica em um nível diferente: “o do universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação” (p.41). Dessa forma, a dêixis discursiva:

[...] consiste apenas em um primeiro acesso à **cenografia** de uma formação discursiva; esta última possui ainda um segundo ponto através do qual é possível alcançá-la; trata-se da **deixis fundadora**. Esta deve ser entendida como a(s) situação(ões) de enunciação anterior(es) que a deixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade. Distinguir-se-á, assim, a **locução fundadora**, a **cronografia** e a **topografia fundadoras**. Uma formação discursiva, na realidade, só pode enunciar de forma válida se puder inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra deixis, cuja história ela institui ou “capta” a seu favor. (p. 42)

Para o autor, há uma fronteira frouxa e constante entre as três instâncias acima assinaladas a ponto de, por exemplo, no *discurso escolar da III República*, a “República” ser a um só tempo: o locutor discursivo (*é ela que se dirige às crianças*); a topografia (*a República delimita o território da pátria*) e a cronografia (*a República é a última fase da história da França, de onde este discurso é enunciado*).

Maingueneau (2001) afirma que, para caracterizar uma cenografia, há variados indícios:

- o texto *mostra* a cenografia que o torna possível: as *Fábulas* não “dizem” explicitamente que são carregadas por uma cenografia mundana, mas mostram isso por indícios textuais variados;
- podem existir indicações paratextuais: um título, a menção de um gênero (“crônica”, “lembranças”...), um prefácio do autor...;
- encontram-se finalmente indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes.

Devido ao seu forte caráter de instabilidade, gerado pela suscetibilidade de variação de cenas, o gênero do discurso *canção* possibilita-nos uma vasta investigação sobre sua cenografia, ou seja, a canção estaria longe de mobilizar uma cenografia preestabelecida, proporcionando fecundo material para exploração de nosso objeto de estudo. Contudo, a instabilidade cenográfica inerente ao gênero em estudo não impede sua construção a partir de **cenas validadas**, isto é, cenas de enunciação já cristalizadas em uma memória coletiva, a partir de estruturas estereotipadas, de saber e de valores do público. Uma conversa em família durante a refeição é um exemplo de “cena validada”. O repertório desse tipo de cena altera-se em função do grupo visado pelo discurso, mas, de um modo geral, a qualquer público pode-se associar um estoque de cenas que se pode considerar como partilhadas.

Vale aqui pontuar que a escolha da cenografia não é aleatória: o discurso, a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. Assim, para desempenhar seu papel, a cenografia não deve ser vista como um *simples quadro, um objeto de decoração*. Ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve

legitimá-la. “Quanto mais o coenunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 118).

As canções que compõem o corpus de que lançamos mão apresentam uma grande diversidade quanto à construção cenográfica. Contudo, o público-alvo, no caso, as crianças, é exposto a um só tempo ao discurso literomusical brasileiro para crianças (**cena englobante**); a uma canção (**cena genérica**) e a uma diversidade de construções cenográficas (**cenografia**). Ao analisarmos a versão retextualizada das canções que foram destinadas ao público em geral, notamos que, em diversos dos casos, se aproximam direta ou indiretamente do imaginário infantil, como, respectivamente, *Leãozinho*, de Caetano Veloso e *Gatinha manhosa*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Os conceitos que giram em torno da categoria cenografia são imprescindíveis em nossa pesquisa, uma vez que nos propomos a investigar de que forma se dá a relação entre os elementos que compõem a cena enunciativa (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia) da canção original e sua versão retextualizada para crianças. Partimos da hipótese de que a construção cenográfica não seja tomada na mesma acepção na canção original e na versão retextualizada. Para isso, abordamos os investimentos discursivos *cenografia* e *ethos* por se apresentarem como categorias produtivas na análise comparativa das canções a que nos propomos investigar.

### 2.3.2 *Ethos*

Nesta seção, veremos de que forma a categoria *ethos* é concebida inicialmente pela retórica e posteriormente pela Análise do Discurso e de que maneira podemos analisar a transformação que se dá em torno dela na transposição de canções para o público infantil.

A noção de *ethos* é discutida, no âmbito da oratória, desde Aristóteles em *Arte retórica*, que a concebia a partir da impressão gerada pela imagem do locutor frente ao seu dizer pelo auditório. A persuasão resultaria da adesão, por parte do ouvinte, à fala do locutor através da atribuição de características que lhe transmitiriam credibilidade, materializadas por tom de voz, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, olhar, postura etc. No entanto, apesar de aspectos como vestimentas e mímica também estarem presentes na construção ética, vale destacar que os atributos associados ao locutor não devem ser confundidos com os do locutor empírico, ou seja, da figura de “carne e osso”

que fala ou escreve, uma vez que a imagem do locutor seria construída pelo auditório no momento da execução de sua fala, fazendo com que o *ethos* apresente-se, indiscutivelmente, como uma categoria ligada ao ato de enunciação (MAINGUENEAU, 2008a).

A respeito do *ethos* retórico, esclarece-nos o autor que:

Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala do locutor. O *ethos* não age no primeiro plano, mas de forma lateral. Ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário. Para retomar uma fórmula de Gibert (século XVIII), que resume o triângulo da retórica antiga, “instruímos com argumentos; movemos pelas paixões; insinuamos com os costumes”: os “argumentos” correspondem ao *logos*, as “paixões”, ao *pathos*, os “costumes” ao *ethos*. [...] Compreendemos que, na tradição retórica, o *ethos* tenha sido frequentemente considerado com suspeição: apresentado como tão eficaz, ou, às vezes, como mais eficaz que o *logos* – os argumentos propriamente ditos -, ele se torna suspeito de inverter a hierarquia moral entre o inteligível e o sensível. (p. 57)

Estendendo a ideia de *ethos* ao texto escrito, uma vez que o conceito aristotélico limitava-se a textos orais, a concepção desenvolvida por Maingueneau (2008a) implica um *tom* que garante autoridade ao que é dito, constituindo uma representação de um *corpo* do enunciador, que com a leitura ou audição faz *emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito*, ou seja, aquele que assume o que é dito. De acordo com essa perspectiva discursiva, mesmo os textos escritos seriam dotados de uma “voz”, um “tom”. O autor apresenta duas diferentes possibilidades de sentidos para o termo *tom*, relacionando, como dito, tanto ao oral como ao escrito, além de tomá-lo como a voz física.

Além dessa dimensão vocal, o *ethos* mobilizaria aspectos relacionados a um conjunto de traços físicos e psicológicos, atribuindo a ele, respectivamente, um **caráter** e uma **corporalidade** articulados a uma memória coletiva composta por estereótipos valorizados ou não, correntes em determinada sociedade. A respeito dessas relações, o autor pontua que:

De fato, a incorporação do leitor ultrapassa a simples identificação a uma personagem fiadora. Ela implica um “mundo ético” do qual o fiador é parte pregnante e ao qual ele dá acesso. Esse “mundo ético”, ativado por meio da leitura, é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações

estereóticas associadas a comportamentos: a publicidade contemporânea apóia-se maciçamente em tais estereótipos (o mundo ético dos executivos, dos esnobes, das estrelas de cinema etc.). No campo musical, por exemplo, notaremos que a passagem da simples inclusão de um cantor em um clip teve o efeito de inserir o fiador em um mundo ético específico. (p.65)

Quando se opera a ação do *ethos* sobre o enunciador, tem-se o que Maingueneau (2002) chama de **incorporação**. Essa dinâmica revela que o coenunciador, através da enunciação, confere um *ethos* ao seu fiador, assimilando o conjunto de traços que marcaria sua maneira *de dizer*, e, dessa forma, identifica-se com a forma *de ser* manifestada pelo conjunto de valores evocados, “formando corpo” com uma possível comunidade imaginária que também se identificaria com esse fiador. Essa forma de conceber o *ethos* remete à questão da *eficácia do discurso*, do poder em suscitar a crença, na medida em que o coenunciador interpelado não se apresenta apenas como um indivíduo para quem se lançam “ideias” que corresponderiam a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” por uma “maneira de dizer”, que está articulada a uma “maneira de ser”, o *imaginário de um vivido*.

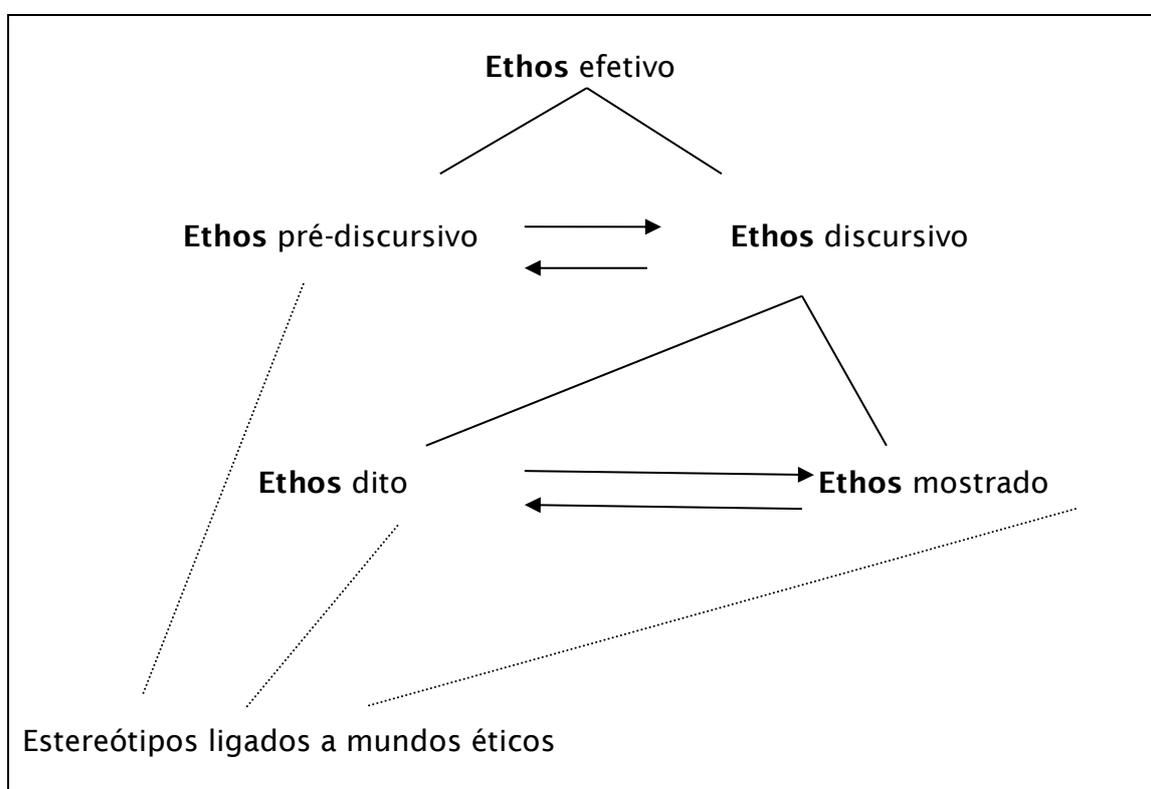
Contrariamente à atitude tradicional que aborda *forma* e *conteúdo* dissociadamente, Maingueneau (2002) enfatiza que o tratamento do *ethos* deve considerar como imbricada a relação entre as “ideias” veiculadas nos enunciados e a cena de enunciação que as legitima. Com isso, *o que se diz* (conteúdo) mostra-se, necessariamente, arraigado ao *como se diz* (forma).

Pensar o *ethos* é analisar de que forma o conteúdo veiculado é expresso. Dessa forma, Maingueneau (2008a) considera haver uma instância abrangente em torno da noção de *ethos*. O **ethos efetivo** seria *o que tal ou qual o destinatário constrói*, que resultaria da interação de determinados tipos de *ethos*.

Como vimos, a noção de *ethos* está necessariamente relacionada ao ato de enunciação. Todavia, para Maingueneau (2008a), não se pode negligenciar que o público também constrói representações do *ethos* em um momento anterior à fala. Trata-se do **ethos pré-discursivo**, que é-nos apresentado como uma representação ética construída pelo coenunciador anterior ao momento da enunciação: “De qualquer forma, mesmo que o destinatário não saiba nada antecipadamente sobre o *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*” (p. 60). Apesar de reconhecer a existência de um *ethos*

pré-discursivo, a questão de que se ocupa o teórico diz respeito ao **ethos discursivo**, ou seja, o ethos que se constitui no ato da enunciação.

Além da presença do ethos pré-discursivo e do ethos discursivo, aquele mostrado na enunciação, o ethos de um discurso também resulta da ação em que o enunciador automenciona, direta (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente (através de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala), sua própria enunciação: **ethos dito**. O ethos efetivo, portanto, resulta da interação das diversas instâncias assinaladas (MAINGUENEAU, 2008a):



**Quadro 2** - Relação entre os diversos tipos de ethos. Fonte: MAINGUENEAU, 2008a, p.71.

A despeito da complexidade existente em torno da noção de ethos, Maingueneau (2008a) adverte-nos:

Se cada conjuntura histórica se caracteriza por um regime específico dos *ethé*, a leitura de numerosos textos que não pertencem a nossa esfera cultural (no tempo e no espaço) é frequentemente dificultada não por lacunas graves em nosso saber enciclopédico, mas pela perda dos *ethé* que sustentam tacitamente sua

enunciação. Quando vemos as coplas da *Canção de Roland* dispostas sobre uma folha de papel, é difícil restituir o *ethos* que as sustentava. Ora, o que é uma epopeia senão um gênero de desempenho oral? Sem ir tão longe, a prosa política do século XIX é indissociável dos *ethé* ligados a práticas discursivas, a situações de comunicação desaparecidas. (p. 72)

Outro aspecto pertinente em torno da categoria em estudo diz respeito ao fato de que elementos de diversas ordens atuam durante a sua elaboração: a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, além do ritmo e da modulação. Além disso, Maingueneau (2008a) alerta-nos para as contingências existentes em todo e qualquer ato comunicativo, em relação às quais nem sempre é clara a percepção se tais elementos fazem ou não parte do discurso, mas que de uma forma ou outra acabam por influenciar a construção do *ethos* por parte dos destinatários. Para o autor, isso é mais uma decisão teórica do que saber se se deve delimitar a ideia de *ethos* ao aspecto estritamente verbal ou se se deve agregar a ele elementos de outra natureza.

Para os fins de nossa pesquisa, partimos da hipótese geral de que o **arranjo** apresenta-se como o principal **elemento retextualizador**, seguido por outros elementos contextuais – que também iremos estudar no capítulo destinado à análise propriamente dita das canções – (encarte do CD, *videoclips* disponibilizados na internet, *performance* nos shows, classificação e localização diferenciada na loja em que o álbum é comercializado, dentre outros aspectos que apontam para a situação de comunicação), responsáveis pelo trânsito de uma canção destinada ao público em geral para uma esfera cultural infantil. Esses atuam, portanto, como modificadores capazes de alterar, por vezes, a construção cenográfica e ética das canções retextualizadas para crianças, que, por sua vez, implicaria a produção de diferentes efeitos de sentido em relação à versão original das canções em estudo.

---

## 3. CANÇÃO PARA CRIANÇAS

No segundo capítulo, abordamos noções caras ao desenvolvimento de nossa pesquisa, que vão desde à ideia de “gênero do discursivo”, desenvolvida por Bakhtin (1997) à ideia de canção sob a perspectiva do arranjo, sob orientação do semioticista Coelho (2007), até atingirmos o que seria uma canção mais direcionada ao público infantil. Além disso, ao longo do desenvolvimento deste capítulo, trazemos uma breve explanação a respeito da concepção de infância.

### 3.1 Gênero do discurso

Deve-se a Bakhtin (1997) a concepção de **gênero** enquanto um dispositivo de comunicação condicionado por determinadas condições socio-históricas que torna possível a apreensão do discurso. Dessa forma, os gêneros estariam a serviço dos usuários de uma língua a fim de que os diversos textos utilizados pudessem ser categorizados. Para ele, a utilização da língua, em todas as esferas da atividade humana, efetiva-se por meio de enunciados orais e escritos, relativamente estáveis, concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma esfera de comunicação. Assim, a variedade dos gêneros manifesta-se de forma infinita, dada a pluralidade das situações comunicativas verbais.

O autor ainda menciona que esses tipos de enunciados seriam indissociáveis de um *estilo verbal*, um *conteúdo temático* e de uma *construção composicional*. Quanto ao estilo, os gêneros do discurso estariam sujeitos a uma determinada subjetividade (particularidade) por parte do enunciador, seria essa possibilidade de estilização dos gêneros aquilo que garantiria seu caráter *relativamente estável*. Contudo, Bakhtin (1997) esclarece que nem todos os gêneros são susceptíveis ao estilo individual, alguns são extremamente rígidos quanto a essa possibilidade, como o boletim de ocorrência; já outros, como o romance, possuem como principal marca a não previsibilidade e a diversidade de estilos. Assim como o estilo, no que diz respeito ao conteúdo, os gêneros do discurso apresentam determinadas peculiaridades: há casos em que o conteúdo

temático é fixado (a declaração) e outros em que são totalmente imprevisíveis (a propaganda). Dessa forma, quanto maior a flexibilidade em torno do conteúdo maior a possibilidade de estilização de um gênero. E, por fim, temos a construção composicional caracterizada por aspectos relacionados à organização textual, ou seja, o modo como se manifestam as estruturas sintático-textuais responsáveis pela noção de pertencimento de um texto como um determinado gênero do discurso e não como outro.

Para Maingueneau (2001), a noção de gênero do discurso apresenta-se como indissociável à ideia de posicionamento. Com isso, ao se decidir por um determinado gênero do discurso, o sujeito não estaria realizando uma ação arbitrária, uma vez que:

[...] mesmo quando uma obra parece ignorar a existência de posições concorrentes à sua, sua clausura só pode, na realidade, fechar-se graças a tudo do que ela se destaca. Para dizer **quem é**, uma obra deve intervir num certo estado da hierarquia dos gêneros. [...] Ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros. (p.69)

Maingueneau (2008a) ainda ressalta que os estudos a respeito dos gêneros do discurso devem questionar as possibilidades de se conhecer as coerções genéricas, não representando, dessa forma, como uma finalidade para a AD a descrição formal dos gêneros em si mesma. Maingueneau (2008a) ainda alerta para possíveis visões que considera reducionista no que diz respeito ao tratamento dos gêneros:

Refletir sobre lugares sociais sem levar em conta os textos – orais ou escritos – que tais lugares tornam possíveis (redução social), ou refletir sobre os textos sem levar em conta os lugares sociais aos quais eles pertencem (redução linguística), poderia significar que o discurso não está sendo abordado a partir do ponto de vista da análise do discurso. (p. 151)

A fim de ampliarmos nossa compreensão a respeito do gênero discursivo *canção* e de apresentarmos um estudo para sua abordagem, centrar-nos-emos, a seguir, em um estudo que aborda especificamente a categoria *arranjo*.

Para isso, apresentamos o estudo realizado por Tatit (1987) que, mesmo inserido na perspectiva semiótica greimasiana, não se furta a abordar a canção a partir das relações entre a produção cancionista e os fatores sócio-histórico dos quais é participante.

Buscamos, portanto, traçar uma caracterização da **canção** através de acontecimentos que tiveram, segundo o autor, um papel determinante na configuração da sonoridade cancionista brasileira bem como de uma revisão dos estudos de Coelho (2014) acerca do que considera o terceiro elemento essencial da canção: o arranjo.

### 3.1.1 A identidade da canção

Tatit (1987) defende a existência de um núcleo responsável pela *identidade da canção*, isto é, pela centralidade do sentido. De acordo com o autor, ao se pedir a alguém que cante uma canção para que esta possa ser identificada, ouve-se uma linha melódica com trechos da “letra” ou uma declamação de versos acompanhada da melodia”. Daí o registro autoral de uma composição girar em torno da letra e/ou melodia, enquanto a harmonia, o arranjo instrumental e a gravação sofrem alterações a cada nova versão, a identidade, ou seja, aquilo que possibilita a diferenciação entre uma dada canção e outra, estaria nas duas esferas evocadas: a melódica e a linguística<sup>7</sup>.

Apresentamos, na sequência, o que o autor nomeia de **três modelos de compatibilidade entre melodia e letra**, apontando-os como definidores da canção popular brasileira. Assim, todas as canções produzidas apresentariam de modo “dominante”, “recessivo” e “residual” traços *figurativos, passionais e temáticos*.<sup>8</sup>

#### a) Persuasão figurativa

A melodia está para o canto assim como a entoação está para a fala. São as cordas vocais que estão a serviço dessas duas ações. Ao se deparar com a canção, dentre outras coisas, o ouvinte vê-se diante de um simulacro em que alguém (intérprete) diz (canta) algo (texto) de uma determinada maneira (melodia). Essa ação simulada possibilita à canção um estatuto popular, uma vez que qualquer ouvinte pode reconhecer ou se identificar com uma situação cotidiana de fala.

A ideia que se apresenta nesse tipo de canção é que toda e qualquer canção popular apresenta as inflexões entoativas e as características mais representativas da fala.

---

<sup>7</sup> Não abordaremos a melodia em termos comparativos entre a versão original de uma canção e sua versão retextualizada por não acreditarmos haver uma variação significativa de tal semiose.

<sup>8</sup> Nomenclatura extraída da semiótica greimasiana.

Os traços figurativos estariam presentes em canções como, por exemplo, o samba-de-brequê, definido por Tinhorão (1974) como *uma variante do samba-choro que, por seu parafraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha rítmico-melódica para encaixar frases faladas, sem quebra da unidade da composição* (p. 163).

Nos dizeres de Saraiva (2010), a figuratização confere à canção *o indispensável efeito enunciativo*, criando no ouvinte uma sensação de que o cancionista não estaria proferindo falsas palavras, fazendo, portanto, o constante uso de elementos que ancorem seu dizer na situação enunciativa, ou seja, de elementos dêiticos.

Como as entoações possuem a função de enfatizar as informações mais relevantes do texto, elas acabam por se acomodarem às acentuações das palavras do texto, abrindo mão de sua própria autonomia rítmica.

*Figuratizar* significa fazer parecer uma situação comunicativa do cotidiano. Este processo se apresenta de forma saliente especialmente em canções formuladoras de situação locutiva. Para isso, recursos que transmitem um tom natural e familiar à canção são empregados, como: o diálogo, acomodação da melodia ao texto, uso de dêiticos, (inclusive de imperativos, vocativos, exclamações, interjeições, expressões prontas e gírias.). A persuasão figurativa implica, portanto, não só fazer com que o destinatário ouvinte identifique na canção uma situação comunicativa do cotidiano (que pareça “realidade”), mas também que tenha a impressão de que esta esteja sendo vivenciada no momento em que a canção esteja sendo executada.

## **b) Persuasão passional**

A persuasão passional implica um processo em que o destinador locutor valorize de tal forma os sentimentos relatados que venha a emocionar o destinatário, ouvinte. As modalidades, que são dispositivos que possibilitam analisar as emoções emergentes no texto e sua conversão em figuras passionais, é que permitem que a compatibilidade entre letra e melodia seja estabelecida. A melodia reforça o que o texto expressa, e isso se dá também através de modalidades, traçando um contorno no mesmo sentido da letra. Na melodia, as tensões anteriormente citadas no domínio do texto são representadas pelos tonemas<sup>9</sup> não asseverativos, isto é, aqueles que transmitem ideia de

---

<sup>9</sup> Correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas.

continuidade, fazendo, portanto, com que a tensão se mantenha. Assim, elevações melódicas ou permanências no tom se compatibilizam com figuras passionais, uma vez que ambas expressam tensões analisáveis por modalidades (TATIT, 1987).

Segundo Tatit (1987), a ideia que se apresenta nesse tipo de canção é que toda e qualquer canção popular apresenta as inflexões entoativas e as características mais representativas da fala. Os traços figurativos estariam presentes em canções como, por exemplo, o samba-de-breque, definido por Tinhorão (1974) como “uma variante do samba-choro que, por seu parafraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha rítmico-melódica para encaixar frases faladas, sem quebra da unidade da composição” (p. 163). Como as entoações possuem a função de enfatizar as informações mais relevantes do texto, elas acabam por se acomodarem às acentuações das palavras do texto, abrindo mão de sua própria autonomia rítmica. As melodias entoativas fazem morada nas vogais e vivem de sua duração. Já que o texto não apresenta ritmo, no que diz respeito a algumas regularidades métricas, a melodia entoativa que o acompanha também apresenta a mesma natureza irregular da perspectiva sonora. Como toda e qualquer canção apresenta esse tipo de persuasão, alterando apenas o nível de manifestação: em uma escala, em um polo, há canções que explicitam a simulação de linguagem cotidiana e, em outro polo, há canções que deixam ver as elevações e descendências de característicos do discurso oral nos finais de frases melódicas (nos chamados *tonemas*).

### **c) Persuasão decantatória**

A persuasão decantatória apresenta-se em uma classe de canções que se caracteriza basicamente por um tema melódico e um actante construído, que garantem a compatibilidade entre texto e melodia. A construção da tematização no âmbito da esfera textual dá-se através da exaltação do actante. Este sujeito de um *fazer*, que atinge os demais actantes presentes na canção, atua na esfera da sedução, tentação, atração, entre outros. A compatibilidade entre letra e melodia em canções que se caracterizam pela persuasão decantatória dá-se da seguinte forma: o destinatário locutor apresenta, na canção comunicada, uma melodia marcada por um comportamento reiterativo, cíclico e regular, ao mesmo tempo em que enuncia um texto que exalta o movimento também cíclico do actante, seu instrumento essencial de persuasão. É o traço de periodicidade, presente tanto

na letra como na melodia, que representa o ponto de compatibilidade entre essas duas dimensões da canção (TATIT, 1987).

### 3.1.2 Do arranjo

Com base na teoria semiótica apresentada, Coelho (2007) traz o arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira. De modo análogo ao que Tatit faz com os elementos “letra” e “melodia”, o autor defende que a análise de canções que não aborda o componente arranjo está prescindindo de um terço de seu sentido. Em sua dissertação de mestrado, Coelho (2002) define *arranjo* no âmbito da canção popular como:

[...] organização de elementos musicais preestabelecidos que buscam a manifestação do núcleo de identidade da canção, a intensificação da compatibilidade entre expressão e conteúdo e a exacerbação dos processos temáticos, passionais e figurativos que constam do seu núcleo de identidade virtual. O que não exclui a definição clássica de organização de uma obra musical criada para um determinado conjunto, de modo que possa ser apresentada por um conjunto diferente. (p.15)

Coelho (2007) redefine o lexema *arranjo* a fim de compreender o nível de imbricação entre o *núcleo de identidade da canção* (letra e melodia) e seu entorno sonoro, chegando à conclusão de que o arranjo se configura como o agente responsável pela manifestação da canção: “um só existe pelo outro, a canção só existe por meio da intervenção do arranjo e o arranjo para manifestar a canção” (p.85).

Essa relação viria a se estabelecer a partir da ideia de *existência virtual, atual e real*. De acordo com o pesquisador, sem a intervenção do arranjo, a canção se manteria em estado virtual, necessitando de determinadas escolhas para que se realizasse, tais como: timbre de voz, andamento, intensidade e tonalidade, caso a canção seja manifestada *a capella*. O arranjo se apresentaria, portanto, como uma etapa intermediária entre a composição e a interpretação.

Considerando que algumas canções possuem em sua própria natureza, pelo menos, uma dualidade de conteúdos que possibilita ao arranjador optar por um modo de realização que, ao manifestar um dos conteúdos, virtualiza o outro, ou os outros, Coelho

(2007) chama a atenção para o que seriam relações entre a instância de constituição do núcleo de identidade virtual da canção e a de organização desse núcleo com vistas à sua manifestação através de um contrato entre seus representantes diretos – compositor e arranjador:

- Manifesta a canção segundo o contrato proposto;
- Recusa o contrato proposto por meio da mudança da inflexão persuasiva original (temática, passional ou figurativa);
- Recusa categoricamente os elementos substanciais do núcleo de identidade virtual da canção.

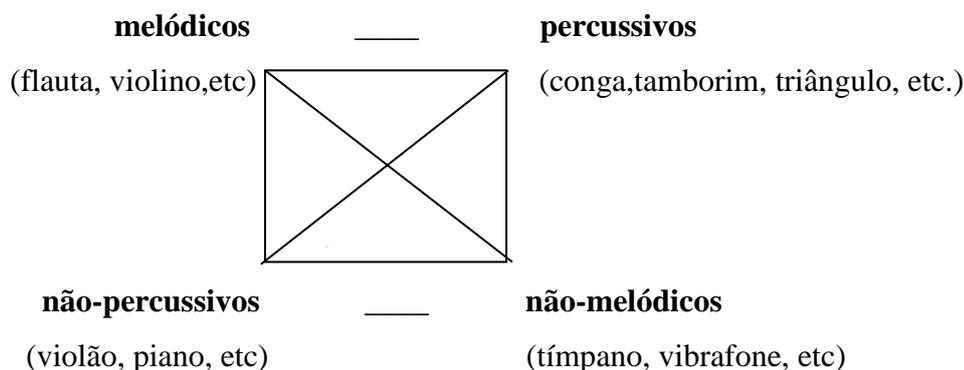
É sobre os dois últimos pontos assinalados que o autor se demora ao apresentar a noção de *anti-arranjador*. Dos valores selecionados em nível profundo pela ação da composição, apenas alguns se manifestariam durante a interpretação. Assim, seria através do arranjo que uma inversão dos valores manifestados se tornaria possível. Ou o arranjador inverteria totalmente o modelo de compatibilidade entre letra e melodia selecionado pelo compositor, alterando, portanto, o modo de inflexão persuasiva, virtualizando e atualizando valores, trazendo à superfície interpretativa da canção valores que se mantiveram virtualizados numa versão inicial (**arranjador antagônico**) ou o arranjador apresentaria de maneira oposta essencialmente em relação ao conteúdo da canção, contradizendo, assim, axiologicamente o compositor, invertendo ou não o modelo de compatibilidade entre letra e melodia (**arranjador polêmico**).

Como exemplo de um caso de arranjador antagônico, o autor aponta a canção “Marina”, composta por Dorival Caymmi, mas popularizada na voz de Gilberto Gil. A canção trata-se na versão original de um samba canção que foi interpretado, em 1947, simultaneamente por Dick Farney, Francisco Alves, Nelson Gonçalves e pelo próprio Caymmi, e que, posteriormente ganha um outro movimento. Caetano Veloso também apresenta uma forte alteração, década de 1970, da canção “Felicidade”, de Lupicínio Rodrigues. Nos dois casos, as canções tiveram o seu modelo de compatibilidade entre letra e melodia alterados, de passionalização para tematização, no caso de “Marina”, e de tematização para passionalização com “Felicidade”.

Já o arranjador polêmico pode ser visualizado na canção “Favela”, composta por Padeirinho e Jorginho em 1966. Neste caso, a canção, que trata da gênese da “favela”, apresenta em sua versão original um olhar esteticamente generoso em torno da imagem retratada nos morros cariocas, contrariamente à visão retratada na versão interpretada por

Jards Macalé, em 1998. Este, ao não concordar com o que é dito na canção original, traz ao ouvinte uma favela que não favorece uma moradia digna para os que lá vivem. O autor defende que o principal recurso nas alterações sofridas nas canções referidas são as substituições de instrumentos musicais e/ou seu uso diferenciados afim de alterar seja o conteúdo da canção ou o modelo de compatibilidade entre letra e melodia.

Dessa maneira, ao investigar os elementos que determinam a escolha de instrumentos musicais em um dado arranjo, o autor propõe o seguinte quadro:

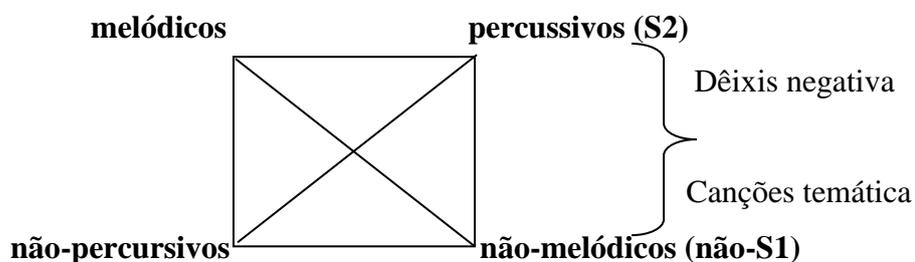


Os instrumentos **melódicos** se destacariam pela maior capacidade de fazer durar uma nota musical, como: a flauta, o violino, o saxofone; os **percussivos** representariam a categoria que não emitiria sons definidos, por exemplo: o tamborim, a conga, o triângulo, etc; por sua vez, os **não-percussivos** estariam aptos a produzirem sons definidos, apesar da classificação como instrumentos de percussão; e, por fim, os **não-melódicos** possuiriam a capacidade de produzir sons melódicos, apesar de também realizarem sons percussivos, tais como: o tímpano e o vibrafone.

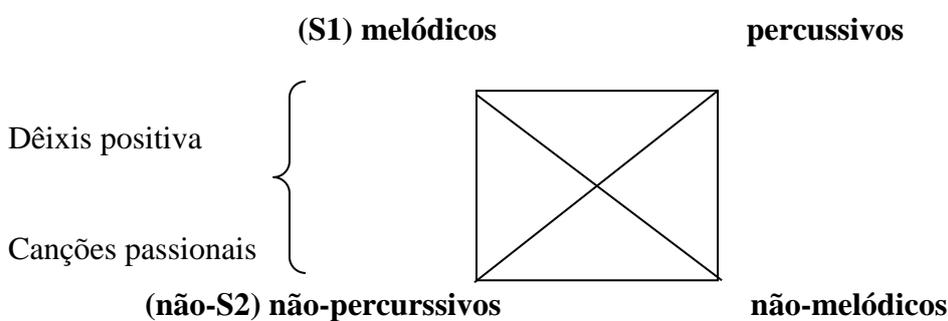
De maneira aparentemente contraditória, o autor faz uso da expressão “não-melódicos” para se referir aos instrumentos tímpano e vibrafone, pois estes negariam sua essência melódica para exibir seu caráter percussivo. Da mesma forma, os instrumentos que são apontados como “não-percussivos” por acreditar que instrumentos como o violão e o piano neguem seu caráter percussivo em nome de sua autonomia melódica, ainda que dependam de sua natureza percussiva para a constituição de alturas. Coelho (2007) ainda esclarece que, via de regra, o violão é classificado como instrumento melódico e o tímpano, como percussivo, muito embora, o primeiro seja um instrumento de cordas percutidas e o

segundo, um instrumento de percussão com som definido. “Assim, nesse hipotético percurso, os caracteres recessivos de tais instrumentos é que seriam negados e não seus caracteres dominantes” (p. 131).

Como as canções temáticas priorizam os recortes melódicos através dos ataques consonantais, segundo o autor, espera-se, na constituição de um arranjo que vise à sua manifestação, o uso em larga escala de instrumentos com uma capacidade inferior no que diz respeito à duração de uma nota musical. Assim, para uma produção mais eficiente dos efeitos de sentido no arranjo das canções temáticas, deveria-se investir em instrumentos referentes a dêixis negativas, ou seja, aos elementos alocados no quadro semiótico como (S2) e (não-S1) por serem justamente os que não possibilitam o prolongamento das notas musicais.



No que concerne às canções passionais, como se prioriza a duração das notas musicais por meio dos alongamentos vocálicos, a predominância de instrumentos que possibilitem uma sustentação da base harmônica e/ou dos contrapontos melódicos se revelam na dêixis positiva, isto é, nos elementos alocados no quadro semiótico como (S1) e (não-S2) por serem justamente os que possibilitam o prolongamento das notas musicais.



Desse modo, Coelho (2007) acredita que, ao privilegiar a audição dos instrumentos mais pertinentes para o modelo de compatibilidade entre o componente verbal e melódico, o arranjo contribuirá de maneira mais eficaz para a manifestação da canção.

Já no que diz respeito ao mecanismo de figurativização, o autor acredita estar presente em qualquer tipo de canção, independentemente de ser classificada como figurativa, sob pena de perder seu caráter popular e de não convencer o ouvinte de seu dizer verdadeiro. Para ele, não se falaria em “melodia figurativa”:

Se figuratizar é criar efeitos de sentidos que remetam à fala cotidiana, é deixar transparecer a voz que fala por detrás da voz que canta, no limite, a figurativização, no âmbito da Semiótica da Canção, seria a própria fala, daí, então, a melodia perderia o estatuto artístico e retornaria à sua dimensão utilitária, isto é, à condição de modulação entoativa. (p. 97)

Enfatiza ainda o fato de as canções figurativas apresentarem geralmente conteúdos passionais ou temáticos, levando o arranjador a utilizar os mesmos procedimentos de que faria uso para construir um arranjo de uma canção temática ou passional. Considera, em seu trabalho, portanto, como modos de inflexão persuasiva a tematização, a passionalização e a figurativização melódica, e como modelos de compatibilidade entre letra e melodia apenas a tematização e a passionalização.

Para o pesquisador, além das relações acima, outros fatores também concorrem para a escolha de instrumentos que venham a compor um arranjo. Assim, ao problematizar o que levaria um arranjador a optar por um ou outro conjunto na composição de uma canção, Coelho (2007) aponta o uso como fator determinante nessa escolha, mas não despreza a interferência do “sistema musical” e a compatibilidade do instrumento com o gênero manifestado.

O autor acredita que, de uma forma geral, os gêneros sejam provenientes das formações instrumentais, isto é, “cada gênero deve ter surgido da otimização da utilização dos instrumentos disponíveis em um determinado momento”. O surgimento de novos instrumentos musicais também teria possibilitado o aparecimento de novos gêneros, como é o caso da música eletrônica.

Com base na leitura da obra *Caminhos da Semiótica Literária*, de Denis Bertrand, Coelho (2007) estabelece uma aproximação entre os fatores que levam um

arranjador a selecionar determinado conjunto de instrumentos para a composição de um arranjo de uma canção e a tricotomia estabelecida por Hjemslev: esquema/fala/uso. De acordo com a reflexão proposta por Coelho (2007), a música estaria sujeita a um *cerceamento* da manifestação em relação às possibilidades oferecidas pela estrutura. Todavia, as comunidades musicais apresentariam uma formação já sedimentada pelo hábito, formatando uma maneira de dizer que estaria presente mesmo que por sua ausência. Assim, tal sedimentação representaria um relativo *cerceamento* das manifestações a ela posteriores (mesmo que seja possível tocar samba de piano e violino, essa escolha é prontamente tida como uma “variante desprestigiada.”). Já a dicção dos arranjadores, dado seu caráter individual, não interessaria ao autor em virtude das infinitas possibilidades de criação.

A respeito das estabilizações citadas, Coelho (2007) pontua que:

As configurações prontas também permeiam o fazer dos arranjadores brasileiros. Sejam elas padrões rítmicos e melódicos de contrabaixo e bateria, introduções, “levadas” características, elementos introduzidos em planos diferentes de mixagem, enfim, blocos pré-moldados e prontos para serem utilizados; elementos musicais que se depositam no sistema cancional. (p. 141)

Como dito anteriormente, o uso surge como fator determinante na escolha dos instrumentos musicais por parte dos arranjadores cancionistas brasileiros, mas, além disso, Coelho (2007) constata que o “uso” exerce outros papéis coercitivos em relação ao fazer do arranjador, seriam eles:

Muito raramente o sistema musical tonal é ameaçado pelos arranjadores;  
 Algumas frases realizadas pela voz ou por instrumentos, assim como algumas “levadas”, tornaram-se obrigatórias ao fazer do arranjador de determinados estilos tradicionais ou em voga;  
 A intersecção de estilos e gêneros torna-se uma constante imposta pelo mercado, seja na forma de citação (um rap inserido no meio da canção) ou de efetiva substituição (um rock interpretado como samba);  
 Padrões harmônicos são repetidos. (p.146)

Para concluir, o autor ressalta que essa repetição de escolhas por parte dos arranjadores cancionistas brasileiros atua diretamente na configuração de sua dicção,

compreendendo-a, portanto, como necessária ao processo de aprendizagem do fazer do sujeito arranjador, ainda que limite a liberdade de que goza esse sujeito.

Quanto aos modos de criação e manifestação da canção popular, o autor atribui às regras do mercado fonográfico outro elemento de grande peso coercivo de que seriam alvo os arranjadores.

Finalizamos esta seção crentes de que tais considerações nos serão de valia, uma vez que nos propomos a analisar canções que sofreram alterações, especialmente, do arranjo. Canções que foram, em sua grande maioria, rearranjadas com a utilização de instrumentos-brinquedos ou até por objetos que transpuseram a fronteira da função utilitária para a estética. Contudo, não nos parece produtivo, para os fins de nosso estudo, a classificação operada por Coelho (2007) em torno dos instrumentos musicais, bem como a relação com o prolongamento ou não das notas musicais das canções, uma vez que não nos parece produtivo analisar aspectos melódicos visto que tais alterações, se ocorrem, não se dão em função da alteração de um público geral para o infantil.

Após apresentarmos as categorias de análise de cunho linguístico e musical de que faremos uso em nossa pesquisa, passemos às considerações em torno da concepção de infância e, na sequência, da canção popular brasileira para criança.

### **3.2 Concepção de infância**

Esta seção visa a desenvolver a concepção de infância a partir de Ariès (1978), o tema da cultura da infância a partir de Sarmiento (2003; 2005), no que concerne à definição da categoria social *infância*, seguindo com a perspectiva de Brougère (1998), que versa a respeito da industrialização da cultura lúdica e da gênese do mercado do brincar, e concluindo com o estudo de Corsaro (2002; 2005), que trata da noção de *reprodução interpretativa*.

A apropriação de tais estudos apresenta-se, em nossa pesquisa, como imprescindível, sobretudo, no que diz respeito a uma compreensão desprovida de uma visão essencialista, naturalizada, da categoria social infância. Assim, buscamos, neste momento, aspectos que venham a balizar nosso arcabouço teórico-metodológico no que concerne à descrição e análise do que viria a caracterizar a canção retextualizada para

crianças como pertencente a uma nova prática discursiva que se insere em uma indústria cultural infantil.

### 3.2.1 Sociologia da infância

A respeito da sociologia da infância, esta apresenta como um de seus pilares a constituição da infância como objeto sociológico, superando perspectivas biologistas, que a reduzem a meros seres que vivenciam um estado intermediário de maturação e desenvolvimento humano; e perspectivas psicologizantes, que acabam por interpretar as crianças independentemente da construção social de suas condições de existência e das representações e imagens historicamente construídas sobre e para elas. (SARMENTO, 2005).

Ao tratar das culturas da infância na contemporaneidade, Sarmiento (2003) acredita que as diversas mudanças ocorridas na estruturação do espaço-tempo nas existências cotidianas, nas famílias e no espaço público alteram significativamente as representações sociais sobre as crianças, apontando uma pluralização de seus modos de ser bem como um investimento em novos papéis e estatutos sociais.

Ocupando-se do lugar que a contemporaneidade reservou para a criança, o autor defende que a diferença essencial da infância estaria no seu deslocamento em relação à *norma axiológica e gnoseológica constituída pelos adultos*, o que faz com que toda criança aja sobre o mundo sob o olhar da novidade, da renovação.

Durante quase todo o período da Idade Média, as crianças foram consideradas meros seres biológicos, sem estatuto social. Permaneciam a maior parte de seu tempo ao lado de figuras femininas até se tornarem precocemente adultos, ou seja, até atingirem capacidade para trabalhar, participar de guerras ou de reproduzir. Em função disso, pontua Sarmiento (2003) que, apesar de sempre terem existido crianças (seres biológicos de pouca idade) nem sempre houve infância – categoria social de estatuto próprio.

Ainda de acordo com Sarmiento (2003), a ideia de infância começou a despontar com o Renascimento para se consolidar a partir do Século das Luzes e sua institucionalização realizou-se por diversos fatores. O primeiro deles foi o surgimento de instâncias públicas de socialização, em especial, através da institucionalização da escola pública e da sua expansão como escola de massas. Outro ponto que está associado à construção social da infância se refere à centralidade dos cuidados das crianças pela

família, que outrora as deixava sob as atenções de aias e criadas. Além disso, acompanha-se a formação de um conjunto de saberes que originaram um campo da reflexividade social sobre as crianças, dentre os quais se destacam a pediatria, a psicologia do desenvolvimento e a pedagogia. E, por fim, a modernidade operou a elaboração de normas, atitudes procedimentais e prescrições que condicionam e constroem a existência das crianças em sociedade: *administração simbólica da infância*.

Para o estudioso, os fatores supracitados radicalizaram-se no final do século XX, a ponto de potencializarem criticamente todos os seus efeitos:

Assim, a escola expandiu-se e universalizou-se, as famílias reordenaram os seus dispositivos de apoio e controlo infantil, os saberes disciplinares sobre a criança adquiriram autonomia e desenvolvem-se exponencialmente, e a administração simbólica adquiriu novos instrumentos reguladores com a Convenção dos Direitos da Criança e com normas de agências internacionais (como a UNICEF, a OIT, a OMS) configuradoras de uma infância global no plano normativo. Não obstante, importa sublinhar que este esforço normalizador e homogeneizador, se tem efectivas conseqüências na criação de uma infância global (Sarmiento, 2001b), não anula – antes potencia – desigualdades inerentes à condição social, ao gênero, à etnia, ao local de nascimento e residência e ao subgrupo etário a que cada criança pertence. Há várias infâncias dentro da infância global, e a desigualdade é o outro lado da condição social da infância contemporânea. Aliás, esta radicalização da modernidade - esta 2ª. modernidade (U. Beck, 1999) – acentua essas desigualdades, no quadro do efeito homogeneizador do processo de globalização. (p. 06)

Com a 2ª. modernidade, um conjunto complexo de rupturas sociais contribuíram para a instabilidade de ideias tidas como fundadoras da modernidade: a crença na razão, o sentido do progresso, a hegemonia dos valores ocidentais, a ideia do trabalho como base social. Para Sarmiento (2003), esse novo cenário implica diretamente no estatuto social da infância e nos diversos modos das condições atuais de vida das crianças, redefinindo as instâncias pelas quais as crianças têm sido socialmente inseridas na sociedade e os procedimentos de administração simbólica da infância. Em seguida, apresenta os aspectos que julga nucleares no que considera um “processo de reinstitucionalização”, ou seja, “o lugar social imputado às crianças não é já idêntico ao de outrora”:

- a. A reentrada na infância na esfera econômica através da produção (trabalho infantil nos países periféricos e semiperiféricos), do “marketing” (com a utilização das crianças na promoção de produtos da moda ou na publicidade) e ainda do

consumo (como segmento específico e extenso de um mercado de produtos para criança).

b. A radicalização do choque cultural entre a cultura escolar e as diversas culturas familiares de origem dos alunos de proveniência social e étnica diferenciadas a partir de uma escola heterogênea e multicultural, que viabiliza-se como um palco das trocas e disputas culturais.

c. As transformações na estrutura familiar (aumento da monoparentalidade, na precocidade da maternidade, no incremento do número de lares sem crianças e no aumento do número de crianças investidas de funções reguladoras do espaço doméstico) permite que seja pensada como uma instituição social, indo de encontro ao caráter mítico de algumas teses do senso-comum que veem no ambiente familiar um espaço “natural” de proteção e promoção do desenvolvimento das crianças, imune ao “pathos” da vida social. Além disso, a mudança de papéis e lugares sociais também se faz notar com a crescente ocupação do espaço físico doméstico pelos adultos e com a saída das crianças para as múltiplas agências de ocupação e regulação do tempo.

d. A constituição do mercado de produtos culturais para a infância (programas de televisão, cinema, desenhos animados, literatura infanto-juvenil, etc.) constitui um dos segmentos de mercado de maior difusão mundial, em torno do qual se estabelecem algumas das mais difundidas cadeias de “franchising”, o que contribui poderosamente para a globalização da infância.

Ao interrogar-se sobre a possibilidade de autonomia da infância face às mudanças operadas na contemporaneidade, o autor conclui que a infância não se “dissolveu” na cultura e no mundo dos adultos, nem tão pouco lhe retirou a identidade plural e autonomia de ação que nos permite falar de crianças como atores sociais. Em outras palavras, não obstante a infância esteja passando por transformações, mantém-se como categorial social, com características próprias que as diferencia dos adultos.

Em função disso, Sarmiento (2003) reforça que as crianças possuem modos diferenciados e específicos de interpretação do mundo, de significação e simbolização do

real, que são constitutivos das “culturas da infância”, as quais se caracterizam pela articulação complexa de modos e formas de racionalidade e de ação. Para o autor, “a inventariação dos princípios geradores e das regras das culturas da infância é uma tarefa teórica e epistemológica que se encontra em boa medida por realizar” (p.13).

Na sequência, apresenta o que considera como os quatro eixos estruturadores das culturas da infância: **interatividade, ludicidade, reiteração e fantasia do real.**

A interatividade diz respeito aos aspectos relacionados à apreensão de valores e estratégias que contribuem para a formação pessoal e social da criança em meio à heterogeneidade que a rodeia. Família, estrutura escolar, relação de pares, relações comunitárias e atividades sociais que desempenham interferem nessa construção.

Ao se desenvolverem, as crianças acabam deixando o seu legado para as crianças mais novas sob a forma de brincadeiras, partilhando conhecimentos, jogos e rituais que vão sendo transmitidos de uma geração de crianças para a outra, uma vez que não são comunicados diretamente pelos adultos. A esse respeito, alerta-nos o autor de que não seria prudente compreender as culturas infantis isoladamente do mundo dos adultos. Esta interação serve a dois propósitos: produzir formas de controle dos adultos sobre as crianças e para a utilização, pelos adultos, de meios de configuração dos mundos específicos da criança.

Esse eixo, que se apresenta como um elemento constituinte da cultura da infância, encontra, no objeto de estudo sobre o qual nos ocupamos, uma forma bastante peculiar, uma vez que as canções selecionadas para estudo representam o encontro de experiências entre diferentes gerações. Ao entrar em contato com tais canções, pais e filhos certamente terão um espaço de trocas de percepções, de leituras e de efeitos de sentidos bem diferentes se compararmos com quaisquer outras canções para crianças. Isso se deve essencialmente em virtude de um conhecimento prévio de tais canções pelos pais, o que acarreta um maior envolvimento por parte destes. Dessa forma, acreditamos ser potencializada a interatividade que se desenvolve entre os familiares (aproximação entre a cultura dos adultos e a cultura das crianças) a partir do contato com canções que foram destinadas ao público em geral e posteriormente retextualizadas para crianças.

Para o autor, a ludicidade apresenta-se aqui com o diferencial de fazer-se presente como elemento constituinte da infância enquanto categoria social que, apesar de não ser um aspecto exclusivo da cultura das crianças, uma vez que também se insere na

cultura desenvolvida para adultos. O brinquedo e o brincar são fundamentais para a criança na recriação do mundo e na produção das fantasias infantis.

Já a reiteração diz respeito à recursividade temporal por parte da criança, um tempo sem medida, com infinitas possibilidades de retorno e incessante repetição. A criança sempre está disposta a fazer tudo outra vez, tudo de novo com o mesmo frescor e entusiasmo através da recriação das mesmas situações, brincadeiras e jogos. As práticas ritualizadas são abruptamente quebradas (“agora diz tu, agora sou eu”) e as rupturas são igualmente bruscas (“pronto, não brinco mais”). Não raro, observa-se uma criança, por exemplo, assistindo ao mesmo vídeo repetidas vezes como se o fizesse pela primeira vez.

E, por fim, Sarmiento (2003) elenca a fantasia do real (“o mundo do faz de conta”) como o quarto eixo caracterizador das culturas da infância. Este elemento apresenta-se como imprescindível por fazer parte da construção da visão do mundo e da atribuição do significado às coisas por parte das crianças. A dicotomia realidade-fantasia, que, não é exclusividade das crianças, apresenta-se como um processo de imaginação do real que subjaz o modo de inteligibilidade. Esta “não-literalidade” e a capacidade de transposição – situações, pessoas e objetos nunca são apenas o que valem e para que servem, mas outra coisa ainda - surgem como pilares na constituição da especificidade dos mundos das crianças.

Por sua vez, Brougère (1995), ao definir cultura lúdica, inaugura o tratamento teórico dado ao que considera ser a industrialização de tal prática e a criação do mercado do brincar. Para o autor, o brinquedo, desde a década de 1970, vem sendo objeto de publicidade na televisão, intensificando sua imagem simbólica relacionada a um universo imaginário. Isso se daria justamente em função do sucesso de alguns brinquedos gerado pelas pressões publicitárias que culmina na concepção de outras imagens, como, por exemplo, o caso dos "Ursinhos Carinhosos" “que reativaram o mundo dos bichos em pelúcia pela criação da imagem de uma série de personagens com características bem definidas, mantendo, ao mesmo tempo, a imagem tradicional do ursinho e desenvolvendo aspectos novos coerentes com essa imagem” (p. 18).

O pesquisador ainda salienta a distinção da aquisição do brinquedo por motivação dos pais e por parte das próprias crianças. No primeiro caso, o brinquedo deve capturar o interesse do pai, e acaba por representar a sua própria relação com a infância. Já quanto ao segundo caso, as crianças é que devem ser seduzidas pelos brinquedos.

Segundo Brougère (1995), é muito recorrente que seja relacionado aos brinquedos a presença do animismo e antropomorfismo, que transformam os objetos em seres animados e animais em representações infantis. Além disso, as cores também são usadas como código que dão conotação da infância.

No que diz respeito ao objeto cultural lúdico que estudamos neste trabalho, vemos com relevância a ressonância de tais ideias, principalmente quando defendemos que as canções retextualizadas para crianças chamam, inicialmente, a atenção dos pais, em virtude da familiaridade com as produções cancionais, e ao notarmos o forte apelo do animismo e antropomorfismo, tão presentes nas canções estudadas. Além disso, para além das cores, as imagens também representam um lugar de destaque no processo de retextualização, uma vez que, nas diversas formas de circulação, são enfatizadas no encarte, nos videoclipes, nas vestimentas dos artistas, dentre outros.

No texto *A criança e a cultura lúdica*, Gilles Brougère (1998) apresenta uma visão social do ato de brincar que requer do indivíduo todo um processo de aprendizado que se inicia quando a criança ainda é um bebê. A criança produz uma cultura específica para o jogo (um conjunto de procedimentos) que advém de uma cultura mais geral. Essa visão vai de encontro aos que associam o jogo à subjetividade de um indivíduo que viria a seguir o princípio do prazer. A cultura lúdica é, acima de tudo, esse conjunto de procedimentos que o jogador necessita partilhar e que torna o jogo possível de ser jogado.

O autor concentra seu estudo na cultura lúdica infantil, contudo reconhece a existência de uma cultura lúdica adulta e até a situa no interior de um conjunto de significações produzidas para e pela criança:

A sociedade propõe numerosos produtos (livros, filmes, brinquedos) às crianças. Esses produtos integram as representações que os adultos fazem das crianças, bem como os conhecimentos sobre a criança disponíveis numa determinada época. Mas o que caracteriza a cultura lúdica é que apenas em parte ela é uma produção da sociedade adulta, pelas restrições materiais impostas à criança. Ela é igualmente a reação da criança ao conjunto das propostas culturais, das interações que lhe são mais ou menos impostas. Daí advém a riqueza, mas também a complexidade de uma cultura em que se encontram tanto as marcas das concepções adultas quanto a forma como a criança se adapta a elas. Os analistas acentuam, então, uns, o condicionamento, outros, a inventividade, a criação infantil. Mas o interessante é justamente poder considerar os dois aspectos presentes num processo complexo de produção de significações pelas crianças. (p. 05)

A respeito da tentativa de o adulto representar o imaginário infantil através da produção de obras-primas para crianças, há sempre o alerta para os riscos de equívocos, uma vez que nem sempre se apreende a sensibilidade e o simbolismo próprio da criança. Se essa ressalva é válida para a produção cultural infantil como um todo, ela pode ser ainda mais pertinente quando se trata da transposição de canções que, em seu nascedouro, não tiveram sobre elas um cuidado ou um direcionamento para se tentar representar aspectos que venham a interessar o público infantil. Assim, se os enganos são eminentes em uma produção pensada especialmente neste público, certamente podem ser ainda mais salientados em produções que são alvo dos processos de recontextualização e retextualização.

Já Corsaro (2005) ilustra dois conceitos centrais do que considera uma nova sociologia das crianças: as crianças são agentes sociais, ativos e criativos, que produzem suas próprias culturas infantis, enquanto, paralelamente, interferem na produção das sociedades adultas; e a infância é uma forma *estrutural* – uma categoria da sociedade, como classes sociais e grupos de idade - para as crianças, a infância é um período temporário, para a sociedade, a infância é permanente, não desaparece porque sempre há crianças. Segundo o autor, a inter-relação da infância com outras categorias estruturais, como classe social, gênero e faixa etária, afeta a sua natureza.

Em seus estudos, o sociólogo destaca a noção de *reprodução interpretativa*:

O termo *interpretativo* abrange os aspectos *inovadores* e *criativos* da participação infantil na sociedade. Na verdade, [...], as crianças criam e participam de suas próprias e exclusivas culturas de pares quando selecionam ou se apropriam criativamente de informações do mundo adulto para lidar com suas próprias e exclusivas preocupações. O termo *reprodução* inclui a ideia de que as crianças não se limitam a internalizar a sociedade e a cultura, mas *contribuem ativamente para a produção e mudança culturais*. O termo também sugere que as crianças estão, por sua própria participação na sociedade, *restritas pela estrutura social existente e pela reprodução social*. (p. 31-32)

O pesquisador vem realizando seus estudos com ênfase nas culturas de pares e na educação inicial das crianças com atenção especial à educação infantil na Itália e nos Estados Unidos, conduzindo-o a desenvolver uma abordagem interpretativa da socialização infantil. Nessa abordagem, a ação social das crianças é compreendida como uma atuação mais interativa do que passiva ou meramente reprodutiva.

Em *A reprodução interpretativa no brincar ao “faz-de-conta” das crianças*, Corsaro (2002) analisa uma atividade diária na cultura de pares de crianças em que estas produzem jogos de faz-de-conta dramáticos que estão diretamente relacionados com experiências reais de suas próprias vidas. O autor estabelece uma comparação entre esse fazer lúdico de crianças brancas de classe média-alta e de crianças negras americanas de classe economicamente desfavorecida. Utilizando o método etnográfico, Corsaro (2002) conclui que:

1. As crianças apropriaram-se ativamente de informações do mundo adulto para criar rotinas interativas estáveis e coerentes na cultura de pares;
2. Estas rotinas incluem o embelezamento das crianças nos modelos adultos, para realçar tanto as preocupações coletivas como pessoais das culturas de pares;
3. A “invenção não intencional da improvisação regulada” das crianças nas suas brincadeiras sociodramáticas contribuem para o desenvolvimento de um conjunto de predisposições, através das quais elas confrontam as estruturas objetivas ou as circunstâncias das suas vidas quotidianas (p.132).

Para concluir, o autor destaca que, apesar do desenvolvimento das predisposições das crianças brancas serem caracterizadas pela segurança do controle de suas próprias vidas, e das crianças negras parecer, em grande medida, um reconhecimento das dificuldades de suas circunstâncias, estas não estariam nem determinadas nem simplesmente inculcadas. Seriam produções inovadoras e criativas que contribuem para a reprodução de uma cultura dominante: “Mudar talvez o inevitável [...] requer não só uma mudança das estruturas sociais através das quais os seus diferentes “habitus” são construídos, mas também uma apreciação da complexidade e poder das suas competências como actores sociais” (p.132).

Enquanto manifestação artística, a canção, seja ela destinada ao público em geral ou às crianças, trata-se de um gênero discursivo que se constitui na esfera lúdica. Assim como o ato de brincar, ela também extrapola as fronteiras do real. E, ao lançarmos nosso olhar sobre a canção que não foi pensada especificamente na criança, e que, depois de um processo de retextualização passa a compor um repertório para tal público, faz-nos pensar em uma produção cultural extremamente complexa quanto à sua concepção que, no seu nascedouro, não traz a preocupação com toda a inventividade infantil, mas que posteriormente é ressignificada pelas crianças diante das alterações realizadas tanto no âmbito verbal quanto no que diz respeito ao rearranjo realizado.

Apresentados os aspectos que viriam a caracterizar uma cultura da infância, passemos à seção que trata da produção cancionista para crianças.

### 2.3 Canção para crianças

O desenvolvimento de uma produção artística direcionada para crianças acompanha a própria evolução histórica da infância ocidental. Na antiguidade greco-romana, havia uma ideia embrionária de infância em virtude da frágil presença da alfabetização, da educação e do pudor diante de questões relacionadas à sexualidade humana. Todavia, na Idade Média, a concepção de infância foi negligenciada a tal ponto que, por volta dos sete anos, as crianças ingressavam no mundo dos adultos, participando e frequentando o mesmo meio sociocultural. Esse quadro, porém, alterou-se com a ascensão da escrita, fruto da descoberta da prensa tipográfica, que possibilitou o retorno das práticas outrora praticadas na antiguidade, reacendendo a construção do sentimento em torno da infância (GRECA, 2011).

Além disso, o séc. XVI, com suas grandes descobertas e navegações, apresentou um novo cenário que propiciou uma nova estrutura psíquica para os adultos:

Consequentemente, uma estrutura psíquica infantil foi se configurando na medida em que a sociedade reconhecia a dependência da criança em relação ao adulto, diante dos novos acontecimentos sociais. O adulto foi tomando para si a responsabilidade de transmitir o conhecimento à criança através da alfabetização e da educação, e um novo sentimento de afeto e proteção em relação a ela foi, aos poucos, instaurando-se na sociedade europeia. Também a necessidade de preservação dos "segredos" relacionados à sexualidade humana (sentido de vergonha) foi impondo-se paulatinamente, poupando as crianças de assuntos agora pertinentes apenas aos adultos. Segundo Postman (1999), a infância havia sido inventada ou, segundo o olhar da psicologia, a infância havia sido descoberta. (GRECA, 2011, p. 30)

A autora ainda atribui à Renascença o momento em que o gênero artístico infantil germina, cresce e se consolida. E é justamente por ignorarem a escrita que as crianças e as camadas menos favorecidas são beneficiadas pelo fato de esse gênero emergente ter bebido da cultura popular (manifestações folclóricas).

Assim, ao coletar contos e lendas medievais e adaptá-los para o público infantil, Charles Perrault inaugura no século XVI o gênero infantil, dando origem aos hoje

popularizados contos de fadas (*Cinderela, Chapeuzinho Vermelho*). Já no século XIX, vários artistas foram responsáveis pela coleta e adaptação de uma nova safra de contos de fadas, dentre eles destacam-se os irmãos Grimm (*João e Maria, Rapunzel*), Christian Andersen (*O patinho feio*), Collodi (*Pinóquio*), Lewis Carrol (*Alice no país das maravilhas*). Assim como as canções por nós analisadas, podemos dizer que as primeiras obras destinadas exclusivamente para crianças são o fruto de um processo de retextualização de produções que inicialmente também não foram destinadas ao público infantil. Por sua vez, o século XX inova com o cinema na figura dos irmãos Lumière, que também contempla o público infantil e que será responsável pela introdução da canção para crianças no mercado fonográfico brasileiro.

No que concerne à canção brasileira para crianças, as manifestações folclóricas de origem africana, europeia e indígena somadas à influência da canção popular brasileira forneceram o substrato para a canção autoral para crianças.

A respeito de seu pioneirismo, não poderíamos deixar de mencionar dois grandes artistas que muito representaram para a canção para crianças no Brasil: Braguinha e Heitor Villa Lobos. O primeiro deles, Carlos Alberto Ferreira Braga, também conhecido pela alcunha de João de Barro, popularizou-se pela composição de inúmeras marchinhas de carnaval. Foi o precursor na composição de forma sistemática para crianças e no seu registro em vinil. O artista ainda fazia dublagens para produções de cinema realizadas por Walt Disney. Logo depois de fazer adaptações para diversas animações e de várias canções para esses filmes, como *Branca de Neve e os Sete Anões, Pinóquio, Bambi e Dumbo*, Braguinha passou a dirigir o que seria um grande sucesso da década de 1960: a Coleção *Disquinho*. Estes traziam adaptações de lendas indígenas, obras de domínio público, adaptações de contos dos irmãos Grimm, Domício Augusto, Nely Martins, e histórias do próprio Braguinha.

Como dito anteriormente, outro grande nome que muito significou na arte cancionista para crianças no Brasil é Heitor Villas Lobos. Supervisor e diretor de educação musical foi responsável por um relevante projeto de educação musical que abrangia todas as escolas públicas do país. Villas Lobos compilou um vasto número de canções folclóricas, dentre as quais destacam-se: *Sambalelê, A roseira, Na Bahia tem, Mando firo,firo, lá, Passa, passa gavião, Carneirinho, carneirão, Garibaldi foi à Missa, Nesta Rua e Terezinha de Jesus*.

Historicamente, a canção brasileira para crianças esteve atrelada a outras manifestações artísticas – cinema (adaptação de filmes de Walt Disney), teatro (“Saltimbancos”, de Chico Buarque, Luiz Enriques e Sérgio Bardotti), poesia (“A Arca de Noé”, Vinícius de Moraes), narrativas gravadas em discos (*Coleção Disquinho*, com Braguinha) – ou a campanhas publicitárias, intensificando essa dependência a outras esferas discursivas ao ligar-se à mídia televisiva de forte cunho comercial. Em virtude disso, a independência da canção para criança em relação a outras formas de linguagem ficou comprometida por muitos anos.

Essa interdependência, contudo, não impediu o surgimento de grupos que se consolidaram no mercado fonográfico brasileiro pela qualidade artística das canções para criança. Paulo Tatit e Sandra Peres (*Palavra cantada*), Rosy Greca, Bia Bedran, Hélio Ziskind, entre outros, compõem, no cenário nacional, nomes de destaque que se dedicam à criação cancionista para criança. O que não os impediu de também se ligarem a outras linguagens como o teatro (Bia Bedran) e programas de TV (Hélio Ziskind). Por outro lado, Greca (2011) acredita que:

Para o fortalecimento da canção infantil de qualidade, é preciso que novos nomes comecem a despontar no cenário nacional. Isso só será possível com a profissionalização e especialização de selos fonográficos voltados especialmente ao público infantil. Caso contrário, esse gênero de canção continuará sendo uma área de "turismo" aos artistas de renome que, movidos por algum interesse circunstancial, lançam aqui e ali um trabalho voltado às crianças; um terreno profícuo para germinarem artistas "descartáveis" (quase sempre voltados à adolescência), nacionais e internacionais, construídos nos laboratórios de marketing e lançados nos programas televisivos nacionais e estrangeiros em comunhão com gravadoras nacionais e internacionais de grande porte; ou ainda, um campo disperso de atuação marcado por produções acidentais (ainda que de qualidade) sem qualquer unidade ou coesão político-cultural, artística ou comercial, absolutamente marginalizado no melo fonográfico. (p.107-108)

Pensando na cultura musical infantil e na presença de canções que são transportadas de uma cultura que não priorizava tal público, Costa e Gonzalez (2013) apresentam o que seriam três operações possíveis no processo de construção da canção para criança:

- Produção especialmente para as crianças ouvirem e cantarem, trazendo na letra temáticas e/ou ethos supostamente infantis – cf. as canções produzidas por Vinícius de Moraes (Arca de Noé);
- Produção para adultos, porém possui um tema potencialmente de agrado das crianças – cf. canções como “Gatinha manhosa”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, e “O Pato”, de Jaime Silva e Neusa Teixeira;
- Produção para adultos, com temática adulta, porém cai no gosto infantil, seja por influência da mídia, seja por ação de intérpretes que a redirecionam para o público infantil (p. 667).

Vale aqui destacar que inúmeros *funks* e uma grande quantidade de forrós mais atuais, considerados hoje inadequados para um ouvinte cuja idade seja inferior a dezoito anos, acaba por compor uma fatia considerável do repertório musical de várias crianças. No entanto, esclareçamos que ideia de determinadas temáticas, como sexo e violência, seja inadequada para crianças possui uma natureza cultural, uma vez que, em uma dada época, as crianças eram tratadas praticamente como adultos “pequenos”, expostas a situações consideradas na contemporaneidade impróprias para tal grupo, o que faz com que tais questões não possuam um caráter essencial, naturalizado.

Interessante frisar também que tais temas, outrora faziam parte de seu cotidiano, uma vez que eram vistas como adultos em miniatura. Fato que relaciona a concepção de infância com uma questão de ordem cultural, negando, portanto, a ideia de descoberta, de *essencialização* da infância, pela de invenção.

Ao apresentar o que entende por *desencantamento da infância*, Greca (2011) destaca a necessidade de toda transmissão e construção do conhecimento ser permeada de mecanismos psíquicos que mediarão a relação entre o mundo interior da criança e a sua realidade externa, incluindo as manifestações artísticas. Essa expressão utilizada pela autora refere-se ao que considera uma repressão de elementos que julga como valores essenciais à canção para criança (ludicidade, humor, fantasia, imaginação, criatividade e emoção) em virtude dos excessos do poder econômico, dos meios de comunicação e dos recursos tecnológicos, bem como de suas implicações.

Para a autora, “A criança pequena, antes de dominar a palavra escrita que leva à linearidade e à lógica do pensamento, enxerga o mundo pelo viés emocional, metafórico e globalizante, próprio da poesia não-narrativa e não-discursiva dos poetas simbolistas, concretos e contemporâneos.” Não obstante isso, lamenta o fato de ainda prevalecerem na

canção para crianças estruturas sintáticas lineares e lógicas, próprias dos poetas parnasianos. Já quanto ao conteúdo das canções, a autora pondera que temas moralizantes, pedagógicos e doutrinários, devido à relação histórica com a educação e a religião, estão, cada vez mais, cedendo espaço a temas mais livres e despojados. E ainda acrescenta que:

Em geral, a canção autoral trata de evocar ideias positivas e encorajadoras acerca da vida. São temas que retratam o cotidiano da criança incluindo a família, a escola, as brincadeiras, os objetos de estimação, os bichos, as plantas, os hábitos, a natureza, a relação com o próprio corpo, as amizades, os brinquedos, as cantigas de ninar, a televisão, o livro, enfim, tudo que se relaciona com o universo sensível e simbólico da criança.  
[...] Entre esses temas, podem e devem estar presentes questões universais como o amor, a morte, a perda, a separação, a tristeza, os pequenos segredos, entre outros assuntos dos quais as crianças, até bem pouco tempo, eram poupadas pelos adultos. Tais temas, se abordados de forma coerente e respeitosa à condição infantil, podem ser de grande valia ao seu desenvolvimento emocional, além de estabelecer um contraponto à vulgaridade com a qual são abordados nos meios de comunicação. (p.48)

As considerações acima nos levam a desfazer a ideia de que há “assuntos de adultos” e “assuntos de crianças” a serem abordados nas canções. As crianças vivenciam situações de natureza diversa. No entanto, frisemos que temas como drogas, sexo e violência não são permitidos para tal faixa etária. Dessa forma, deve-se atentar para o tratamento destinado ao tema, à forma como abordá-lo, a fim de que seja adequado à forma particular da criança de representar o mundo.

Já Pescetti (2005) elenca três aspectos que julga característicos de uma canção para criança: as letras que se referem ao mundo infantil; o trabalho com elementos musicais reduzidos e a presença do jogo. Segundo o autor, não se faz imprescindível a existência simultânea das características, muito menos com a mesma relevância. Para ele, o elemento mais importante na caracterização da canção para crianças é a presença do jogo. O autor explica que a canção não precisa ser um jogo em si, mas que o compositor, o arranjador ou o intérprete tenham jogado e joguem ao compor, arranjar ou interpretar a música; que “tenham jogado com as palavras, com a linguagem musical, com as possibilidades timbrísticas e interpretativas” (p. 24).

Para o pesquisador (2005), seria o caráter lúdico de uma música, ou de uma aula, ou de um programa de rádio, que permitiria que se mantivesse o “clima infantil”, mesmo quando se apresentassem materiais complexos que não seriam dirigidos

exclusivamente às crianças. Ainda de acordo com Pescetti (2005), há canções para adultos cuja música poderia ser de uma canção para crianças, como aquelas que reconhecemos como tais somente porque a letra se refere ao universo infantil. Também há outros casos de canções em que a letra e a música são para adultos, no entanto, ao permitirem jogos musicais nos arranjos e na interpretação, podem ser assimiladas pelo mundo infantil.

Acreditamos que as considerações realizadas por Pescetti (2005) dialogam de forma bastante pertinente com a forma com que tomamos a canção retextualizada para crianças, principalmente quando se refere aos jogos musicais nos arranjos como pontes entre a cultura lúdica adulta e a cultura lúdica infantil.

---

## 4. RETEXTUALIZAÇÃO

Na seção que se segue, trazemos um breve percurso dos trabalhos que se dedicam a investigar o processo de retextualização, apresentando, na sequência, considerações acerca da manifestação deste fenômeno no gênero discursivo *canção* e, posteriormente, sobre este processo especificamente na canção para crianças.

### 4.1 Retextualização

#### 4.1.1 *Retextualização para Travaglia*

Ao tecer um trabalho sobre tradução, Travaglia (2003) apresenta-a como um processo de *retextualização*, ou seja, “de elaboração em uma língua B de um texto com estrita relação de intertextualidade com o original escrito na língua A.” (p. 138). Para a autora, esse texto que passa por um processo de retextualização visa a suscitar efeitos de sentido semelhantes aos suscitados pelo texto original, apesar de condições de leitura diferentes.

Travaglia (2003) aborda a tradução como retextualização ao deslocar o foco do processo tradutório para um outro ponto deste mesmo processo: ao traduzir, o tradutor estaria acionando todos os elementos que conferem textualidade a um texto (conhecimento linguístico, conhecimento de mundo, conhecimentos partilhados, inferências, fatores pragmáticos, situacionalidade, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, focalização, relevância, intertextualidade) e que foram, outrora, acionados pelo produtor do texto original, sob perspectivas diferentes por estarem agora inseridos em outra língua e, sobretudo, em outra cultura. Nessa perspectiva, a tradução apresenta-se como uma composição de um novo/mesmo texto: as marcas linguísticas do novo texto serão colocadas dentro de uma situação comunicativa concreta, produzirão efeitos de sentido para os leitores da língua para qual o texto foi traduzido. Sendo assim, para a autora, todos os fatores de textualidade assinalados são importantes nesse processo, não atuando como

meros adereços, mas antes como parte integrante da produção/recepção do texto original e da produção/recepção da tradução.

Além disso, Travaglia (2003) considera que:

A teoria da tradução enquanto retextualização leva em conta tanto a língua enquanto conjunto de regularidades discursivamente constituídas, quanto a situação e o sujeito usuário da língua na interação, ou seja, as condições de produção do texto como unidade discursiva de sentido. Leva em conta que o sistema linguístico não é um código fixo e imutável, mas um espaço em ebulição, perpassado pela oposição entre o caráter estável e instável da linguagem. Assim ao tratar do processo de tradução de diferentes tipos de texto, nossa teoria permite mostrar que as diferenças normalmente discutidas por várias teorias da tradução são na verdade diferenças de ênfase em elementos do processo de retextualização. (p. 64)

A tradução enquanto um processo de retextualização é aqui vista dentro de um funcionamento discursivo<sup>10</sup> em que o texto é concebido em sua relação com a situação imediata de produção, a situação como contexto sócio-histórico e ideológico, ou seja, com as condições de produção em que o texto está inserido.

Tomando o texto como o resultado de uma intenção comunicativa que num dado momento, numa dada situação, num dado contexto, com um dado objetivo que se materializou em forma linguística, e a textualização como a “colocação em texto” de uma situação comunicativa, a autora considera a tradução como o ato de **recolocar em texto** numa outra língua a reconstrução de um sentido que faz a partir de uma textualização anterior.

#### 4.1.2 Retextualização para Marcuschi

Já para Marcuschi (2010), este fenômeno trata de transformações operadas em um dado texto de uma modalidade para outra, compreendidas por oralidade e escrita. Seu estudo destaca-se, dentre outros aspectos, pelo tratamento não dicotômico da relação entre oralidade e escrita, mostrando que esta se dá num contínuo fundado nos gêneros textuais que se manifestam no cotidiano dos usuários. Nas palavras do autor:

---

<sup>10</sup> O funcionamento discursivo é definido como “atividade estruturante de um discurso determinado por um falante determinado com finalidades específicas”. “V.Orlandi (1987: p. 115-133, 153 e 231)”.

Atividades de retextualização são rotinas usuais altamente automatizadas, mas não mecânicas, que se apresentam como ações aparentemente não problemáticas, já que lidamos com elas o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos. Toda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra. (p. 48)

Ao longo de seu trabalho, o autor busca construir um modelo para analisar o nível de consciência por parte dos usuários da língua no que diz respeito às diferenças entre fala e escrita a partir da observação do próprio ato de transformação. A partir daí, Marcuschi (2010) identifica o que considera como operações mais realizadas na passagem do texto falado para o texto escrito, a saber:

1. Eliminação de marcas estritamente interacionais, hesitações e partes de palavras.
2. Introdução da pontuação com base na intuição fornecida pela entoação das falas;
3. Retirada de repetições, reduplicações, redundâncias, paráfrases e pronomes egóticos;
4. Introdução de paragrafação e pontuação detalhada sem modificação da ordem dos tópicos discursivos;
5. Introdução de marcas metalinguísticas para referenciação de ações e verbalização de contextos expressos por dêiticos;
6. Reconstrução de estruturas truncadas, concordâncias, reordenação sintática, encadeamentos;
7. Tratamento estilístico com seleção de novas estruturas sintáticas e novas opções léxicas;
8. Reordenação tópica do texto e reorganização da sequência argumentativa;
9. Agrupamento de argumentos e condensando as ideias. (p. 75)

De acordo com o pesquisador, essas operações poderiam ser agrupadas em dois grandes grupos: as que seguem **regras de regularização e idealização** (operações 1-4) – fundam-se nas estratégias de eliminação e inserção; e as que seguem **regras de transformação** (operações 5-9) – constituem-se em estratégias de substituição, seleção, acréscimo, reordenação e condensação. Estas seriam exatamente as operações que

caracterizariam o processo de retextualização e envolveriam mudanças mais perceptíveis no texto-base.

O autor salienta ainda que, para dizer de outra forma, em outra modalidade ou até em outro gênero algo que foi dito ou escrito por alguém, deve-se inevitavelmente compreender o que alguém disse ou quis dizer, ou seja, uma atividade cognitiva (*compreensão*) deve ocorrer, sob o risco de surgirem inúmeros problemas de coerência no processo de retextualização.

Em sua pesquisa, Marcuschi (2010) controlou como variáveis: o propósito ou objetivo da retextualização – dependendo da finalidade de uma transformação, teremos uma diferença bastante acentuada no nível de linguagem do texto; a relação entre o produtor do texto original e o transformador – um texto pode ser refeito pela mesma pessoa que produziu o original ou outra. No caso de ser o próprio autor quem retextualiza, as mudanças são muito mais drásticas...; a relação tipológica entre o gênero textual original e o gênero da retextualização – a transformação de um gênero textual falado para o mesmo gênero textual escrito produz modificações menos drásticas que de um gênero para outro; e os processos de formulação típicos de cada modalidade – trata-se da questão das estratégias de produção textual vinculadas a cada modalidade (p. 54).

Considerando a fala, a escrita e as respectivas combinações, o pesquisador apresenta, no seguinte quadro, quatro possibilidades de retextualização, apesar de investigar apenas a primeira possibilidade (*a passagem do texto falado para o escrito*):

Possibilidades de Retextualização					
1.	<i>Fala</i>	–	<i>Escrita</i>	(entrevista oral	– entrevista impressa)
2.	<i>Fala</i>	–	<i>Fala</i>	(conferência	– tradução simultânea)
3.	<i>Escrita</i>	–	<i>Fala</i>	(texto escrito	– exposição oral)
4.	<i>Escrita</i>	–	<i>Escrita</i>	(texto escrito	– resumo escrito)

**Quadro 3** - Possibilidades de retextualização. Fonte: Marcuschi, 2010, p.54.

A respeito das relações mistas dos gêneros, Marcuschi (2010) trata dos postulados de concepção discursiva e meio de produção, tendo em vista que a fala é de concepção oral e meio sonoro, já a escrita é de concepção escrita e meio gráfico.

### 4.1.3 Retextualização para Costa

Partindo da tipologia das relações intertextuais proposta por Piegay-Gros (1996) – *relações de co-presença* (citação, referência, plágio, alusão) e *relações de derivação* (paródia, travestismo burlesco e pastiche), Costa (2012) distingue a primeira da segunda pelo fato de que as obras que fazem uso do processo de derivação devem sua existência ao texto derivante. Para o autor, esses processos não podem ser separados de forma estanque, uma vez que, por exemplo, uma paródia pode se realizar a partir de uma montagem de citações.

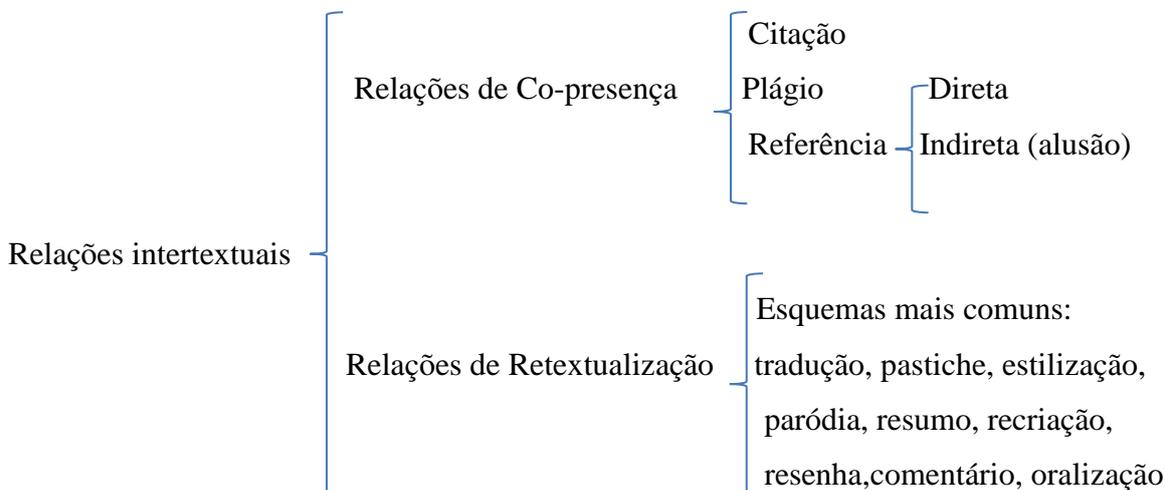
Costa (2012) ainda faz as seguintes considerações sobre a abordagem das relações intertextuais:

1. A intertextualidade não pode estar encerrada no âmbito da literatura, como pode fazer crer o trabalho da autora. Trata-se mesmo de uma prática inerente a não importa qual prática discursiva e que pode estabelecer uma rede de laços entre elas (literatura # ciência # religião # discurso literomusical # discurso cotidiano # etc.);
2. Não precisa se limitar a trechos de textos contínuos. O texto reportado assume tamanhos extremamente variáveis e se apresenta por vezes fragmentado. Pode-se tratar de palavras ou expressões dispersas e alcançar a mesma dimensão do texto portador (o que constituiria o caso limite de apropriação do texto alheio). A intertextualidade supõe um modo de recortar o texto alheio coerente com o modo de ser do texto integrante. Citar palavras, frases ou versos completos de uma poesia, por exemplo, implica em três modos diferentes de lidar com o texto alheio, modos estes totalmente pertinentes ao posicionamento do texto citante;
3. Quanto às relações de derivação, parece-nos que a categoria “travestismo burlesco” é por demais específica ao discurso literário e será praticamente ignorada em nosso trabalho;
4. Já o conceito de paródia apresenta, conforme salienta Maingueneau (1989, p. 102), a desvantagem de ter historicamente adquirido um sentido depreciativo. E o mesmo pode-se dizer do plágio que, sendo um fenômeno estridente ligado ao advento histórico autoral, é uma categoria socialmente tendenciosa. (p. 40-41)

A partir da identificação de tais pontos, que considera problemáticos no que concerne às relações de derivação, o pesquisador sugere uma alteração que segue a sugestão de Maingueneau (1989) em que este propõe denominá-las de *imitação*. Esta, por sua vez, poderia assumir dois valores opostos: a *captação* (quando um locutor pretende beneficiar-se da autoridade do enunciado de outro) e a *subversão* (quando o locutor imita um texto, mas pretende desqualificá-lo). Todavia, para Costa (2012), o termo “imitação”

ainda permanece com um tom pejorativo e as categorias sugeridas não consideram gradações.

Em virtude disso, propõe o autor como categorias intertextuais o seguinte esquema:



Costa (2012) justifica o uso da categoria retextualização por ser esse termo “mais neutro e mais fluido para dar conta da transformação que um texto sofre total ou parcialmente para consubstanciar-se em outro” (p. 42-43).

A canção surge como um gênero do discurso cuja classificação das relações acima se apresenta com uma maior complexidade em função de questões que serão pontuadas a seguir.

Assim, partindo da tipologia sobre intertextualidade formulada por Piegay-Gros e adaptada por Costa (2012), chegamos à noção de *retextualização* que nos propomos a investigar: o fenômeno do redirecionamento para o público infantil de canções anteriormente compostas para um público adulto. Contudo, esclareçamos de antemão que o que tomamos por retextualização nesta pesquisa diz respeito a todo processo de regravação ou reinterpretação de canções. Somente para atingirmos nossos objetivos é que delimitamos um determinado grupo de canções que sofre tal processo.

## 4.2 Retextualização na canção

O fato de pesquisarmos a *canção* põe-nos diante de uma realidade conflituosa, dentre outros fatores, em virtude do entrecruzamento da fala e da escrita no que diz respeito

ao meio de produção e à concepção discursiva do gênero discursivo em questão. É de conhecimento comum que, ao compor, o artista pode optar ou não pelo registro gráfico de suas composições, embora seja mais comum a prática do registro. De qualquer forma, se a faceta escrita da canção pode não ser conferida em seu momento de concepção discursiva, ela, de fato, se faz presente em encartes de CDs e DVDs, em *sites* que se dedicam à produção e divulgação cancional, em livros que se propõem a analisá-la, enfim, em inúmeras mídias pode-se verificar a existência de seu registro gráfico, gerando, por vezes, uma aproximação com o gênero discursivo *poema*. Já no que diz respeito ao meio de produção, trata-se, indiscutivelmente, do oral, ou seja, os usuários da língua fazem necessariamente o uso da voz para executar o gênero discursivo canção.

Se por um lado, a canção se manifesta como um gênero discursivo *misto*, em virtude da configuração apontada acima, o mesmo não se observa nas canções que são submetidas ao processo de retextualização. Estes textos originários de uma primeira gravação dispensam o labor do registro gráfico inicial, uma vez que, no processo de retextualização de uma canção, a letra seria utilizada tal qual a da versão original da canção. Assim, no texto retextualizado, não existiriam alterações ou modificações da estrutura linguística do texto original. Majoritariamente, tratar-se-ia, portanto, da repetição *ipsis litteris* de um texto verbal, ou seja, de uma fiel reprodução da letra da canção. Apesar disso, não raro, mudanças em letras de canções são registradas em processos de retextualização. Estas podem se dar por diversas causas:

- erros pontuais de palavras, fruto de esquecimento ou desconhecimento da letra;
- embates ideológicos em algum ponto específico da letra;
- alterações propositais/conscientes em nome de um efeito de sentido específico pretendido pelo intérprete.

Temos, como exemplo, disso a canção *Nem luxu nem lixo*, composição de Rita Lee e Roberto Carvalho:

Interpretada por Rita Lee	Interpretada por Marina Lima
Álbum <i>Rita Lee</i> , ano de 1980	Álbum <i>Abrigo</i> , ano de 1995
Mas como vai você? Assim como eu Uma pessoa comum Um filho de Deus Nessa canoa furada Remando contra a maré	Mas como vai você? Assim como eu Uma pessoa comum Um filho de Deus Nessa canoa furada

Não acredito em nada <b>Até duvido da fé</b> Não quero luxo nem lixo Meu sonho é ser imortal, meu amor Não quero luxo nem quero lixo Quero saúde pra gozar no final	Remando contra a maré Não acredito em nada <b>Só não duvido da fé</b> Não quero luxo nem lixo Meu sonho é ser imortal, meu amor Não quero luxo nem quero lixo Quero gozar no final
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Podemos atribuir a alteração realizada na letra da canção acima o fato de a cantora Marina Lima ser praticante da cabala - filosofia judaica milenar - a mais de oito anos. Em função do respeito à sua crença, julgamos que a intérprete tenha pontualmente realizado a alteração da expressão **até** (partícula inclusiva) por **só não** (partícula excludente) na canção acima.

Outro exemplo de retextualização na esfera da letra apresenta-se na canção *Paralelas*, composta por Belchior em 1946. Após a gravação de duas versões da canção, (a primeira por Vanusa em 1946 e a segunda por Erasmo Carlos em 1976), Belchior alterou a letra da canção e a regravou em 1977.

Interpretada por Vanússia	Interpretada por Belchior
Álbum <i>Amigos novos e antigos</i> (1973)	Álbum <i>Coração selvagem</i> (1977)
Dentro do carro sobre o trevo a cem por hora, ó meu amor Só tens agora os carinhos do motor  E no escritório em que eu trabalho e fico rico, quanto mais eu multiplico Diminui o meu amor  Em cada luz de mercúrio vejo a luz do teu olhar Passas praças, viadutos Tu nem te lembras de voltar De voltar, de voltar  No corcovado quem abre os braços sou eu Copacabana, essa semana o mar sou eu <b>E as borboletas do que fui pousam          demais          por entre as flores do asfalto em que tu          vais</b>	Dentro do carro sobre o trevo A cem por hora, ó meu amor Só tens agora os carinhos do motor  E no escritório em que eu trabalho e fico rico, quanto mais eu multiplico Diminui o meu amor  Em cada luz de mercúrio vejo a luz do teu olhar Passas praças, viadutos Nem te lembras de voltar De voltar, de voltar  No Corcovado, quem abre os braços sou eu Copacabana, esta semana, o mar sou eu <b>Como é perversa a juventude do meu          coração          Que só entende o que é cruel, o que é          paixão</b>

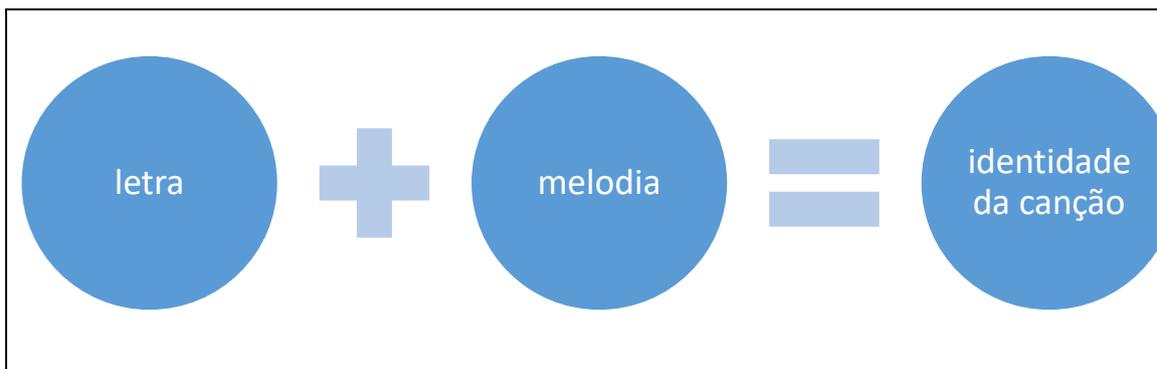
<p>E as paralelas dos pneus na água das ruas são tuas estradas nuas Em que foges do que é teu</p> <p>No apartamento oitavo andar Abro a vidraça e grito quando o carro passa - Teu infinito sou eu! Sou eu, sou eu, sou eu.</p>	<p>E as paralelas dos pneus n'água das ruas São duas estradas nuas Em que foges do que é teu</p> <p>No apartamento oitavo andar Abro a vidraça e grito E grito quando o carro passa -Teu infinito sou eu! Sou eu, sou eu, sou eu.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

No caso acima, temos um exemplo de retextualização no âmbito da letra que não resume à modificação de palavras ou expressões pontuais, mas de versos inteiros. Essa alteração mais consistente da letra confirma a variável controlada por Marcuschi que trata da relação entre o produtor do texto original e o transformador. Para ele, “um texto pode ser feito pela mesma pessoa que produziu o original ou outra. No caso de ser o próprio autor quem retextualiza, as mudanças são muito mais drásticas...” (p.54).

Ao tratar da canção enquanto “constituição de sua identidade”, Tatit (1987) tece comentários a respeito de declarações de Almirante sobre a canção popular brasileira presentes na obra *No tempo de Noel Rosa* e defende a existência de um núcleo responsável pela *identidade da canção*, responsável pela centralidade do sentido. De acordo com o autor, ao se pedir a alguém que cante uma canção para que esta possa ser identificada, ouve-se uma linha melódica com trechos da letra ou uma declamação de versos acompanhada da melodia. Daí o registro autoral de uma composição girar em torno da letra e/ou melodia, enquanto a harmonia, o arranjo instrumental e a gravação sofrem alterações a cada nova versão, a identidade, ou seja, aquilo que possibilita a diferenciação entre uma dada canção e outra, estaria nas duas esferas evocadas: a melódica e a linguística<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Não abordaremos a melodia em termos comparativos entre a versão original de uma canção e sua versão retextualizada por não acreditarmos haver uma variação significativa de tal semiose. Além disso, caso esta ocorra, este fato não se configura em função da mudança da recepção, ou seja, da passagem do público em geral para o infantil (alvo de nosso interesse).



Quadro 4 - Constituição da identidade da canção segundo Tatit (1987)

Diferentemente dos casos de retextualização trabalhados pelos autores apresentados anteriormente, as modificações realizadas nas canções retextualizadas sofrem um tipo de coerção muito específico: a questão jurídica que envolve os direitos autorais por parte do compositor de uma canção, tanto no que tange à letra como à melodia, uma vez que um artista pode ser acusado de plágio em função da cópia de trechos que circulem em uma das esferas apontadas.

Muitas vezes pequenas passagens da letra ou da melodia já são elementos suficientes para se identificar uma canção como pertencente a um dado compositor. Aqui, a letra se apresentaria como o elemento mais estável da canção, uma vez que, nas releituras em estudo, a melodia e outros aspectos musicais podem, mesmo que sutilmente, vir a se alterar, no entanto, a letra, no âmbito da estrutura linguística, permanece inalterável<sup>12</sup>. Sob este ponto de vista, podemos até dizer que, no caso da canção, o componente verbal seria responsável por restringir as possibilidades de retextualização.

Essas relações nos remetem a um questionamento muito pertinente ao processo de retextualização no gênero discursivo canção: se a letra e a melodia são responsáveis pela *identidade* da canção, ao tratarmos da canção retextualizada, estaríamos diante de um mesmo texto, de uma mesma canção, ou estaríamos diante de um outro texto, de uma nova canção? Vejamos inicialmente o que nos apresenta Dietrich (2007) sobre esse ponto:

Entre duas canções, a rigor, só podemos apresentar graus de identidades e alteridades em níveis variados. Duas versões diferentes, quando colocadas em comparação, jamais poderão ser consideradas como sendo “a mesma canção”.

<sup>12</sup> Salvo a canção “Fico assim sem você” em que a intérprete Adriana Calcanhotto realiza a substituição de uma palavra (*abraço* por *amasso*).

Mesmo no discurso de produção musical, o conceito de “núcleo de identidade” só pode ser aceito se identidade for tomado no sentido estrito de identificação. Os elementos que uma determinada cultura elege para construir o **efeito de sentido de identidade** (e não “núcleo de identidade”) de uma canção, e que nos permitem reconhecê-la em gravações diferentes, não devem contaminar a definição semiótica do nosso objeto de análise. Letra e melodia são nucleares apenas para efeito de identificação. Eles são tão portadores de sentido quanto qualquer outro elemento musical da canção, e não carregam nem escondem valores para manifestação posterior, simplesmente porque não existem dissociados dos demais elementos musicais.

A partir do exposto, vemos que a natureza conflituosa de tal processo expressa-se de modo dialético em que a realidade constrói-se como essencialmente contraditória e em permanente transformação.

Segundo Konder (2004), ao tratar da compreensão da realidade, destaca um fragmento deixado por Heráclito em que nele se lê: “um homem não toma banho duas vezes no mesmo rio. Por quê? Porque da segunda vez não será o mesmo homem e nem estará se banhando no mesmo rio (ambos terão mudado)” (p. 07). Tanto o homem como o rio mudaram, não são mais os mesmos. Apesar disso, ainda é possível identificá-los como o homem que se banhou no rio, e como o rio em que o homem banhou-se.

De forma análoga, *mudança* e *permanência* também estariam presentes na canção retextualizada. De fato, ao ouvirmos uma canção retextualizada ainda somos capazes de reconhecer como ali presente a sua versão original, a ponto de, por vezes, dizermos: “Eu conheço essa canção!”. Em sua essência, a canção ainda é reconhecida. Por outro lado, uma canção já conhecida, ao receber um novo arranjo, pode possibilitar ao ouvinte o acesso a efeitos de sentidos tão diferentes daqueles evocados pela versão original que o distanciamento entre os dois textos torna-se inquestionável.

### 4.3 Retextualização na canção para crianças

Como vimos anteriormente, de uma forma geral, a retextualização instaura-se a partir de aspectos que giram simultaneamente em torno da permanência e da mudança. No que tange à manifestação desse processo no gênero discursivo canção, a letra e a melodia permanecem praticamente inalteradas, já o arranjo altera-se substancialmente. Com a mudança da recepção (de um público-alvo geral para o infantil) bem como das condições

de produções que possibilitam essa nova prática discursiva, notamos que tais transformações, se não dizem respeito à estrutura do texto, refletem-se em uma nova leitura das canções, um novo processamento de novos discursos. Com a passagem de um público consumidor geral para o infantil, acredita-se haver uma interferência na construção cenográfica e ética de tais canções. Isso se estabeleceria, dentre outros, pela mudança de referentes que se efetiva em virtude de coerções próprias da alteração do coenunciador das canções. Assim, pode-se dizer que, apesar de inalterada estruturalmente, somente alguns aspectos do sentido da canção são preservados. Essa alteração seria responsável, em grande parte, pelo arranjo das canções retextualizadas para crianças. Nessa perspectiva, o arranjo assume um papel relevante tanto na construção de novos efeitos de sentido na canção assim como na sua manifestação, passando a atuar lado a lado com a letra e a melodia, como podemos observar na ilustração a seguir:

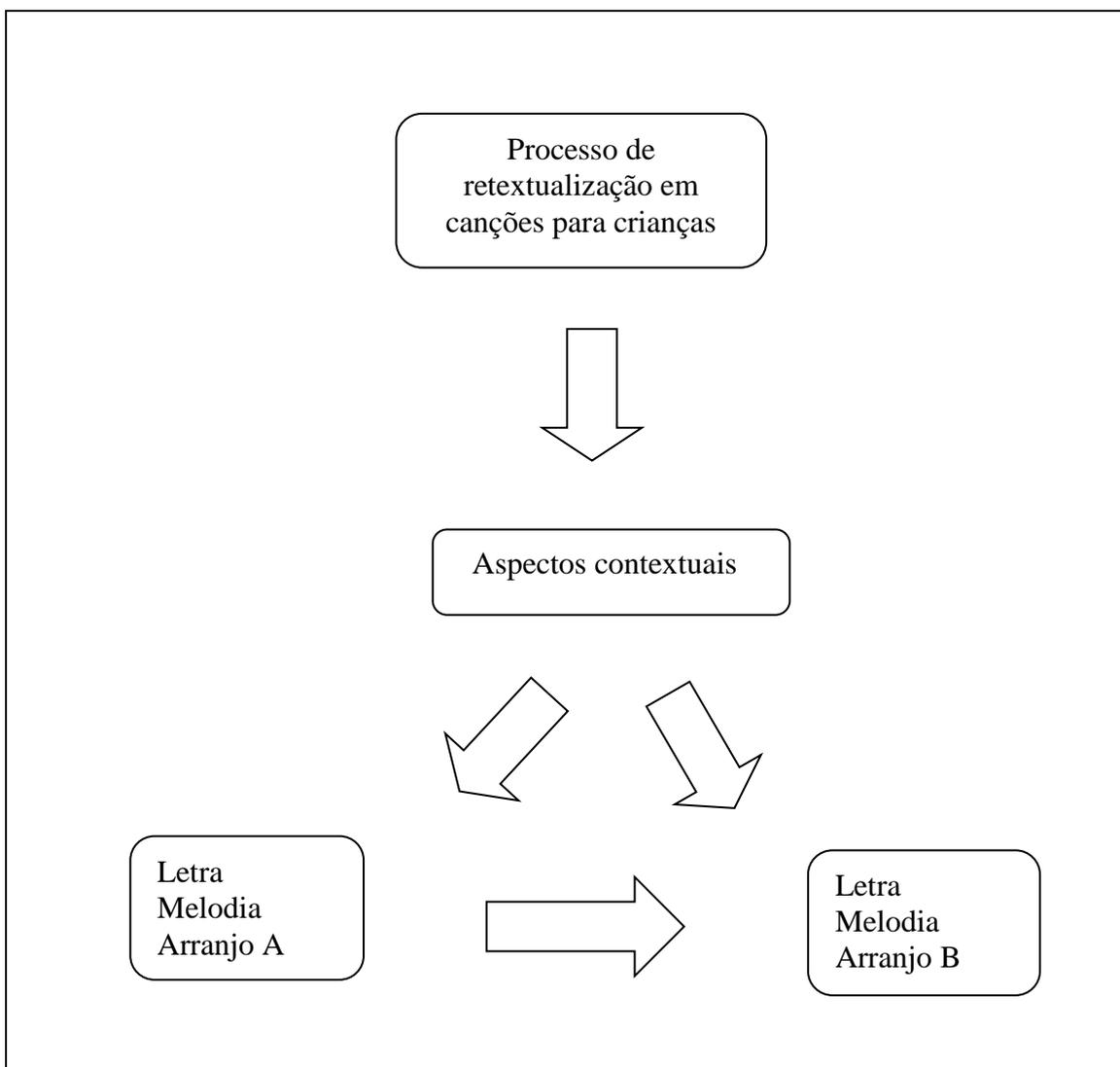


Quadro 5 - Arranjo como agente responsável pela manifestação da canção, Coelho (2014).

No processo de retextualização em estudo, o arranjo, ao lado de aspectos contextuais, atuaria como um elemento retextualizador ao possibilitar o trânsito entre os dois públicos consumidores, bem como a construção de diferentes *efeitos de sentido* na canção.

Contrariamente aos casos citados anteriormente (a retextualização como tradução e a retextualização como passagem da modalidade falada para a escrita) em que se prima pela manutenção dos efeitos de sentidos suscitados pelo texto original, o processo de retextualização instaurado nas canções para criança visa a despertar, explorar efeitos de sentido diferentes. Em outras palavras, à proporção que a canção retextualizada para crianças assume, digamos, uma independência em relação aos efeitos de sentidos produzidos pela versão original mais se aproxima do que seria a cultura lúdica infantil.

Assim, ao lado de outros fatores contextuais - como a produção específica da performance, da capa de CD ou DVD, da classificação diferenciada para venda nas lojas – o arranjo atua como um componente retextualizador na passagem de canções que não foram pensadas inicialmente para crianças para o público infantil. Ele não seria, portanto, um aspecto retextualizado na canção, mas antes, um fator que possibilita a transposição de uma canção que se destina ao público em geral para o público infantil. Observemos o quadro a seguir que sistematiza a ideia acima:



Quadro 6 - Processo de retextualização em canções para crianças

Se para Marcuschi (2010), “a transformação de um gênero textual falado para o mesmo gênero textual escrito produz modificações menos drásticas que de um gênero para outro”, estas diferenças se apresentariam de uma forma ainda mais complexa e sutil quando se dá de um determinado gênero do discurso para a mesma categoria genérica: uma canção destinada ao público em geral que sofre um processo de retextualização e passa a ser destinada ao público infantil. Além da permanência ao mesmo gênero, vale salientar que não se verifica, salvo raros casos em que a letra da canção sofre algum tipo de mudança seja proposital ou por erro do intérprete, alterações de ordem linguística. A nosso ver, haveria três possibilidades de retextualização do gênero canção para o mesmo gênero:

Possibilidades de retextualização na canção para o mesmo gênero discursivo		
1. <i>Canção para o público em geral</i>	–	<i>Canção para o público em geral</i>
2. <i>Canção para o público em geral</i>	–	<i>Canção para crianças</i>
3. <i>Canção para crianças</i>	–	<i>Canção para crianças</i>

Quadro 7 - Possibilidades de retextualização na canção para o mesmo gênero discursivo

A primeira possibilidade é bastante recorrente no discurso literomusical brasileiro, não raro, uma canção para o público em geral é alvo de regravação por parte de diversos artistas. Já a segunda possibilidade, trata-se das canções que contemplam o corpus de que nos ocupamos nesta pesquisa. São canções que não foram dirigidas exclusivamente para o público infantil, mas que ao passarem por um processo de retextualização são destinadas a tal público. Por fim, ao terceiro grupo, pertencem as canções que já fazem parte de uma cultura lúdica infantil e que passam por um processo de retextualização, regravação, permanecendo nesse cenário, como exemplo disso temos o álbum *Arca de Noé*.

Um ponto que também merece nossa atenção ao tratarmos da retextualização na canção para crianças diz respeito a um outro processo instaurado nesse movimento a *recontextualização*. Vale aqui ressaltar que a simples alteração da recepção não seria suficiente para se estabelecer o processo de retextualização, ou seja, a mera transposição de uma dada canção original para um CD direcionado para o público infantil não seria suficiente para se estabelecer o processo de retextualização. Teríamos nesse caso, única e exclusivamente, a operacionalização de um processo recontextualizador da canção. Na verdade, o processo de retextualização de canções destinadas a um público mais abrangente para o público infantil requer necessariamente a instauração da recontextualização desse

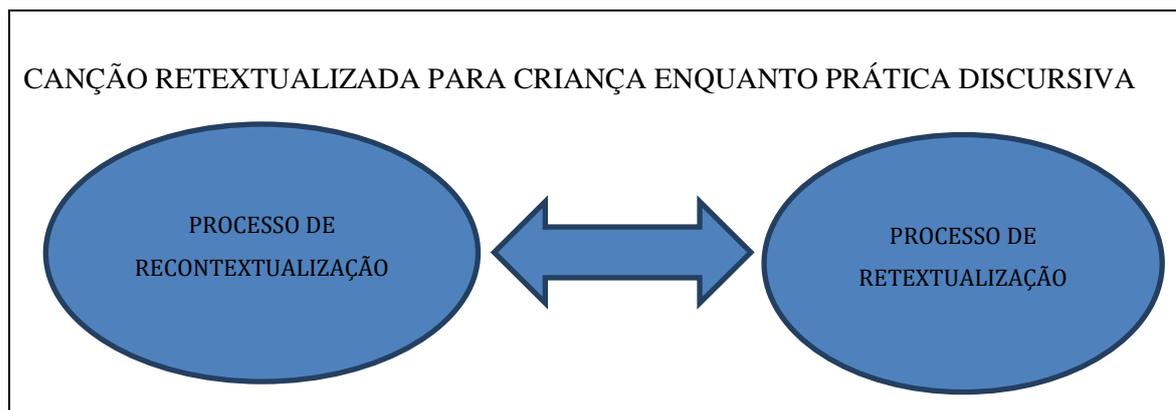
texto, o que implica: alteração da recepção, uma produção artística específica para o encarte do CD e/ou DVD, apresentações com cenário e vestimentas lúdicas infantis, uma classificação específica definida na loja para vendagem de uma dado álbum, enfim inúmeros aspectos para caracterizar a inserção em uma outra comunidade discursiva.

Vejam os casos da canção *Chocolate*<sup>13</sup>, composta e interpretada por Tim Maia no álbum compacto simples *Chocolate/Paz* (1971). Ela passou a compor um álbum destinado especialmente para o público infantil intitulado *Prá gente miúda II*. A canção, de modo análogo ao que diz Travaglia (2003) com a tradução, foi **recolocada em contexto**, em um outro contexto, mais específico: o da cultura lúdica infantil. Todavia, apesar de ser recontextualizada, a canção não passa, em momento algum, pelo processo de retextualização, uma vez que se trata da versão original da canção que figura simultaneamente em um álbum destinado ao público em geral e em um álbum destinado ao público infantil.

Essa ocorrência não se dá nas canções que selecionamos para estudo. Estas passariam necessariamente por um duplo processo: de recontextualização (inserção do texto em uma nova situação de interação comunicativa, um novo propósito comunicativo, novos interlocutores, novo material de circulação, etc.) e de retextualização (transformações promovidas no texto de ordem verbal e não verbal). Observemos o esquema a seguir que sintetiza ideia anteriormente apresentada, trazendo a ideia de retextualização enquanto prática discursiva, uma vez que integra aspectos linguísticos e sociais do discurso:

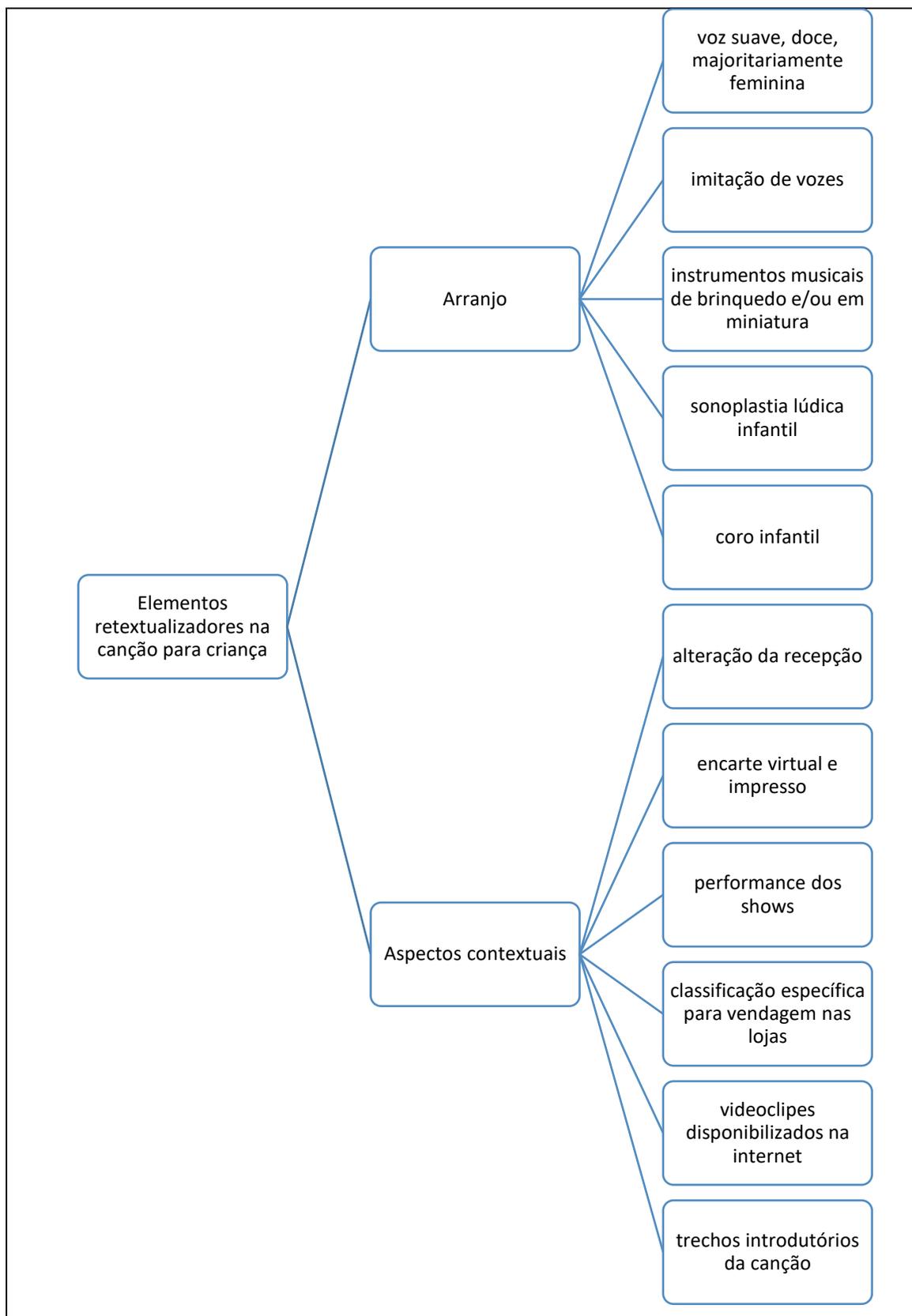
---

<sup>13</sup> Chocolate, chocolate, chocolate/Eu só quero chocolate.../Só quero chocolate/Não adianta vir com guaraná pra mim/É chocolate que eu quero beber/Não quero chá, não quero café/Não quero Coca-Cola, me liguei no chocolate/Eu me liguei, só quero chocolate/Não adianta vir com guaraná pra mim/É chocolate que eu quero beber/Chocolate, chocolate, chocolate/Eu só quero chocolate...Só quero chocolate/Não adianta vir com guaraná pra mim/É chocolate que eu quero beber/Não quero chá, não quero café/Não quero Coca-Cola, me liguei no chocolate/Só quero chocolate/Não adianta vir com guaraná pra mim/É chocolate que eu quero beber/Chocolate, chocolate, chocolate/Eu só quero chocolate/Não adianta vir com guaraná pra mim/É chocolate que eu quero beber/Chocolate, chocolate, chocolate /chocolate, chocolate, chocolate/chocolate, chocolate, chocolate



Quadro 8 - Processos de recontextualização e retextualização na canção para crianças

A fim de sistematizarmos algumas ideias apresentadas, construímos um esquema daquilo que consideramos como elementos retextualizadores das canções para crianças, isto é, aspectos que possibilitam a construção de um efeito de sentido direcionado para o público infantil.



Quadro 10 - Elementos retextualizadores de canções para o público infantil.

Para finalizar este capítulo, esclareçamos que a construção da presente tese encontra-se engajada em uma concepção de texto que extrapola os limites daquilo que se constrói em torno de uma linguagem meramente verbal. Adotamos, portanto, a ideia de texto que agrega na sua construção de sentido as múltiplas facetas que se inserem tanto no que diz respeito à sua manifestação verbal quanto não verbal. Somente dentro desta perspectiva de texto, faz sentido desenvolvermos um estudo do processo da retextualização em que o aspecto verbal mantém-se intacto quanto sua forma.

A seguir, trazemos o capítulo em que reunimos os procedimentos metodológicos que possibilitaram a realização deste estudo.

---

## 5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Após a apresentação do aparato teórico que nos possibilita compreender o objeto de estudo do qual nos ocupamos, passemos ao quadro metodológico que delimitamos a fim de executarmos nosso principal objetivo de pesquisa: estudar o processo de retextualização, sob um viés discursivo, em canções para crianças.

A justificativa por estudar tal objeto surgiu da constatação do surgimento de um novo movimento em torno do cenário cultural da canção para crianças. É notório um crescente número de trabalhos voltados para crianças realizados por artistas que possuem um consolidado público adulto, além, é claro, de artistas que se dedicam exclusivamente ao universo infantil. A produção de álbuns para crianças por parte de artistas já consagrados na música popular brasileira já conta com a presença de Adriana Calcanhotto, grupo *Pato Fu*, Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, dentre outros. Contudo, o que nos chama atenção nessa dinâmica cultural diz respeito ao grande número de regravações de grandes sucessos do público em geral, como *Leãozinho*, de Caetano Veloso, para o público infantil. A esse respeito, inquieta-nos a tentativa de compreender quais aspectos são mobilizados em tais canções a fim de que seja possível o seu trânsito entre duas práticas discursivas distintas.

Esse novo cenário da produção cancionista para criança nos impulsionou a estudar de que forma essas canções são alteradas para que possam ser direcionadas ao público infantil, uma vez que, em seu nascedouro, não foram produzidas especialmente para ele. Em outras palavras, pesquisar quais modificações são instauradas em tais canções, a fim de que passem a ser inseridas em uma esfera lúdica infantil. Sob um viés discursivo de investigação linguística, concebemos o texto como resultado de condicionamentos sofridos em virtude das condições de produção em que está inserido como também uma instância que interfere nestas.

Além disso, vale salientar que esta pesquisa faz corpo com o trabalho desenvolvido por Costa (2012) e por seus atuais e ex-orientandos, integrantes do grupo de pesquisa DISCUTA – *Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais*. O pesquisador recentemente foca seus estudos e orientação de pesquisas para a investigação da canção

popular brasileira para crianças, tendo como profícuo trabalho a pesquisa desenvolvida por Gonzalez (2014), que versa sobre o funcionamento discursivo dos posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças.

Assim, em função da complexidade do gênero discursivo que selecionamos para tal pesquisa (canção), nos vimos diante de uma tríade que representa diferentes desafios ao pesquisador: letra, melodia e arranjo. Essa múltipla realidade com a qual nos deparamos foi paulatinamente reconfigurada diante daquilo a que nos propomos identificar neste estudo.

Dessa forma, a perspectiva sobre como delinear nosso raio de investigação nos foi possível diante dos problemas provenientes da questão central da pesquisa: *Como se estabelece o processo de retextualização em canções redirecionadas para crianças?*

- *De que forma se comportam os elementos que compõem a cenografia e o ethos da canção original e de sua versão retextualizada para crianças?*
- *Como os elementos envolvidos na produção e circulação de tais discursos concorrem para a mudança de destinatário geral para infantil?*
- *Como o arranjo atua na transposição de público consumidor em tais canções?*

Diante da audição das canções, tanto da versão original como da versão retextualizada, observamos que a melodia não apresentou alterações significativas em relação à mudança do público, fazendo com que seu estudo não se torne produtivo em uma metodologia de análise comparativa. Dessa maneira, nos cabem a observação e a descrição do comportamento da letra e do arranjo das canções selecionadas a compor nosso *corpus*.

Além dos fatores assinalados, o interesse pelas questões acima se justifica pela relevância de circunscrevermos a canção para criança como uma prática discursiva que nos possibilita, enquanto pesquisadores, compreendermos melhor o *lugar* da infância na contemporaneidade (aspecto já alvo de investigação por pedagogos, psicólogos, sociólogos, dentre outros).

## 5.1 Caracterização da pesquisa

Para Azevedo (1998), falar em “discurso” ou “análise do discurso” como uma abordagem uniforme de procedimentos de investigação é muito difícil, uma vez que tais expressões guardam em si uma vastidão de abordagens com diversas abordagens teóricas e, conseqüentemente, diversos enfoques metodológicos. Por outro lado, tais perspectivas partilham a ideia de linguagem como um meio não transparente e não neutro para descrever e analisar o mundo social. Para o autor, daí resultariam três eixos de consenso na investigação discursiva:

- i. Variabilidade (A procura de regularidade é baseada na inconsistência e na variação dos registros. Os analistas do discurso não tentam pois recuperar os acontecimentos, as crenças e os processos cognitivos, procuram sim concentrar-se nos usos e efeitos da utilização de uma dada linguagem.)
- ii. Construção (A linguagem é vista como um local ativo para a negociação contínua de vários significados e não como uma janela para um estado mental individual ou processo cognitivo. O foco de atenção muda-se então das estruturas psíquicas internas para processos interacionais, relacionais e culturais entre as pessoas.)
- iii. Função (Em lugar de tentar chegar ao significado por detrás das palavras, as abordagens discursivas concentram-se nas utilizações e nos efeitos da utilização da linguagem. Mesmo quando parecemos estar somente a descrever algo, os nossos comentários têm sempre outros efeitos sejam ele de reforço ou de subversão, de ironia ou de apoio do que foi descrito.)  
(AZEVEDO, 1998, p. 108 -109)

Nosso trabalho segue a orientação teórica da Análise do Discurso, especificamente aquela desenvolvida por Dominique Maingueneau (1997; 2001; 2002). Como dito anteriormente, esse viés de investigação conduziu-nos a tomar o discurso como o resultado da relação entre o texto e suas condições de produção. Dessa forma, o sentido é concebido como um *efeito* produzido no momento em que os interlocutores agem discursivamente (pela enunciação).

Pelo fato de as pesquisas inseridas no âmbito da Análise do Discurso preconizarem uma abordagem da materialidade discursiva a partir de uma dimensão tanto social como linguística, abordamos o gênero discursivo *canção*, representante por excelência do discurso literomusical, sob as condições de produção às quais está exposto e sobre as quais também interfere.

Assim, pensar a linguagem humana sob essa perspectiva discursiva implica, sobretudo, conceber o discurso enquanto uma instância que constitui e é constituída por (con)textos e realidades sócio-histórico. Portanto, compreende-se que o discurso tanto instaura realidades, como é por elas formulado, atribuindo sentidos e sendo a eles atribuído.

Esclareçamos que, neste trabalho, o termo *discurso* será utilizado de forma *restrita* ao nos dirigirmos a um acontecimento específico de interação verbal em um dado contexto sócio-histórico; e em um sentido mais *amplo* ao nos referirmos a instâncias anônimas de enunciados, por exemplo: discurso literomusical, discurso racista, discurso feminista, dentre outros (MAINGUENEAU, 2008b).

Para os fins de nossa pesquisa, delimitamos, no universo discursivo dos inúmeros discursos existentes, dois campos discursivos que se relacionam de formas variadas, seriam estes: **discurso literomusical brasileiro**<sup>14</sup> e **discurso literomusical brasileiro para crianças**<sup>15</sup>. Assim, as versões originais das canções por nós selecionadas para a composição do *corpus* de que fazemos uso fazem parte do primeiro campo discursivo; e as versões das canções retextualizadas para o público infantil compõem o segundo campo discursivo. Já o espaço discursivo é o próprio processo de retextualização.

Como nos propusemos a estudar a canção a partir de suas múltiplas semioses, ou seja, suas múltiplas linguagens (no caso, letra e arranjo), acreditamos ser um grande desafio para o linguista que se dedica ao estudo do gênero citado: apropriar-se de conceitos musicais e, em seguida, aplicá-los aos textos analisados. Fez-se, portanto, necessária a escuta minuciosa das canções a fim de detectarmos, dentro de nossas limitações enquanto estudiosos de Linguística, nuances que pudessem diferenciar as versões no que concerne à cultura lúdica para um público em geral em contraste à cultura lúdica infantil.

---

<sup>14</sup> A delimitação de tal discurso foi realizada com base na pesquisa desenvolvida por COSTA (2012).

<sup>15</sup> Essa perspectiva nos foi possível a partir do trabalho desenvolvido por GONZALEZ (2014), que vislumbra a canção para crianças como uma prática discursiva pertencente a um campo discursivo habitado por posicionamentos próprios, diferenciando-o, portanto, do discurso literomusical brasileiro. No entanto, reconhecemos que tal afirmação merece cautela por tratarmos de uma pesquisa recente e que não goza ainda de um desdobramento maior.

Seguindo o modelo de Costa (2012) ao estudar o discurso literomusical brasileiro, abordamos a canção para criança enquanto uma **prática discursiva**, ou seja, constituída por uma organização de textos e um comportamento social, responsável pela produção e circulação dos discursos, cujos sujeitos são situados socio-historicamente, que se posicionam investindo em *ethos*, gêneros do discurso, cenografia e código linguístico específicos. Assim, a produção discursiva estudada implicaria necessariamente aspectos relacionados ao ritmo, harmonia, melodia, letra, enfim, àquilo que constitui o gênero discursivo canção, mas também preconizaria a circulação da canção: a existência de um intérprete, um empresário que gerencia os artistas, um lojista que se propõe a vender um determinado CD ou DVD de canções para crianças, os pais das crianças e, principalmente, as crianças, que são as reais consumidoras do discurso em questão. Dessa forma, tal como cunhado por Costa (2012) em seu estudo a respeito do *discurso literomusical brasileiro*, nosso trabalho concebe as canções em análise como uma prática discursiva, que implica gestos enunciativos típicos como a composição, a interpretação e a gravação, etc.

Como nos dispomos a estudar de que forma canções são ressignificadas para crianças, identificar, descrever e caracterizar a cena enunciativa (mais especificamente a construção cenográfica e ética) das canções estudadas se apresenta como um profícuo exercício analítico-comparativo. Este, por sua vez, nos possibilita visualizar de que forma os elementos que compõem a cena enunciativa são reconfigurados pelas crianças, o que nos leva a concluir que tais canções são tomadas em diferentes acepções apesar de inalteradas as letras das canções.

Outra categoria que se apresenta como imprescindível em nosso estudo refere-se ao arranjo. Neste ponto, o trabalho de Coelho (2007) nos reveste de respaldo ao conceber a noção do arranjo como uma instância orgânica da canção responsável por sua manifestação. Assim, defende o autor que a análise da canção que não aborda o componente arranjo está prescindindo de um terço de seu sentido.

É, dessa forma, que as categorias cenografia, *ethos* e arranjo encontram um lugar de destaque na pesquisa: as duas primeiras, por nos possibilitarem, dentre outros, um estudo comparativo das canções, e a última por se impor como o principal agente retextualizador ao possibilitar a transposição de uma canção entre os públicos geral para o infantil, uma vez que, a nosso ver, é responsável pela inserção das canções em uma esfera cultural infantil.

Já quanto aos estudos de Sarmiento (2004), que versam sobre a definição de infância; Brougère, que trata da industrialização da cultura lúdica, e de Corsaro, que apresenta a noção de *reprodução interpretativa*, são responsáveis por nos fornecer subsídios teóricos a fim de evitarmos um tratamento essencialista da noção de infância.

Dentre essas referências sobre a categoria social *infância*, ganham destaque em nossa pesquisa, principalmente no que diz respeito à análise das canções retextualizadas, os quatro eixos estruturadores das culturas da infância elencados por Sarmiento (2004): **interatividade, ludicidade, reiteração e fantasia do real**. Tais aspectos foram fundamentais na caracterização daquilo que julgamos ser pertencentes à cultura lúdica infantil, norteando nosso olhar a fim de evitarmos uma leitura meramente linguística do objeto em estudo.

A investigação aqui desenvolvida possui como objetivo a observação e a descrição das características de um determinado fenômeno, no caso em estudo, o fenômeno da retextualização em canções para crianças.

Vale destacar que não se configura como nossa preocupação, enquanto analistas do discurso, o número de ocorrências das canções em análise, ou seja, não é atribuída à presente pesquisa um caráter quantitativo, mas, sim, qualitativo. Cabe-nos, portanto, identificarmos, neste procedimento de leitura interpretativa, quais aspectos passam a caracterizar uma canção como pertencente à esfera lúdica infantil em detrimento do número de ocorrências.

## 5.2 Delimitação do universo

Ressaltemos, de antemão, que o objeto empírico de que nos valem, o texto, não deve ser visualizado “como um objeto estanque. Ele é um recorte produzido pelo dispositivo teórico construído pelo analista. O texto deve ser pensado como um ‘elo da cadeia’ do fluxo ininterrupto que é a linguagem (Bakhtin). Esse recorte é o corpus.” (COSTA, 2005).

Selecionamos, como *corpus*, canções que não foram inicialmente produzidas para crianças, mas que posteriormente foram retextualizadas para o público infantil. A seleção das canções para a composição do *corpus* está condicionada ao critério de terem

sido anteriormente gravadas em álbuns não destinados para crianças e posteriormente retextualizadas para o público infantil.

Um ponto a se destacar na seleção das canções retextualizadas para o público infantil diz respeito ao critério de autoria. Para Greca (2011), a canção infantil compreenderia três modalidades: **canção para crianças, canção folclórica ou tradicional e canção infantil propriamente dita**. Esta classificação dá-se em função do cancionista – compositor das canções. A canção para criança pressupõe a existência de um cancionista adulto, o autor da canção e que necessariamente se dirige ao público infantil; já a canção folclórica seria proveniente de um cancionista anônimo; por fim, a canção infantil propriamente dita, por sua vez, seria composta pela própria criança. Para os fins do presente estudo, lançamos mão única e exclusivamente de canções para crianças cuja autoria se atribui a um compositor adulto.

Ao nosso ver, a escolha das canções para serem alvo de um processo de retextualização para crianças traz uma questão mercadológica muito forte, todas elas não só foram canções gravadas em álbuns destinados a um público em geral, como foram canções que já gozaram de muito sucesso frente à grande mídia. Dessa forma, somos levados a crer que tais canções cumprem uma função que extrapola o objetivo de atingir o público a que se destina, no caso o infantil. Elas guardam uma intenção que visa a seduzir, talvez, inicialmente, os pais de seus consumidores. Apresentar canções que já são familiares aos pais certamente gera um fator diferencial e decisivo no momento da aquisição de um produto cultural para as crianças. Aqui, podemos dizer que estamos diante de um produto cultural infantil extremamente peculiar: um artigo que não foi originalmente pensado para elas, mas que recebeu uma “roupagem” infantil daqueles que julgam transformá-lo em algo atraente para as crianças. De qualquer forma, como vimos anteriormente, na seção que se destina a compreender a noção de infância, todo produto cultural para crianças é produzido a partir do olhar de um adulto que acredita ser capaz de transpor para tal artefato o que a criança deseja como expressão de seu ser.

Na sequência, apresentamos a relação das canções selecionadas para a composição de nosso corpus, bem como informações a respeito da composição, do título do álbum a que pertence a canção e o ano de gravação tanto da versão original quanto de sua versão retextualizada:

<b>Título da canção e composição</b>	<b>Álbum, intérprete e ano da gravação da versão original da canção</b>	<b>Álbum, intérprete e ano da gravação da canção retextualizada</b>
<i>Fico assim sem você</i> Abdullah e Cacá Moraes	<i>Vamos dançar</i> Claudinho e Buchecha 2002	<i>Adriana Partimpim</i> Adriana Calcanhotto 2004
<i>Flor de Mamulengo</i> Luís Fidelis	<i>Avallon</i> Abidoral Jamararu 1986	<i>Bia canta e conta vol.I</i> Bia Bedran 2004
<i>Gatinha manhosa</i> Roberto Carlos e Erasmo Carlos	<i>Você me acende</i> Erasmo Carlos 1966	<i>Partimpim Dois</i> Adriana Calcanhotto 2009
<i>Leãozinho</i> Caetano Veloso	<i>Bicho</i> Caetano Veloso 1977	<i>Pauleco e Sandreca</i> Palavra Cantada 2013
<i>O pato</i> Jayme Silva e Neusa Teixeira	<i>Um amor, um sorriso e uma flor</i> João Gilberto 1960	<i>Partimpim Três</i> Adriana Calcanhotto 2012
<i>O Vira</i> João Ricardo e Luhli	<i>Secos e Molhados</i> Secos e Molhados 1973	<i>Pauleco e Sandreca</i> Palavra Cantada 2013
<i>Ovelha negra</i> Rita Lee	<i>Fruto proibido</i> Rita Lee 1975	<i>Música de brinquedo</i> Pato Fu 2011
<i>Primavera</i> Cassiano e Sílvio Rochael	<i>Tim Maia</i> Tim Maia 1970	<i>Música de brinquedo</i> Pato Fu 2011

Quadro 9 - Relação das canções selecionadas para a composição do corpus da pesquisa

Como já foi dito, as canções assinaladas foram selecionadas por serem canções originalmente gravadas para o público em geral e, após um trabalho de retextualização,

passaram a compor um álbum elaborado especialmente para crianças. Além disso, também utilizamos como critério na escolha do corpus o fato de se tratarem de artistas já consagrados pelo público e crítica, tanto aqueles que não se dedicam majoritariamente ao público infantil como os que desenvolvem um trabalho exclusivo para crianças.

Justificamos o maior número de canções de Adriana Calcanhotto por esta já apresentar três CDs dedicados ao público infantil em que o número de retextualizações em canções se apresenta de forma significativa. A cantora e compositora inovou quanto ao pseudônimo usado ao interpretar canções para crianças. *Partimpim* era uma forma carinhosa de ser chamada pelo pai quando criança e que acabou se transformando em uma espécie de personagem encenada pela artista em clipes e vídeos feitos a partir da animação de Adriana Partimpim. A cantora opta por um repertório eclético quanto aos ritmos selecionados para crianças, que vão desde baladas a marchinhas.

Em 2004, Adriana Calcanhotto deu início ao trabalho musical para crianças com o álbum intitulado *Adriana Partimpim*, seguido pelos trabalhos *Partimpim Dois*, em 2009, e *Partimpim Três*, em 2012. Ela prefere dizer que os álbuns não são destinados às crianças, mas possuem “classificação livre”. Dentre as premiações recebidas por Adriana Calcanhotto por tais produções, destacamos: “Faz diferença”, do jornal *O Globo*; “Prêmio Tim”, na categoria melhor disco infantil; disco de ouro pela venda de mais de 100.000 mil cópias; e “Grammy Latino”, por melhor álbum infantil.

Com o grupo Pato Fu, o número de canções retextualizadas para o público infantil também se mostra muito marcante. O grupo priorizou, na seleção do repertório, sucessos do *pop* nacional e internacional e ousou ao utilizar exclusivamente instrumentos de brinquedo e outros objetos inusitados para a gravação do DVD/CD, que se apresenta como o registro de um show realizado em São Paulo. Pato Fu ainda contou com dois bonecos-monstros criados pelo Teatro de Bonecos Giramundo, Groco e Ziglo. Essa ideia surgiu na tentativa de solucionar o fato de crianças não poderem viajar com o grupo para participar das turnês, substituindo, assim, sua presença nos palcos pelos bonecos.

O nono álbum de estúdio da Banda Pato Fu chama-se *Música de brinquedo* em virtude dos aspectos já pontuados. Foi lançado em 2010 e rapidamente recebeu um disco de ouro. Além disso, também foi agraciado com o “Grammy Latino” de melhor álbum infantil.

O corpus de que nos utilizamos também conta com canções produzidas pelo selo “Palavra Cantada”, representado por Sandra Peres e Paulo Tatit. Formada desde

1994, a dupla destaca-se pela qualidade das letras, dos arranjos e das gravações para crianças. Os artistas já contam com mais de 10 álbuns e já ultrapassaram a marca de mais de dois milhões de CDs vendidos. Constam como prêmios recebidos pelo *Palavra Cantada*: “Prêmio Sharp” (anos de 1994, 1996 e 1998); “Caras”; “Prêmio Tim”; “APCA”; e “Paulistanos do ano - Veja”.

Já Bia Bedran apresenta uma respeitada carreira artística voltada para crianças, incluindo a produção teatral, shows e inúmeros álbuns. A cantora, atriz e educadora musical brasileira também apresenta uma vasta produção para crianças. Dentre alguns trabalhos de destaque, Bia Bedran atuou como apresentadora dos programas de TV *Canta conto*, exibido pela TVE do Rio de Janeiro, e *Lá vem história*, da TV Cultura de São Paulo. A artista ainda é considerada uma referência na arte e educação, e ainda ministra palestras para o público adulto interessado em tais assuntos.

Acreditamos que as premiações em torno das produções em análise, consolidadas pelo público e pela crítica especializada, só legitimam seus lugares na mídia como canção para criança, uma vez que, não raro, questiona-se o valor de tais obras como produtos pertencentes à indústria cultural infantil. Esse questionamento dá-se, dentre outros, por se tratarem de canções que não foram inicialmente pensadas para crianças e por possuírem alto nível de qualidade que destoa do senso comum.

### 5.3 Procedimentos

Partimos inicialmente de estudos que tematizam a natureza discursiva do texto com foco nas categorias **cenografia** e **ethos** bem como no fenômeno da retextualização com o intuito de investigar como alterações são realizadas em um dado texto para transformá-lo em outro de forma que não deixe de ser reconhecido no anterior. Além disso, interessa-nos sua relação com aspectos ditos não textuais, isto é, as condições de circulação e produção de tais textos, uma vez que acabam por interferir em mudanças sofridas no processo de retextualização de canções para o público infantil. Dessa forma, não se configura como objeto de estudo do analista do discurso nem apenas a dimensão linguística (organização textual), nem a dimensão social (ordem contextual), mas antes a imbricação destas, o que faz com que possamos estudar o processo de retextualização enquanto uma prática discursiva.

Assim, realizada a revisão bibliográfica a respeito das categorias de Análise do Discurso, da retextualização, do discurso literomusical brasileiro para crianças, da concepção de infância na pós-modernidade e dos estudos sobre o gênero discursivo canção, a serem utilizadas posteriormente para a análise do *corpus* selecionado, partimos para a coleta do *corpus*, que é composto por 08 canções.

Como nos propusemos a estudar as versões de uma dada canção (a original e a retextualizada para o público infantil), fez-se necessário pontuar que, para identificar aspectos que consideramos como retextualizadores, esse estudo comparativo só se torna possível a partir do confronto entre os fonogramas de gravações diferentes de uma “mesma canção”. Justificamos, portanto, o uso constante da expressão *canção* por se tratar do gênero discursivo de que fazemos uso que abrange as duas versões analisadas.

Na sequência, procedemos à audição das canções selecionadas (tanto da versão original como de sua versão para crianças), para analisarmos a presença de aspectos internos e/ou externos à canção que configuram o fenômeno da retextualização no gênero em estudo. Estes, que possibilitariam o trânsito da prática discursiva entre diferentes recepções, seriam elementos relacionados ao arranjo das canções bem como elementos considerados extratextuais que estão envolvidos desde a circulação como o encarte do álbum produzido. Analisamos, portanto, inicialmente o fonograma que motivou a produção da canção para criança e estabelecemos posteriormente uma relação comparativa com a canção já retextualizada para o público infantil. Para isso, fazemos uma breve incursão acerca das condições de produção e, em especial, do posicionamento a que se filiam as canções que motivaram as versões para crianças.

No que concerne ao aspecto linguístico, estudamos a construção cenográfica e ética, analisando seu comportamento em função da alteração da recepção e do seu processamento frente a suas novas condições de produção. Já o arranjo é analisado quanto à utilização de recursos sonoros em cada uma das canções em sua relação com os componentes que caracterizam uma suposta sonoridade lúdica infantil, com ênfase para as implicações discursivas de seu uso a fim de investigarmos o que a supressão, a substituição ou o acréscimo de determinados recursos sonoros viriam a interferir na construção de *efeitos de sentido* lúdicos infantis ou não do *corpus* selecionado.

Passemos ao capítulo destinado à análise das canções selecionadas para compor o *corpus* que servirá de base para nossas considerações em torno da ideia do processo de retextualização enquanto uma prática discursiva.

---

## 6. RETEXTUALIZAÇÃO DE CANÇÕES PARA CRIANÇAS: UM ESTUDO COMPARATIVO

Neste capítulo, apresentamos os resultados encontrados a partir da aplicação das teorias convocadas para a pesquisa aos textos que compõem o corpus por nós selecionado: canções que, a priori, não foram produzidas para crianças, porém foram posteriormente retextualizadas para tal público. Esta pesquisa vê-se orientada sob a tese de que tal transposição é possível em função de elementos retextualizadores: arranjo e contexto de produção e circulação de tais discursos.

Destaquemos, inicialmente, que procuramos analisar as canções que se seguem tomando por norteadores os quatro eixos estruturadores das culturas da infância pontuado por Sarmiento (2003), com foco na *ludicidade e fantasia do real*.

Acreditamos que a exposição das crianças às canções com as quais nos ocupamos dá-se, dentre outros, no desejo dos pais em proporcionarem aos filhos uma contribuição para a formação pessoal e social em meio à heterogeneidade de produções culturais que os rodeiam. No caso de tais canções, trata-se de uma interferência direta nessa construção da criança que possibilita uma troca mais próxima de experiências entre pais e filhos. A nosso ver, essa interatividade, de fato, torna-se um decisivo apelo tanto comercial quanto emotivo na escolha do repertório musical dos filhos.

Destaquemos, também, que o “fazer” com uma linguagem voltada para o público infantil requer prioritariamente do arranjador e de todos aqueles envolvidos nas ações de divulgação uma direção que caminha para a construção de um cenário lúdico em que a “não-literabilidade”, (capacidade de transposição), o olhar da novidade e a ideia do fazer-de-conta encontre o seu espaço, pois esse será o espaço da criança.

Enfim, passemos à análise das 08 canções selecionadas a fim de atingirmos nosso propósito que é o estudo do processo de retextualização a partir da observação de elementos que caracterizariam uma canção para crianças, diferenciando-a, conseqüentemente, de uma produção realizada para um público geral. Defendemos a tese de que o arranjo atuaria como o principal agente na transposição do público consumidor.

## 6.1 Fico assim sem você

Avião sem asa,  
Fogueira sem brasa,  
Sou eu assim sem você.  
Futebol sem bola,  
Piu-piu sem Frajola,  
Sou eu assim sem você.

Por que é que tem que ser assim?  
Se o meu desejo não tem fim.  
Eu te quero a todo instante  
Nem mil alto falantes  
Vão poder falar por mim.

Amor sem beijinho,  
Buchecha sem Claudinho,  
Sou eu assim sem você.  
Circo sem palhaço,  
Namoro sem abraço,  
Sou eu assim sem você

Tô louco pra te ver chegar,  
Tô louco pra te ter nas mãos.  
Deitar no teu abraço,  
Retomar o pedaço que falta no meu coração.

Eu não existo longe de você  
E a solidão é o meu pior castigo.  
Eu conto as horas pra poder te ver  
Mas o relógio tá de mal comigo  
Por quê? Por quê?

Neném sem chupeta,  
Romeu sem Julieta,  
Sou eu assim sem você.  
Carro sem estrada,  
Queijo sem goiabada,  
Sou eu assim sem você

Por que é que tem que ser assim  
Se o meu desejo não tem fim.  
Eu te quero a todo instante  
Nem mil auto falantes vão poder  
Falar por mim

Eu não existo longe de você  
E a solidão é o meu pior castigo.

Eu conto as horas pra poder te ver  
Mas o relógio tá de mal comigo.

Abdullah e Cacá Moraes

**Breve ficha técnica**

Ano de gravação da versão original: 2002

Intérpretes da versão original: Claudinho e Buchecha

Ano de gravação da versão retextualizada: 2004

Intérprete da versão retextualizada: Adriana Calcanhotto

Como abordaremos todas as canções deste capítulo sob um viés comparativo entre as versões originais e suas respectivas versões retextualizadas para crianças, partiremos inicialmente do contexto sócio-histórico de que tais discursos são participantes até atingirmos a instância que possibilita a sua materialização: o texto propriamente dito. Assim, passemos à análise do *funk* “Fico assim sem você”.

Partiu do antropólogo Hermano Vianna a realização do primeiro trabalho de caráter etnográfico sobre os bailes *funk* da cidade do Rio de Janeiro em meados da década de 1980. O autor destaca que, na época em que a pesquisa foi realizada, as festas em torno do gênero musical originário nos Estados Unidos já reuniam um público aproximado de um milhão por fim de semana na capital carioca. Número que já apontava tal prática cultural como uma das mais populares da cidade do Rio de Janeiro.

O *funk*, por se tratar de uma cultura que, predominantemente, é voltada para jovens negros que residem em regiões periféricas e que gozam de péssimas condições sociais e econômicas, é alvo de preconceito de diversas naturezas. De acordo com Hermano Vianna (1990), um ponto saliente nessa visão sobre o *funk* trata da negação de que o ritmo seja uma cultura popular carioca (entenda-se **popular** aqui como aquilo que é tratado como característico de um dado povo) e acaba por questionar o que, de fato, vem a se constituir como um caráter “autêntico” de uma dada manifestação cultural. Em seu estudo, o autor ainda critica a ideia de “purismo” cultural e discute a interferência da indústria cultural no consumo do *funk* na comunidade carioca.

À primeira vista, alerta Vianna (1990) que o fato de o *funk* ter atingido grande popularidade entre os jovens do Rio de Janeiro parece se dar em função da força impressa pela indústria cultural que, através de estratégias de *marketing*, envolveria a juventude em uma cultura importada de caráter “alienador” e de “baixa qualidade”. Todavia, o

pesquisador intenta mostrar que o consumo de *funk* no Rio não pode ser considerado uma imposição dos meios de comunicação de massa. Essa contrariedade com a indústria cultural no caso do *funk* é revelada no que Vianna (1990) julga ser uma espécie de “complô” dos vários tipos de mídias com o claro objetivo de ignorar o fenômeno. Assim, os grandes sucessos nos bailes *funks* não são lançados no Brasil; as emissoras de rádio e televisão não abrem espaço em sua programação para os representantes do gênero musical e não divulgam os bailes, que, mesmo sem qualquer tipo de incentivo, permanecem lotados.

Apesar da grande explosão do *funk* que passou a atingir o eixo Rio-São Paulo, a versão carioca enfrentou uma severa crise no final da década de 1990 que se deu em função do fechamento de vários clubes de bailes por decisão judicial, da prisão de MCs<sup>16</sup> por apologia ao crime, principalmente nas letras das canções, e de empresários por aliciamento de menores, dentre outros, que acabaram por apontar a prática cultural como uma grande causa de males sociais na cidade Rio de Janeiro. Só no início dos anos 2000, o *funk* assume um novo formato em que o sexo passa a ser o centro tanto nas letras como nas performances das danças. Além disso, uma outra transformação pode ser acompanhada, a então batida *miami bass* (caracterizada por uma batida continuada e uma dança sincopada) cedeu espaço para o ritmo popularizado como “tamborzão” (LOPES, 2010).

Nota-se hoje que o *funk* não parou de se reinventar e de assumir múltiplas facetas (*melody*, proibidão, ostentação), possibilitando, dentre outros fatores, uma insistente exposição na mídia, principalmente, nas figuras de Anitta, Naldo, e Valeska Popozuda, artistas que gozam de muita popularidade também entre classes sociais mais favorecidas economicamente. Essa relação que ultrapassou as fronteiras da periferia resultou uma evidente redução do estigma em torno do gênero musical. Neste cenário de renovação, de transposição das comunidades cariocas por parte do *funk*, destaca-se como precursor dessa abertura, principalmente, ao que se relaciona aos meios de comunicação, a dupla Claudinho e Buchecha (respectivamente, Claudio Rodrigues de Mattos e Claucirlei Jovêncio de Sousa).

Nascidos em São Gonçalo (Rio de Janeiro) e provenientes de famílias muito pobres, os artistas conheceram-se ainda meninos e consideravam-se como irmãos. Buchecha trabalhava como office boy e Claudinho, como ajudante de pedreiro, quando venceram um concurso de rap em um baile funk em 93/94. O rap vencedor fazia uma

---

<sup>16</sup> Acrônimo de mestre de cerimônias.

homenagem ao bairro onde a dupla residia, o “Rap do Salgueiro”. Este ganhou grande repercussão em rádios e bailes cariocas. A partir da daí, a dupla recebeu vários convites e começou a compor *funks* e criar suas próprias coreografias.

A dupla Claudinho e Buchecha teve uma carreira muito exitosa iniciada em 1996 com o lançamento do álbum cujo título é homônimo à dupla, a canção de sucesso foi “Conquista”; em 1997, lançaram o álbum *A Forma*, com os hits “Nosso sonho” e “Quero te encontrar”; em 1998, foi a vez do sucesso “Só love”, que deu nome ao disco; já em 1999, os artistas lançaram *Claudinho e Buchecha – Ao vivo*, no qual puderam reunir vários sucessos; em 2000, temos o álbum *Destino*, cujos destaques ficam com “Berreco” e “Males”. Estas produções, respectivamente, renderam aos cantores a premiação pela ABDP – Associação Brasileira de Produtores de Discos - um disco de platina triplo para cada álbum, um disco de platina duplo, um disco de ouro; e, por fim, o ano de 2002 anuncia o último CD da dupla mais famosa do *funk* brasileiro. O *funk* que alavancou a vendagem do trabalho ficou por conta da canção que analisaremos, mais pontualmente, a partir deste ponto: “Fico assim sem você”.

A canção “Fico assim sem você” foi a composição da vida de Abdullah. Segundo o próprio compositor, em inúmeras entrevistas, a canção nasceu em meio a uma cena de ciúmes protagonizada por sua esposa em que ele, tentando apaziguar a situação, diz que, sem ela, ele seria “um pão sem manteiga, um avião sem asa, uma fogueira sem brasa” e percebeu que a canção começou a surgir. Não demorou muito a apresentar a canção à dupla Claudinho e Buchecha, que inicialmente resistiu a interpretá-la por acreditar que não “pegaria bem” para uma dupla de *funk* cantar versos como “amor sem beijinho, Buchecha sem Claudinho”. No entanto, foram convencidos por produtores musicais, e logo a canção tornou-se uma das canções mais cantadas do ano de 2002.

Em viagem de divulgação do novo álbum *Vamos dançar*, Claudinho, que decidiu inusitadamente viajar em seu próprio veículo, sofreu um grave acidente na Rodovia Presidente Dutra e faleceu no próprio local no dia 13 de julho de 2002. Em função do carisma, da popularidade da dupla, e da morte prematura do cantor (26 anos), houve uma grande comoção nacional e “Fico assim sem você” ganhou muito mais destaque, ficando várias semanas seguidas como a canção mais tocada nas rádios brasileiras. Há até quem a considere como uma letra profética.

Em função principalmente da simplicidade com que os elementos foram interligados, a canção em estudo apresenta uma construção que gira basicamente em torno

da fórmula que remete a uma questão de constituição de seres (*X sem Y não pode existir*). Em síntese, a existência de um ser possui como pré-requisito a existência de um outro ser. Uma fórmula que sintetiza uma idealização do amor de maneira irreverente ao pôr lado a lado elementos que vão desde o mundo futebolístico ao universo circense.

A construção cenográfica da canção reúne componentes que, por sua coloquialidade e descontração, alcança um público bem diverso. Trata-se de uma declaração de amor que é feita entre um casal. Temos a presença de um enunciador que se dirige claramente a um coenunciador, e isso pode ser verificado por inúmeras marcas textuais (pronomes retos, possessivos, oblíquos, de tratamento; verbos).

Além do tom gracioso gerado essencialmente pela junção de elementos, por natureza, inseparáveis, reforçado até mesmo pelo estilo romântico conhecido por *funk melody* (posicionamento em que está inserida a produção da dupla Claudinho e Buchecha), a canção apresenta um andamento que convida à dança. O próprio título do álbum, *Vamos dançar*, em que “Fico assim sem você” foi lançado, é um convite ao movimento. Indiscutivelmente, o *funk* já se trata de um gênero musical muito dançante. A versão original da canção ainda apresenta um tom de alegria, leveza e descontração que faz com que o ouvinte, por vezes, não a relacione a uma cenografia que remete à ausência, à distância da pessoa amada.

Quanto ao arranjo, Claudinho e Buchecha destacam-se não somente entre as produções de *funk*, mas no cenário musical nacional. “Fico assim sem você” ilustra bem a relação diferenciada entre a dupla e o ritmo musical em questão. Eles foram pioneiros ao trazerem instrumentos musicais para o funk quando este concentrava-se nas batidas geradas por sintetizadores. Na canção em estudo, temos a presença do violão, que Claudinho passou a incorporar em suas canções possibilitando ao gênero uma versão mais suave, mais *pop* do *funk*, além de tecladinhos mais leves, fazendo uso mais comedido de aparelhos de mixagem.

Outro diferencial da dupla está na adoção do estilo *melody*, que investe na temática do amor explorando uma sensualidade, própria do estilo musical, todavia, de forma bem mais modesta que os outros tipos de *funk*, como o “proibidão” e o “ostentação”, em que a figura feminina é explorada de uma forma bastante erotizada e machista.

Pouco tempo depois em que a versão original de “Fico assim sem você” obteve um sucesso estrondoso, conquistando um público de várias faixas etárias, uma representante de muito prestígio social na música popular brasileira que se destaca tanto no

posicionamento *pop* como no posicionamento MPB teve contanto com a canção e decidiu incorporá-la ao seu primeiro álbum produzido especialmente para crianças chamado *Adriana Partimpim*, lançado em 2004.

Em uma entrevista disponibilizada no site oficial do álbum em que há a simulação de uma situação em que Adriana Calcanhotto dialoga com Adriana Partimpim (pseudônimo adotado por Calcanhotto), a artista diz que, desde o ano de 1994, já tinha o desejo de realizar um trabalho voltado especialmente para crianças e revela que imaginou que tal produção “seria um gênero musical mais solto, menos visado, menos patrulhado por regras e absolutos como são o *rock*, o *pop*, a música eletrônica ou o samba de raiz, cheio de comissões julgadoras e rigorosos especialistas (risos).” E ainda acrescenta que a canção para crianças talvez seja uma espécie de “não-gênero”, um lugar mesmo da máxima liberdade criadora.

Assim, mantendo praticamente a mesma letra e a mesma melodia da canção em sua versão original, Adriana Calcanhotto/Partimpim explora outras instâncias de “Fico assim sem você” que tanto fazem parte da estrutura da canção propriamente dita (do texto), já que trabalhamos com uma noção de texto que extrapola os limites do caráter verbal da canção, como de aspectos que participam de seu processo de produção e circulação de tal discurso.

Em seu processo de retextualização, a nova versão da canção interpretada por Claudinho e Buchecha sofreu uma alteração pontual na letra da canção. Onde se ouvia “Circo sem palhaço/namoro sem **abraço**”, passou a se ouvir na voz de Adriana Calcanhotto: “Circo sem palhaço/namoro sem **amasso**”. Como não temos acesso à motivação que, de fato, gerou a alteração linguística na canção, apontamos as seguintes explicações como possíveis: a tentativa de se evitar a repetição da palavra **abraço**, dada a proximidade de sua ocorrência na canção, uma vez que aparece em duas estrofes que se seguem. Outra possibilidade para tal alteração pode-se dever mesmo ao erro. No entanto, como a artista apresenta, ao longo de sua carreira, uma produção que se aproxima muito da arte literária em função do primor diante da palavra, acreditamos que a primeira alternativa seja mais provável. Tal mudança, contudo, não se mostra muito produtiva em nossa pesquisa por cremos que não foi motivada em virtude da mudança de público consumidor (de geral para infantil). Na verdade, a palavra selecionada para substituir a anterior não se apresenta como pertencente ao universo infantil, uma vez que a expressão informal “amasso” remete a um contato físico de cunho mais íntimo entre um casal.

Com foco nas alterações próprias da constituição de um novo destinatário para a canção em estudo, percebemos que a versão retextualizada para os menores apresenta um tom que se distancia bastante da versão original, a iniciar pela cena construída com a qual o ouvinte se depara. Diferentemente da cenografia presente na versão da dupla Claudinho e Buchecha em que a relação amorosa entre um casal se dá de forma muito evidente, na versão para crianças tal cenografia não se mostra adequada para a faixa etária. De acordo com Gambale et al. (2007), brincadeiras do tipo “fala pra sua avó da sua namoradinha” ou “me conta, filha, você namora aquele menino bonito da sua sala?” devem ser evitadas, uma vez que não contribuem em nenhuma medida para um desenvolvimento saudável da sexualidade da criança. Para os autores, a proibição nunca é uma boa estratégia quando o assunto é sexualidade, por outro lado, não se deve fazer de um namoro um assunto, isto é, não há necessidade de dar relevância ao tema, antes se deve agir com o maior grau de naturalidade possível.

Com base nessa adequação, a cenografia da canção retextualizada continua tratando de uma ausência, de algo ou alguém que está distante, mas, nessa nova forma de “dizer” para a fase da infância, destacar-se-iam como participantes relevantes na vida de uma criança figuras como pais ou amigos bem próximos, uma vez que até a ideia do “namoradinho” na infância remete a um amigo com o qual a criança gosta de brincar, de se divertir.

O tom de suavidade e singeleza promovido, dentre outros, pela voz feminina e aguda de Adriana Calcanhotto, reforça a proximidade da produção com uma canção de ninar. A respeito da performance vocal da artista, pontua Aragão (2015) que:

Calcanhotto traz na precisão, no controle e na afinação as marcas maiores de seu canto. É uma voz que prima pela contenção minimalista, pelo canto destituído de malabarismos vocais, vibratos e outros recursos que excedam a ordem da canção. A aparente fragilidade e pequenez da voz de Calcanhotto vibra com o corpo que procura acentuar detalhes: uma inflexão de ombro, um desvio de cabeça, um sorriso irônico. Calcanhotto é cantora do anti-excesso, do menos que é mais, da emissão da nota exata no instante exato. Segue na contramão da interpretação expansiva que caracteriza cantoras como Elis Regina e Maria Bethânia, esta, a grande diva das performances grandiosas no palco. Calcanhotto se filia à tradição de cantoras intimistas que se acompanham ao violão como Nara Leão, Wanda Sá e Rosa Passos. Sua voz suave e intimista parece soar crua, desnuda, distante de qualquer artifício como microfones, pedais e amplificadores. (p. 07)

O arranjo que, na primeira parte da canção, se apresenta na simplicidade e no minimalismo de voz e violão, surpreende o ouvinte com o acréscimo de uma batida do

funk, porém, bem suave. A presença do gênero dançante na canção se dá basicamente com a inserção da sonoridade do propalado MPC (Music Production Center) – de invenção japonesa, que inicialmente era uma ferramenta lançada para criação em estúdio e que acabou se transformando em um dos pilares para a produção do hip-hop em função das múltiplas funções que acumula (grava, armazena e manipula sons). Entre os artistas brasileiros, principalmente entre os DJs e produtores, o aparelho ganhou o status de instrumento sendo utilizada como uma percussão eletrônica em bailes funk responsável pelo característico tamborzão (batidão). Na versão de Partimpim, tal aparelho foi tocado por Domenico Lancelotti. A seguir, apresentamos uma ilustração do MPC:



Figura 1 - MPC. Disponível em: [http://www.akaipro.com.br/prod\\_det.asp?id=41](http://www.akaipro.com.br/prod_det.asp?id=41)

Além deste instrumento, chama a atenção na canção a sonoridade do “Game boy” – um jogo portátil também de produção japonesa muito comercializado na década de 1990. A figura a seguir ilustra o jogo que foi utilizado de maneira lúdica no que concerne à sua sonoridade característica que, inevitavelmente, estabelece uma familiaridade junto à criança. Kassin<sup>17</sup> foi o músico que manuseou o instrumento e dele extraiu uma sonoridade que a priori não seria musical.

---

<sup>17</sup> Domenico Lancelotti e Kassin formam, ao lado de Moreno Veloso, um trio chamado X+2, os músicos são destaque no cenário independente do Rio de Janeiro e já desenvolveram inúmeros trabalhos com Adriana Calcanhotto.



Figura 2 - Game Boy. Disponível em: [http://nintendo.wikia.com/wiki/Game\\_Boy](http://nintendo.wikia.com/wiki/Game_Boy)

A canção retextualizada também conta com uma animação<sup>18</sup>. Nesta, a cenografia é protagonizada pela própria cantora Partimpim, com uma estrutura corporal que lembra os bonecos da LEGO, as articulações são muito semelhantes às do boneco que fez muito sucesso na década de 1980. Afirmamos que se trata de seu pseudônimo e não de Calcanhotto pela presença emblemática da máscara/óculos, que caracteriza a personagem criada para vivenciar essa experiência com crianças. Esta se transporta para vários locais (cais, navio, submarino, avião, balão) em que executa a todo momento um movimento de busca. No entanto, logo após os versos que representam o refrão (“Eu não existo longe de você/e a solidão é o meu pior castigo/Eu conto as horas pra poder te ver/mas o relógio tá de mal comigo/Por quê? Por quê?”), observa-se, na canção, a inserção da batida do funk referida anteriormente. A partir disso, o público se depara com um clipe metadiscursivo em que este volta-se para o seu fazer: Domenico e Kassin surgem ao lado de Partimpim tocando cada um de seus instrumentos, respectivamente a MPC e o Game Boy. Vale ressaltar que no início da animação, Partimpim também aparece tocando violão, assim como no clipe original<sup>19</sup> da dupla de funkeiros em que Claudinho também aparece tocando o instrumento. É a cena genérica, que geralmente fica encoberta, sendo descortinada ao público. Por consequência, a cena englobante também vem à tona, uma vez que inclui a genérica. A cenografia, portanto, legitimou-se a partir da automenção do gênero do discurso, e, por consequência, do tipo de discurso do qual participa a canção, por excelência, o literomusical, no caso, para crianças. Domenico e Kassin são inseridos na

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iojYDSjKK00&list=RDiojYDSjKK00#t=0>

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nd1c-gjsZ3U>

cenografia e aparecem não só executando a canção ao tocar os instrumentos já mencionados como também dançando em um balão, em um trem e em uma espécie de laboratório de observação dos astros. No final da canção, os três surgem plainando em pleno universo como se a busca não tivesse cessado. Sensação bem diferente é observada tanto na canção como no clipe de Claudinho e Buchecha, que, com um clima constante de euforia e diversão, finaliza a canção sem a sensação de ausência. O próprio clipe apresenta cenas de diversão em que mulheres aparecem ao lado dos artistas em situações de descontração (fazendo compras, passeando de carro, assistindo a um filme no cinema, se abraçando e beijando, dançando, se fotografando), contudo, o foco é na dupla, que aparece geralmente dançando alegremente ao som da forte batida do funk, como se um estivesse dizendo ao outro que Claudinho não existe sem Buchecha, como indica a própria letra, o alto-astral da canção não é abalado em nenhum momento. Já a animação para crianças não explicita quem ou o que é objeto de desejo do enunciador.

Um elemento da canção utilizado no processo de retextualização para o público infantil trata da inserção da sonoplastia como um recurso lúdico infantil, bem própria da linguagem presente em desenhos animados, brinquedos e outros objetos direcionados a crianças. Quando o verso “mas o relógio tá de mal comigo”, que já apresenta como uma expressão representativa do falar da criança, é cantado, nos deparamos com uma sonoplastia que simula o movimento de um pêndulo de um relógio. Outro momento em que se lança mão desse recurso é quando a canção trata das horas de espera (“Eu não existo longe de você/e a solidão é o meu pior castigo/Eu conto as horas pra poder te ver”), aqui podemos ouvir um som que simula a queda de um objeto, como se fosse um silvo. Na animação, a sonoplastia é acompanhada pela chegada da noite (as estrelas literalmente caem do céu).

Diante das observações acima, podemos dizer que a canção “Fico assim sem você”, que já possuía um grande potencial para ser transposta para o público infantil em função principalmente dos temas infantis que reúne (“circo”, “palhaço”, “Piu-Piu”, “Frajola”, “avião”, “bola”, uso de palavras no diminutivo, uso de expressão que representa o modo de falar da criança, dentre outros) aproximou-se muito mais desse universo com ações realizadas no arranjo da canção bem como na produção da animação, tornando-a não só lúdica, uma vez que já possuía essa natureza, mas antes transformando-a em uma linguagem que estabelece um vínculo mais forte com a forma não-literária com que a criança apreende a realidade. Além disso, também cremos que tal transposição se beneficia com a

relação de proximidade entre a linguagem amorosa entre casais e a linguagem empregada para o trato com crianças: em ambas percebe-se a presença constante de vozes “dengosas”, bem como de insistentes diminutivos.

A partir da audição comparativa dos dois fonogramas, podemos perceber que o processo de retextualização atendeu a um público com interesses bem diferentes daquele que a canção original atendia. Houve uma transposição também social quanto aos receptores: antes um público jovem, em sua maioria moradores marginalizados da periferia, agora crianças e suas famílias de classe média. Isto é, de uma certa forma, podemos dizer que Adriana Calcanhotto possibilitou a inserção do periférico em uma classe social que não mostra muito apreço à produção artística mais popular.

## 6.2 Flor do mamulengo

Eu sou a flor do Mamulengo  
 Me apaixonei por um boneco  
 E ele neco de se apaixonar  
 Neco de se apaixonar  
 Neco de se apaixonar  
 E ele neco...

Já estou com os nervos à flor do pano  
 De desenganos, vou ter um treco  
 Ai, ai, cruz credo

E ele neco de se apaixonar  
 Neco de se apaixonar  
 Neco de se apaixonar  
 E ele neco...

Se no teatro eu não te atar,  
 Boneco, eu juro, vou me esfarrapar!  
 Eu não consigo viver sem teu denço,  
 Meu mamulengo!

Luís Fidelis

### Breve ficha técnica

Ano de gravação da versão original: 1986  
 Intérprete da versão original: Abidoral Jamacaru  
 Ano de gravação da versão retextualizada: 2003  
 Intérprete da versão retextualizada: Bia Bedran

A canção *Flor do mamulengo* é de autoria de Luís Fidelis. Compositor de letra e melodia, o artista é natural da cidade de Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, e consagrou-se no cenário regional e nacional, em função de inúmeras canções que se popularizaram nas vozes de diversos artistas, como Fagner, Elba Ramalho, Dominginhos, Marinês, Frank Aguiar, Banda Mastruz com leite, dentre outros. Conhecido pela alcunha de “máquina do forró”, Luís Fidelis optou por permanecer em sua cidade natal, mesmo mantendo-se distante dos grandes centros de difusão da indústria cultural nacional (Rio de Janeiro e São Paulo), o que não o impediu de manter viva sua atividade de criação artística.

*Flor do mamulengo* foi inicialmente gravada pelo poeta e compositor caririense Abidoral Jamacaru, em 1986, no álbum independente intitulado *Avallon*, tido

como um marco na produção cultural cearense. A canção, que recebeu arranjo de Manoel Ferreira, apresenta-se sob o gênero musical *xote*. Tamanho o sucesso, em 2001, esse trabalho foi relançado em CD pelo projeto 107 da Rádio Universitária FM, sob a direção do jornalista Nelson Augusto.

A canção ainda foi alvo de diversas retextualizações como a do próprio compositor Luís Fidelis, de Raimundo Fagner, da Banda Mastruz com Leite. Esta última, inclusive, lançou em 1994 um álbum que recebeu um disco de ouro pela venda de 280 mil cópias cujo título é homônimo a da canção em estudo.

A versão original da canção em análise constrói-se em torno de uma cenografia de um amor não correspondido entre participantes de um teatro popular, simbolizados nas figuras de uma boneca e de um boneco de teatro de Mamulengos. A construção cenográfica abriga o ethos de uma boneca (de uma figura feminina) que não admite que seu amor seja desprezado: “Já estou com os nervos à flor do pano/De desenganos, vou ter um treco/Se no teatro eu não te atar, Boneco, eu juro, vou me esfarrapar! Eu não consigo viver sem teu dengo, /Meu mamulengo!” Tal boneca apresenta-se na canção através de uma imagem desesperada e chantagista.

Representado na figura dos bonecos de mamulengo, o teatro de bonecos brasileiro, tematizado na canção *Flor do Mamulengo*, enfoca uma manifestação muito cara ao povo nordestino que foi reconhecida em 2015 como patrimônio imaterial e cultural do Brasil pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Esse título cumpre um papel de extrema relevância, uma vez que as práticas culturais agraciadas por ele são alvo de ações que visam a revigorá-las e preservá-las na memória da sociedade.

Castro (2015) considera que manifestações artísticas populares que se tornaram patrimônio imaterial do Brasil (como Jongo do Sudeste/2005, Matrizes do Samba do Rio de Janeiro/2007, Tambor de Crioula do Maranhão/2007, Samba de Roda do Recôncavo Baiano/2008, Frevo do Carnaval de Recife/2012 e a Roda de Capoeira/2014) “são práticas realizadas por uma determinada comunidade que formam seus jeitos de fazer, de pensar, de se comportar, ou seja, estabelecem uma identidade popular ou, nestes casos, artística” (p. 70). Assim, é de indiscutível relevância para a sobrevivência da cultura do povo brasileiro.

Quanto ao termo “mamulengo”, sua origem ainda se vê envolta de muitas incertezas. Cogita-se que seja proveniente da expressão “mão molenga”, menção ao movimento ágil da mão ao manusear o boneco de luva no Mamulengo. Entretanto, há a

tese que remete seu nascedouro a uma genealogia cristã católica, mais especificamente relacionada à construção e animação de presépios no período natalino, e, mais recentemente, fala-se em uma possível raiz que aponta para a descendência africana.

Mesmo que restringindo sua existência ao Nordeste brasileiro, o teatro de bonecos tradicional não fugiu à variação quanto à sua manifestação e nomenclatura: *Mamulengo* (Pernambuco), *Babau* (Paraíba), *João Redondo* (Rio Grande do Norte) e *Cassimiro Coco* (Maranhão, Alagoas, Ceará e Piauí). Sendo a primeira forma a que mais se destacou em popularidade (CASTRO, 2015).

Ainda de acordo com Castro (2015), apesar de ter passado por algumas transformações ao longo de sua existência, o teatro de bonecos ainda preserva o seu propósito: “o de falar do povo para o povo”. Essa arte é geralmente intitulada por “brincadeira”; o objeto manipulado, por “brinquedo”; e seu artista (mamulengueiro), “brincante”:

Os bonecos são tradicionalmente feitos de madeira, na qual se esculpem suas cabeças e mãos, e também de tecido. A estrutura dramática do espetáculo pede que o brinquedo seja forte e durável. A opção pela confecção com madeira talvez esteja na preocupação com a durabilidade do objeto, afinal não podem ser bonecos frágeis, já que em uma única função podem tomar cacetadas, sofrer quedas, etc. Os bonecos em tecido normalmente são personagens femininas, que demandam alguma delicadeza. Naturalmente, o boneco poderá ter traços rústicos ou singelos, dependendo do artesão que o construiu. Podem ser de luva, de vara, de fio ou de vara e fio. Suas personagens são pessoas da sociedade (trabalhador, vagabundo, policial, prefeito, bêbado, moça, mulher etc.), figuras fantásticas (deus, capeta, morte) e animais (principalmente o boi e a cobra, muito presentes no folclore brasileiro). É comum encontrarmos os nomes de Benedito ou Simão, como o herói, e Quitéria ou Marieta, como a mocinha, que pode ser também a esposa do coronel. (p. 73)

Os termos citados anteriormente para nomear as partes envolvidas no teatro de bonecos denunciam prontamente seu caráter lúdico. No entanto, tal prática enfrenta sérias dificuldades. Dentre elas, destaca-se o espaço limitado que tal manifestação artística encontra no mercado cultural. Tradicionalmente, o teatro de mamulengo aborda tanto as mazelas do povo como seus festejos. Além disso, de forma equivocada, o teatro de bonecos tradicional é integrado pelo mercado cultural ao teatro crianças. No entanto, os palavrões, os personagens politicamente incorretos e até as pancadarias não se enquadram em uma apresentação destinada ao público infantil: “Esse problema apresenta uma profunda contradição prática, pois o teatro de Mamulengo fica de fora dos eventos teatrais para

crianças, mas não encontra espaço na programação adulta, já que é associado ao teatro infantil” (SANTOS, 2006, p.20).

Na versão original da canção *Flor do Mamulengo*, a máxima do amor recebe um tratamento que remete a uma forma bem específica do teatro de bonecos: a construção do humor mesmo diante de assuntos ou acontecimentos tidos como trágicos, sérios ou tristes. O amor não correspondido é embalado ao som de um refrão que apresenta um jogo de palavras que se estrutura a partir da palavra “boneco” e de outro termo que é formado por sua finalização “neco”, gerando uma sonoridade, um trocadilho, informal, divertido e inocente. Este último representa uma palavra de conotação negativa que remete diretamente ao *dialeto* nordestino, de forma mais específica, da expressão “necas de pitibiriba”.

Os outros trocadilhos que também impõem à canção um tom humorístico dizem respeito à construção paradigmática presente nos versos: “Já estou com os nervos à flor do pano” e “Se no teatro eu não te atar/Boneco, eu juro, vou me esfarrapar!”. O fato de se atribuir vida a objetos, possibilitado pela utilização do recurso lúdico *animismo*, autoriza a substituição das expressões já cristalizadas “Estou com os nervos à flor da pele” e “Se você não me quiser, eu vou me matar!”. Como as bonecas não possuem pele, resta-lhes o pano. O mesmo vale para a morte, o fim seria rasgar-se, reduzir-se a farrapos.

Essa construção textual-discursiva já nos parece bem próxima do que viria a caracterizar uma produção cultural lúdica para crianças, ou seja, já podemos observar a presença de elementos caracterizadores da não-literalidade (capacidade de transposição), do faz-de-conta: o boneco é capaz de acumular funções, não somente serve à ação de brincar, mas também de falar, apaixonar-se, sofrer, afinal temos uma história de amor que se dá entre bonecos, e não entre pessoas.

No entanto, retirar uma canção de seu ambiente original e recolocá-la em um álbum para crianças faria com que exclusivamente um movimento de recontextualização fosse operado, e não o de retextualização. Haveria uma mudança de encarte, de local de vendagem, de classificação da obra, de performance, porém, ao selecionar uma canção que não foi criada com foco no público infantil para posteriormente direcioná-la para tal público, algumas operações seriam concretizadas a fim de que um novo cenário lúdico fosse potencializado para as crianças.

Em 1990, a compositora e cantora Bia Bedran, que dedica toda a sua trajetória profissional à arte direcionada para o público infantil, teve acesso à canção “Flor do

Mamulengo” e a retextualizou a partir de transformações operadas em seu arranjo. Essa nova forma, ou seja, esse outro *dizer* para criança implicou alterações tanto na forma de executar a canção (processo de retextualização) quanto na forma de fazer tal discurso circular (processo de recontextualização), ou seja, retextualizou toda uma prática discursiva.

Bia Bedran dedica-se com muito afinco ao teatro para crianças. A cantora possui inúmeros projetos e peças teatrais que giram em torno da contação de histórias. E esse traço de seu fazer artístico pode ser observado no processo de retextualização de *Flor do Mamulengo* quando na inserção de trechos narrativos que parecem apresentar como propósito contextualizar a criança a respeito da narrativa cantada. Não à toa, o álbum em que a canção foi recontextualizada chama-se “Bia canta e conta”. Na versão original da canção analisada, temos uma diferença de duração da execução do áudio de 26 segundos a mais que se deve exatamente a um arranjo introdutório da canção que remete o ouvinte a um certo tom regional nordestino, produzido por batidas rápidas e fortes do violão e pelo som das flautas. Na versão retextualizada para crianças, a supressão de tal introdução dá lugar a uma canção que inicia com uma voz que conta, e não que canta. Já a presença marcante das flautas na versão original dá espaço ao som do teclado na versão para crianças, o que torna o arranjo mais suave.

Lançado em 2003, a capa do CD que traz *Flor do Mamulengo* em uma versão para criança apresenta além da imagem da cantora, a imagem de um boneco de teatro de fantoches, justificando o próprio título do álbum, como podemos visualizar na figura a seguir:



**Figura 3:** Álbum *Bia canta e conta*. Disponível em: <http://br.napster.com/artist/bia-bedran/album/bia-canta-e-conta>

Recorrentemente a autora faz uso de uma performance em que lança mão de fantoches e de vestimentas que remetem ao mundo da fantasia, tanto em shows quanto em apresentações teatrais, que por vezes se confundem. A figura a seguir ilustra isso:



**Figura 4 -** Bia Bedran no show musical “Cabeça de vento”. Disponível em <http://www.odebateon.com.br/site/noticia/detalhe/31535/show-musical-de-bia-bedran-arte-de-cantar-e-contar-historias>.

Como dito anteriormente, a canção retextualizada para crianças inicia com um trecho narrativo e, no decorrer da canção, um outro fragmento também é apresentado:

*Era uma vez uma boneca de teatro. Uma boneca de teatro de mamulengos. Ela era apaixonada pelo seu colega de trabalho, um boneco da mesma companhia. Só que ele não era apaixonado por ela...*

*A boneca não conseguiu o amor do boneco. Ele, por sua vez, está até hoje procurando seu grande amor... Ah, as histórias são assim mesmo, acontecem assim, como muitas vezes na vida.*

Como podemos observar, o trecho narrativo é introduzido a partir de uma expressão cristalizada (*era uma vez*) que remete o público aos tão familiares contos de fadas. Tal uso, de fato, insere as crianças em uma prática discursiva lúdica que é bem própria delas: a contação de histórias. Apesar da presença de tais trechos, não a tomamos como um traço de retextualização que afete a integridade da letra da canção. Ou seja, muito embora tenha a inserção de trechos falados, consideramos que a letra da canção permanece intacta.

Na passagem da canção para um público mais específico, o infantil, observamos a substituição da voz grave de Abidoral pela voz suave de Bia Bedran. É relevante pontuar que, na execução da versão retextualizada, temos a presença de duas vozes: a da narradora, que coincide com a forma habitual com que a cantora costuma cantar, e a voz da personagem “boneca”, que tenta reproduzir, de forma estridente, o que seria a voz de uma boneca, bastante aguda. Além disso, temos uma espécie de prolongamentos da pronúncia no final de algumas palavras, como, *apaixonar*.

Como a canção apresenta, quanto à sua construção cenográfica, um relato por parte de uma boneca, marcado na presença do animismo, fica bastante nítido, na execução da canção, a mudança entre a voz da narradora e a voz da boneca. Diferentemente do que acontece na versão original da canção em que não há, em nenhum momento, na performance de Abidoral Jamacaru, a tentativa de marcar uma voz específica para a boneca.

Apesar de observarmos que algumas alterações foram realizadas quanto ao contexto de produção e circulação da canção, bem como de elementos que se relacionam ao arranjo da versão para o público infantil, como a presença de uma voz aguda, a tentativa de imitação de uma voz de boneca, a inserção de trechos narrativos que evocam os contos de fadas, a construção cenográfica e ética que possibilita a “encenação” de *Flor do Mamulengo* permanece em sua essência. Tanto o público em geral como o público infantil depara-se com a mesma cena: uma história de amor não correspondido que se passa entre dois bonecos de teatro popular.

### 6.3 Gatinha manhosa

Meu bem,  
 Já não precisa  
 Falar comigo  
 Dengosa assim

Briga, só para depois  
 Ganhar mil carinhos de mim  
 Se eu aumento a voz  
 Você faz beicinho  
 E chora baixinho  
 E diz que a emoção  
 Dói seu coração

Já, não acredito  
 Se você chora  
 Dizendo me amar  
 Eu sei que na verdade  
 Carinhos você quer ganhar

Um dia gatinha manhosa  
 Eu prendo você  
 No meu coração  
 Quero ver você  
 Fazer manha então  
 Presa no meu coração  
 Quero ver você

Erasmus e Roberto Carlos

<p><b>Breve ficha técnica</b></p> <p>Ano de gravação da versão original: 1966</p> <p>Intérprete da versão original: Erasmo Carlos</p> <p>Ano de gravação da versão retextualizada: 2003</p> <p>Intérprete da versão retextualizada: Adriana Calcanhotto</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Movimento cultural brasileiro que mobilizou segmentos não somente na esfera da música, mas também da moda e do comportamento, a Jovem Guarda teve início em meados da década de 1960 e término em 1968, com a saída de seu grande símbolo, Roberto Carlos, do comando de um programa exibido pela TV Record que recebeu a mesmo nome do movimento, e que também contava com a apresentação dos artistas Erasmo Carlos e Wanderléa.

De acordo com Mendes (2009), o movimento da Jovem Guarda reuniu canções de pouca complexidade rítmica e eixo temático centrado na conquista amorosa, no desejo sexual, nas pequenas aventuras juvenis e no desejo de ascensão social centrado no automóvel. Para a autora, “O que se viu acontecer desde então, foi a gravação de uma série de músicas de ritmo rápido e acordes quadrados, letras simples e diretas que se iniciavam sob um clima tenso para terminar com alguma *lição*”. O período contava, não raro, com “versões” de *hits* em inglês, repletas de inversões frasais. Como exemplo disso, tínhamos o clássico *Splish Splash*, que conquistou o primeiro lugar nas paradas de sucesso e abriu as portas para a consolidação do rock brasileiro.

A presença da guitarra elétrica e a reprodução do estilo *rock'n roll*, que, pouco a pouco, foi adquirindo uma identidade própria, foram tidos, por outros artistas e por críticos de música, como elementos que desautorizavam a produção da Jovem Guarda. Como se tratava de uma manifestação musical de influências essencialmente estrangeiras, seus integrantes eram, por vezes, considerados alienados e “submúsicos” (MENDES, 2009).

Para o crítico musical Tinhorão (1998), o movimento da Jovem Guarda refletiu um grande empenho de mobilização da juventude, ainda não politizada, para o culto frenético de ídolos fabricados pela indústria do lazer, abrindo, assim, perspectivas para a produção de novos tipos de bens de consumo destinados aos interesses que os modernos profissionais da publicidade se encarregariam de detectar e estimular.

É, portanto, com base nesse contexto de produção e circulação em que se deu o movimento da Jovem Guarda, que lançamos nosso olhar sobre a canção *Gatinha manhosa*, que, como veremos a seguir, foi uma produção que ganhou bastante destaque nesse período da história da música brasileira.

Ao introduzir ao público a canção intitulada *Nossa canção*, em uma apresentação ao vivo, o cantor e compositor Roberto Carlos expressa o seu sentimento/impressão do que representou o movimento da Jovem Guarda para a juventude da época:

Isso é apenas uma mostra de um momento maravilhoso em nossa vida. Momento em que o sonho e a realidade ocupavam o mesmo espaço, o mesmo lugar. Os corações pulsavam no ritmo do *ié ié ié* ou nas baladas românticas da Jovem Guarda. Baladas que falavam do sonho comum de milhares de jovens. Da namorada, do carrão, do beijo no cinema e coisas assim. É claro que isso foi em

um tempo em que o jovem ainda pagava o milkshake das meninas. Tempos de longos suspiros e grandes amassos. Amassos que não podiam passar das 10 da noite. Os Beatles cantavam *Yesterday* e a Jovem Guarda cantava *Gatinha Manhosa*. Os Beatles cantavam *Help!* e Erasmo Carlos arrebatava com *Festa de Arromba*. Festa de Arromba que era a Jovem Guarda. Na platéia do Teatro Record, as meninas gritavam e choravam a emoção de verem seus ídolos de perto. Mas tudo isso será sempre um momento presente na nossa vida. Um momento em que o gosto daquela fruta chamada juventude, de vez em quando a gente vai sentir na boca, toda vez que lembrar ou escutar uma canção da Jovem Guarda. A fruta que a gente mordeu e jamais esqueceu o gosto.

Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/orhlo09axayi/roberto-04024C183770DC995326?types=A&>

A canção *Gatinha manhosa*, dentre os inúmeros sucessos da Jovem Guarda, recebeu uma especial atenção de Roberto Carlos em seu texto, que acaba por traçar uma relação comparativa com o hit internacional *Yesterday*. Nesse momento da fala do cantor e compositor, fica muito evidente a representatividade da canção para o período comentado.

Lançado no ano de 1966, *Você me acende* é o segundo álbum do cantor e compositor Erasmo Carlos, gravado com a banda “The Fevers”. *Gatinha manhosa* é a nona faixa do álbum. Com apelido de *Tremendão*, copiando as roupas e o estilo de seu ídolo Elvis Presley, Erasmo Carlos, em sua curta temporada como integrante da banda “Renato e Seus Blue Caps”, chegou a registrar sua balada *Gatinha Manhosa*, feita em parceria com Roberto Carlos, sem muita repercussão, mas ganhou notoriedade quando a regravou na onda do iê-iê-iê.

Apesar de ser marcado pelo predomínio de canções que exploram a imagem de um garanhão, os maiores sucessos do disco devem-se exatamente às canções *Gatinha Manhosa* e *A Carta*<sup>20</sup>, em que se nota a presença de enunciadores mais românticos e sonhadores. Segundo Fróes (2000), a imprensa anunciava Erasmo Carlos como o primeiro

---

<sup>20</sup> Escrevo-te/Estas mal traçadas linhas/Meu amor!/Porque veio a saudade/Visitar meu coração/Espero que desculpes/Os meus errinhos por favor/Nas frases desta carta/Que é uma prova de afeição.../Talvez tu não a leias/Mas quem sabe até darás/Resposta imediata/Me chamando de "Meu Bem"/Porém o que me importa/É confessar-te uma vez mais/Não sei amar na vida/Mais ninguém.../Tanto tempo faz/Que li no teu olhar/A vida cor-de-rosa/Que eu sonhava/E guardo a impressão/De que já vi passar/Um ano sem te ver/Um ano sem te amar.../Ao me apaixonar/Por ti não reparei/Que tu tivestes/Só entusiasmo/E para terminar/Amor assinarei/Do sempre, sempre teu.../Tanto tempo faz/Que li no teu olhar/A vida cor-de-rosa/Que eu sonhava/E guardo a impressão/De que já vi passar/Um ano sem te ver/Um ano sem te amar.../Ao me apaixonar/Por ti não reparei/Que tu tivestes/Só entusiasmo/E para terminar/Amor assinarei/Do sempre, sempre teu.../Escrevo-te/Estas mal traçadas linhas/Porque veio saudade/Visitar meu coração.../Escrevo-te/Estas mal traçadas linhas/Espero que desculpe/Os meus erros, por favor/Oh! Oh!/Meu amor, meu amor!/Oh! Oh! Oh! Oh!

jovem a se dedicar à linha romântica, com sua “Gatinha manhosa”, depois de produzir um expressivo número de rocks.

Como vimos anteriormente, a noção de posicionamento é atravessada por diversas escolhas por parte do sujeito discursivo, compondo a manifestação de seus valores no campo de discussão. Na canção em análise, o posicionamento Jovem Guarda pode ser identificado, em termos discursivos, justamente na construção da cenografia e do ethos expressos na enunciação que se constituem a partir de uma esfera romântica, ingênua, em que o casal faz uma “ceninha” de sedução.

A balada da qual nos ocupamos neste momento da pesquisa apresenta uma letra cujos versos exaurem um quê de malícia juvenil. Essa construção resulta em uma cenografia em que dois enunciadores protagonizam um momento de intimidade do casal. Essa cena insinua, sob o ponto de vista do enunciador, um ethos de uma figura feminina que faz “um charminho” para o amado, que, por sua vez, objetiva desmascará-la ao dizer: “Já, não acredito/Se você chora/Dizendo me amar/Eu sei que na verdade/Carinhos você quer ganhar”. Aqui o enunciador projeta um ethos de uma figura feminina através de um discurso indireto. Apesar de a canção ser enunciada sob o ponto de vista masculino, a construção ética do coenunciador é sinalizada nos versos: “Meu bem/Já não precisa/Falar comigo/Dengosa assim”. Aqui, o enunciador reflete o *modo de enunciar* do coenunciador, mencionando a voz enquanto materialidade física. A suposta voz açucarada do coenunciador se configura a partir de uma **cena validada**, isto é, de uma cena já cristalizada em uma memória coletiva, através de estruturas estereotipadas: em uma discussão banal de casal, principalmente de namorados, não raro, a mulher “faz beicinho”, “chora baixinho” e “fala dengosa”.

No caso da canção em análise, o acompanhamento instrumental selecionado para o arranjo musical traz a novidade do órgão Hammond, tocado por Lafayette (um dos mais renomados instrumentistas da década de 1960). O artista ficou conhecido na Jovem Guarda pelos solos no instrumento que marcou presença nos mais importantes shows e discos da época. Ele conta em várias entrevistas que, em 1964, foi convidado por Erasmo Carlos para gravar piano em uma música. Porém, no estúdio, encontrou um órgão Hammond e começou a brincar com o instrumento. O cantor gostou muito do que ouviu e, no lugar do piano, Erasmo pediu a Lafayette que tocasse órgão. O cantor ficou impressionado com a originalidade sonora do instrumento e dispensou o som do piano. Roberto Carlos e outros artistas da Jovem Guarda também se encantaram com o novo som

e convidaram o músico para gravar. Lafayette ainda lançou mais de 30 LPs com versões instrumentais de “hits do momento”. Com toda essa notoriedade e repercussão em torno do instrumento, Lafayette acabou por criar um som que viria a se tornar o que há de mais característico nos discos da Jovem Guarda.

Impregnada de romantismo e ingenuidade próprios do galanteio da geração da década de 1960, a canção de Erasmo e Roberto Carlos, depois da famosa regravação por Leo Jaime nos anos 1980, no álbum *Rock estrela*, é novamente um grande sucesso na voz de Adriana Calcanhotto, agora com uma linguagem voltada para o público infantil.

Com o lançamento do álbum *Partimpim Dois*, em 2009, Adriana Calcanhotto coroa o trabalho para crianças, que havia iniciado em 2004, com a produção de *Adriana Partimpim*. Adriana Calcanhotto apresenta sua versatilidade ao público infantil (e não somente a ele) com canções que vão desde composições de sua própria autoria como *Baile Partimcundum*, *Ringtone de amor*, *Menina, menino*, a retextualizações de grandes sucessos como *Na massa* (Arnaldo Antunes e Davi Moraes), *O homem deu o nome a todos os animais* (Bob Dylan, versão de Zé Ruanho), *Alexandre* (Caetano Veloso) e *Bim Bom* (João Gilberto).

E, nessa nova forma de “dizer para criança”, o famoso hit da Jovem Guarda, “Gatinha manhosa”, reaparece com uma voz macia, afinada, compondo um arranjo vocal que se coaduna perfeitamente à essência delicada que caracteriza a própria natureza da criança.

O minimalismo já referido quanto ao instrumento vocal da cantora também pôde ser observado na redução de instrumentos utilizados na retextualização da canção. Optou-se por uma execução acompanhada puramente por voz e violão, em que predominou uma atmosfera intimista e cheia de lirismo.

Quanto ao processo de retextualização observado na construção cenográfica da canção, identificamos uma dupla construção: uma delas, em que a mãe (enunciadora) dirige-se à filha (coenunciadora) em um tom de uma repreensão afetuosa, e outra, em que a criança (enunciadora) dialoga diretamente com um animal (coenunciadora), mantendo o mesmo tom citado anteriormente. No entanto, por tratarmos de um segmento de um gênero do discurso que foi produzido a partir da integração entre as representações que os adultos fazem das crianças e os conhecimentos sobre a criança disponíveis em um determinado período, optamos por privilegiar, nesta análise, a segunda construção cenográfica, e por consequência a ética, por julgarmos que caracterizaria de forma mais representativa a

cultura lúdica para crianças. Dito em outras palavras, com a presença de um coenunciador representado na figura de um animal, teríamos uma cenografia em que o caráter lúdico realiza-se especialmente a partir do aspecto da “não literariedade” próprio da infância, acreditamos, portanto, ser a segunda possibilidade a “maneira de ser” que mais se aproxima de uma “maneira de dizer” voltada para o público infantil. Vale aqui ressaltar que Adriana dedica esta canção à sua gata Ming Lé.

Podemos até dizer que, neste ponto da análise, dá-se a instauração de alterações na canção que se configuram, por que não dizer, em verdadeiras fronteiras entre o que é de interesse para a criança e o que é de interesse para o adulto. O que queremos explicitar aqui é que não se costuma “olhar com bons olhos” a relação amorosa entre homem e mulher como assunto a ser tematizado em produções culturais para o público infantil, mesmo sendo extremamente comum crianças desenvolverem “paixões” por coleguinhas nessa faixa etária. De fato, trata-se de um aspecto bastante polêmico quando o assunto é relacionamento amoroso na infância. A esse respeito, trazemos aqui um trecho de uma entrevista do grupo musical *Palavra Cantada*, ícone de qualidade musical para crianças, concedida a Revista *Comunicação e Educação*:

**C & E:** Então poderíamos dizer que qualquer tema serve para música infantil?

**Paulo Tatit:** Qualquer tema, não. Os temas de amor ficam de fora, porque as crianças não têm idade ainda. É um grande tema para música adulta, mas para elas é melhor outro.

**Sandra Peres:** Os temas lúdicos, de observação da natureza, de brincadeira com palavras, os temas que falam de coisas do cotidiano delas, dos bichos, das histórias (músicas que contam histórias). Mas, realmente, música de amor, acho que não. Outro tema que não é bom é aquele que quer ensinar coisas...

[...]

**Paulo Tatit:** Isso que estamos falando também depende do talento do artista para lidar com a linguagem. Estou me lembrando daquela música do Arnaldo Antunes, Lavar as mãos (mão), que foi feita para ensinar a lavar as mãos antes de comer. O tratamento é diferenciado; na verdade, não é nem o tema. Vou retirar o que disse. Quanto ao tema, pode ser qualquer um; depende do tratamento que se dá.

**Sandra Peres:** O tema do amor não pode ser... porque amor é uma coisa que vem depois de uma certa idade.

**Paulo Tatit:** É, o amor, a dor de cotovelo, a desilusão amorosa, isso é para uma outra faixa etária.

**C & E:** Mas e essa história da criança ter namoradinho na escola, de levar presente no dia dos namorados?

**Sandra Peres:** Isso é totalmente diferente. Uma coisa é passar por essa fase da vida e viver isso com pureza, com poesia, com aquele frisson que você e eu vivemos; outra coisa é fazer um hino para isso. Mas se você abre essa possibilidade, vem cada coisa...

A leitura do trecho da entrevista acima deixa-nos claro que, para a dupla Sandra Peres e Paulo Tatit, a questão da adequação temática para as crianças perpassa muito mais a forma com que esta é tratada do que propriamente o assunto propriamente dito. Contudo, quando este se trata do “amor”, os artistas mostram-se relutantes em abordá-lo, o que demonstra, no mínimo, o desconforto em tratar do tema quando se trata do público infantil.

A alteração da cenografia e do ethos da canção “Gatinha manhosa”, configurando, portanto, um caso de retextualização no âmbito do discurso, traz para os novos ouvintes o processo de antropomorfismo de animais, em que estes apresentam comportamento e ações próprias de seres humanos. Adriana Partimpim, com a desconstrução de sentido de uma alegoria, destaca na construção cenográfica e ética da canção, agora retextualizada, um aspecto tão caro às crianças: a atribuição de outros sentidos que extrapolam as fronteiras do real.

O fato de a criança colocar-se (projetar-se) ou ver-se inserida em uma cenografia em que um animal (gato) age como um ser dotado de vontade própria que se expressa, ou melhor, que fala dengoso, revela a sua capacidade de transposição. Em sua forma particular de ler o mundo, a criança não se conformaria com o fato de que um gato fosse apenas um gato. E por que não acumular funções? Ser além? Conversar? Interagir de uma forma mais próxima do que fazemos com as outras pessoas? E isso se daria justamente pelo fato de as crianças possuírem modos diferenciados e específicos de interpretação do mundo, de significação e de simbolização do real.

Relevante recurso retextualizador na construção/condução desse novo efeito de sentido mobilizado pela canção agora direcionada para as crianças, o videoclipe disponibilizado na web apresenta uma performance da cantora em uma divertida situação em que contracena com um gato. Esta “não-literalidade” é aqui explicitada de uma maneira muito bem humorada em que a personagem caracterizada com uma vestimenta repleta de gatos tenta, de diversas formas, chamar a atenção de um gatinho que a ignora.



Figura 5 - Cena do videoclipe da canção “Gatinha manhosa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L9kiaIvfopY>

A nosso ver, a presença de um animal (um gato) no videoclipe só reforça o que é cantado, exercendo um papel de grande destaque na construção de uma cenografia que é retextualizada para crianças.

Além disso, o site oficial de divulgação do álbum *Partimpim Dois é Show* – [www.adrianapartimpim.com.br](http://www.adrianapartimpim.com.br) - conta com uma imagem de um gato que aparece em uma espécie de encarte virtual do CD, que possibilita uma divulgação do produto em uma escala de maior alcance em um momento em que a indústria fonográfica apresenta uma fase de escassez quanto à vendagem de álbuns. O site ainda conta com uma barra de ferramentas que remete a objetos que fazem parte do cotidiano das crianças: lápis de cor, borracha, canetinhas, clipe. Para cada registro da letra das onze canções do álbum, há uma imagem representativa de cada canção: *Baile Partimcundum* (confetes), *Ringtone de amor* (celular), *O trenzinho do caipira* (trenzinho de madeira), *Alface* (pé de alface), *Menino, menina* (Lampião e Maria Bonita em barro), *Na massa* (Che Guevara), *O homem deu nome a todos animais* (Rinoceronte), *Alexandre* (moeda com a face de um helênico), *Bim bom* (robozinho) e *As borboletas* (borboletas). Já o encarte que acompanha o CD, apesar de preservar alguns aspectos que remetem ao mesmo layout presente no site (formatação da letra, a simulação ou o uso de giz de cera, a dedicatória da canção à gata de Calcanhotto, Ming Lé), dispensou a exploração das imagens assinaladas, inclusive a do gatinho, a nosso ver tão significativa nesse processo de retextualização de *Gatinha manhosa*.

Vejamos as imagens a seguir:

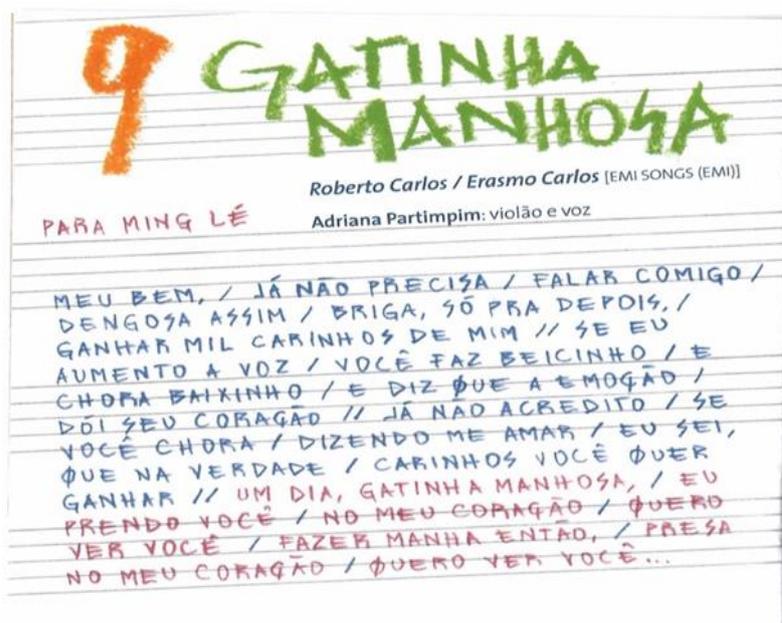


**9 GATINHA MANHOSA** PARA MINGU LÉ

ERASMO CARLOS e ROBERTO CARLOS

MEU BEM, JÁ NÃO PRECISA,  
FALAR COMIGO DENGOSA ASSIM  
BRIGA, SÓ PRA DEPOIS,  
GANHAR MIL CARINHOS DE MIM  
SE EU AUMENTO A VOZ / VOCÊ FAZ BEICINHO / E  
CHORA BAIXINHO / E DIZ QUE A EMOÇÃO /  
DÓI SEU CORAÇÃO // JÁ NÃO ACREDITO / SE  
VOCÊ CHORA / DIZENDO ME AMAR / EU SEI,  
QUE NA VERDADE / CARINHOS VOCÊ QUER  
GANHAR // UM DIA, GATINHA MANHOSA, / EU  
PRENDO VOCÊ / NO MEU CORAÇÃO / QUERO  
VER VOCÊ / FAZER MANHA ENTÃO, / PRESA  
NO MEU CORAÇÃO / QUERO VER VOCÊ...

Figura 6 - Encarte virtual do álbum *Partimpim Dois é Show* referente à canção *Gatinha manhosa*. Disponível em: <http://www.adrianapartimpim.com.br/does/>



**9 GATINHA MANHOSA**

Roberto Carlos / Erasmo Carlos [EMI SONGS (EMI)]  
Adriana Partimpim: violão e voz

PARA MINGU LÉ

MEU BEM, / JÁ NÃO PRECISA / FALAR COMIGO /  
DENGOSA ASSIM / BRIGA, SÓ PRA DEPOIS, /  
GANHAR MIL CARINHOS DE MIM // SE EU  
AUMENTO A VOZ / VOCÊ FAZ BEICINHO / E  
CHORA BAIXINHO / E DIZ QUE A EMOÇÃO /  
DÓI SEU CORAÇÃO // JÁ NÃO ACREDITO / SE  
VOCÊ CHORA / DIZENDO ME AMAR / EU SEI,  
QUE NA VERDADE / CARINHOS VOCÊ QUER  
GANHAR // UM DIA, GATINHA MANHOSA, / EU  
PRENDO VOCÊ / NO MEU CORAÇÃO / QUERO  
VER VOCÊ / FAZER MANHA ENTÃO, / PRESA  
NO MEU CORAÇÃO / QUERO VER VOCÊ...

Figura 7 - Encarte do álbum *Partimpim Dois é Show* referente à canção *Gatinha manhosa*

Teríamos aqui mais um elemento retextualizador que possibilita, reforça e autoriza a leitura por parte da criança em que a expressão alegórica vê-se desconstruída em nome da propriedade da não-literariedade desenvolvida pela criança. A utilização de elementos visuais, como o caso da figura 06, reforça a construção de outros efeitos de sentido que não partilham da leitura realizada na canção em sua versão original. Com isso, a criança acaba lançando mão de recursos não verbais, no caso, principalmente a figura do animal, que confirmam a leitura realizada da canção.

Por motivos óbvios, não queremos afirmar que a ausência dos elementos retextualizadores faria com que as crianças não acionassem uma construção cenográfica lúdica infantil diferente da versão gravada no período da Jovem Guarda (mais apropriada para adultos). Ou seja, não seria a ausência de tais elementos que viria a impossibilitar a construção de novos efeitos. Por outro lado, supomos que a presença dos aspectos já pontuados possibilitaria a construção de novos efeitos de sentido pela criança, mobilizados no processo de retextualização da canção, nos fazendo conceber o fenômeno linguístico em um lugar de não-protagonismo no processo de retextualização. Essa relação entre diferentes semioses (como a linguística, imagética e a musical) acaba por conceber o processo de retextualização para além de alterações que se configuram no texto, ultrapassando a instância textual (seja ela verbal ou não-verbal) e atingindo seu entorno mediato e imediato, possibilitando a abordagem do processo de retextualização enquanto uma prática discursiva.

Nesse processo de recontextualização, a transposição de “Gatinha manhosa” para a esfera discursiva infantil revelou uma mudança brusca quanto o seu público, que antes era composto por jovens de classe média que possuíam interesses bem fúteis. Vale frisar que, assim como ocorre nas canções analisadas anteriormente, o processo de retextualização aqui estudado, para além de promover novas formas de leituras para as canções, resulta em uma ação de substituição de leituras em que a primeira (resultante da canção original) vê-se barrada quanto à sua interpretação por parte do novo público-alvo, a criança. A criança não só se depara com um gatinho personificado como não lhe é dado acesso à ceninha amorosa que se dá entre um casal.

#### 6.4 O leãozinho

Gosto muito de te ver, leãozinho  
Caminhando sob o sol  
Gosto muito de você, leãozinho

Para de se entristecer, leãozinho  
O meu coração tão só  
Basta eu encontrar você no caminho

Um filhote de leão, raio da manhã  
Arrastando o meu olhar como um ímã  
O meu coração é o sol, pai de toda cor  
Quando ele lhe doura a pele ao léu

Gosto de te ver ao sol, leãozinho  
De te ver entrar no mar  
Tua pele, tua luz, tua juba

Gosto de ficar ao sol, leãozinho  
De molhar minha juba  
De estar perto de você e entrar no mar

##### **Breve ficha técnica**

Ano de gravação da versão original: 1977

Intérprete da versão original: Caetano Veloso

Ano de gravação da versão retextualizada: 2013

Intérpretes da versão retextualizada: Paulo Tatit e Sandra Peres

Considerado um dos maiores ícones da música popular brasileira, Caetano Veloso ganhou projeção no período dos grandes festivais dos anos de 1960 em que a produção musical tornou-se bastante tensa, no mesmo instante em que possibilitou a consolidação de um mercado de bens simbólicos no Brasil, isto é, o consumo de objetos artísticos ou culturais aos quais é atribuído um *status* de mercadoria.

Entre 1967 e 1968, o movimento tropicalista de Caetano representou um *projeto de nação* relacionado ao internacional-popular, com o objetivo de pôr em pauta a reordenação dos valores culturais em um contexto global da cultura musical. Apesar de marcada por fortes contradições quanto à formação do campo musical, a década de 1960 apresentava uma meta comum na produção musical que dizia respeito a projetos relacionados ao que seria uma política cultural nacional-popular. Os debates sobre a

“brasilidade” na esfera musical passaram a também representar os anseios da nação e do povo brasileiros (NAPOLITANO, 2001, p. 53).

Para Santos (2010), enquanto um grupo numeroso de músicos tentava levar adiante tal proposta cultural, o próprio Caetano Veloso já dava sinais de uma crítica mais pontual ao nacional-popular, vinculando-se a uma manifestação artística mais próxima de uma cultura internacional-popular, acentuando-se a partir da década de 1970. Segundo a autora:

[...] a produção de Caetano exprimia em fins da década de 60 um *projeto tropicalista de nação*, entendido aqui como uma maneira de expressar o Brasil realçando e exagerando nas suas contradições, explorando dos ruídos, da fragmentação, enfim, de aspectos notadamente experimentais, além de vê-lo inserido como parte integrante da modernidade capitalista. A canção *Tropicália* (1968) é exemplificativa desse projeto. Ao longo da década de 70 Caetano mantém como linha condutora o projeto tropicalista, basta lembrar o experimentalismo do LP *Araçá Azul* (1972) e da tentativa de retomada da “Tropicália” já em meados da década com o show *Doces Bárbaros* (1976). Contudo, nesse período, há em várias das suas canções um tom de erotismo como no disco *Bicho* (1977), cujas canções como *Tigresa*, *O Leãozinho*, *Odara* são bons exemplos do decréscimo da canção como representativas de projetos nacionais. (p. 08)

Dentre os maiores sucessos do LP *Bicho*, seu nono álbum de estúdio, destaca-se *O Leãozinho*, que compôs a trilha sonora da telenovela global “Sem lenço e sem documento”, dirigida por Denis Carvalho e Regis Cardoso. Além desta canção, a abertura da novela era ainda anunciada por outro *hit* de Caetano Veloso: a emblemática *Alegria, alegria*, composição do próprio artista.

*O Leãozinho*, com estrondoso sucesso, passou a ser uma das canções mais executadas em rádios FMs em 1977, em um período que a concorrência com as produções internacionais mostrava-se bastante acirrada. Assim, como pudemos perceber no fragmento acima, *O Leãozinho* apresenta-se como uma canção que se distancia daquelas legitimadas por pertencerem ao projeto estético-ideológico de Caetano que impactou a década de 1960. Assim, destoando de todo e qualquer experimentalismo presente em casos anteriores, Caetano apresenta a poética, singela e sutil canção cujo arranjo resume-se a voz, violão e assovio.

Livre de preconceitos, Caetano Veloso contraria a ordem da ditadura militar, amparada nos valores e na moral cristã, e elege uma figura masculina para exaltar sua beleza quando não havia (e não há) essa tradição na Música Popular Brasileira. Para

Sanches (2000), o grande sucesso de Caetano apresenta “tema homossexualizado que se serve da natureza para cantar as virtudes físicas de um rapaz, provável surfista carioca” (p. 136).

Em várias entrevistas, o cantor indica o carioca Eduardo Magalhães de Carvalho, Dadi, como fonte de inspiração para a criação de “O Leãozinho”. Mais tarde, na década de 1990, o jovem músico, que já havia tocado com Jorge Ben Jor, grupo Novos Baianos, Tribalistas, e com outros grandes músicos da Música Popular Brasileira, apresentou-se ao lado de Caetano quando “O Leãozinho” recebe um novo arranjo em que o violão dá lugar ao baixo de Dadi.

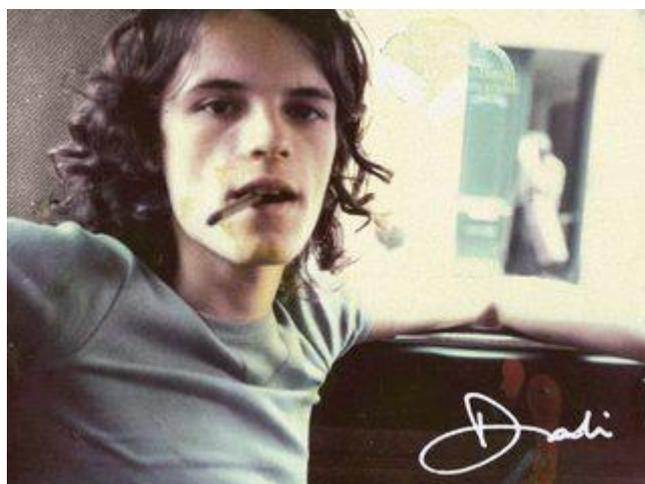


Figura 8 - Eduardo Magalhães de Carvalho, Dadi. Disponível em: <https://homofobiajaera.wordpress.com/tag/caetano/>

Quanto à construção cenográfica e ética da canção em análise, temos a construção de uma imagem humana a partir da realização de uma alegoria: o leãozinho. Na enunciação, este referente possibilita ao ouvinte compor uma cenografia que relaciona a ideia do “leãozinho” a uma pessoa, mas não a toda e qualquer pessoa. A cenografia acionada na canção nos leva à figura de alguém que possui os cabelos em desalinho, possibilitada pela simbólica construção “juba” de leão. Em relação ao uso desta alegoria, são bastante recorrentes relatos de pessoas que narram momentos de intimidade e afetividade em que o cabelo, digamos, mais armado, despenteado, é graciosamente apelidado de juba.

Além do vocábulo citado, permite-nos pensar a construção da cenografia como um momento de intimidade entre pessoas que se estimam o uso da palavra no diminutivo

(*leãozinho*) bem como expressões reveladoras de carinho, como nos mostram os versos: “Gosto muito de te ver, Gosto muito de você, Arrastando o meu olhar como um ímã.”

Compondo essa cenografia, temos o ethos de um adulto (não se consegue identificar o enunciador) que contempla o ser por quem nutre uma grande estima: seja um filho, um amigo, um companheiro. O tom empregado no texto remete a alguém que demonstra mais maturidade em relação ao ser cantado, em função da forma “paternal” com que os versos são expressos, o próprio uso dos diminutivos sinaliza para isso. O ambiente praiano revela ainda o forte apreço do enunciador pela natureza, como vemos nos versos a seguir, responsáveis por atribuir um caráter “solar” à canção: “Gosto muito de te ver, leãozinho/Caminhando sob o sol; Um filhote de leão, raio da manhã”; “O meu coração é o sol, pai de toda cor/Quando ele lhe doura a pele ao léu; Gosto de te ver ao sol, leãozinho/De te ver entrar no mar/Tua pele, tua luz, tua juba; Gosto de ficar ao sol, leãozinho/De molhar minha juba/De estar perto de você e entrar no mar”. Para os astrólogos, a relação entre o astro Sol e o signo Leão é de extrema ligação, uma vez este seria apresentado como regido por aquele. Em razão disso, talvez não seja mera coincidência o fato de tanto Caetano Veloso como Dadi serem leoninos.

Em virtude dos aspectos anteriormente pontuados, não nos gerou estranhamento o fato de, em 2013, o grupo *Palavra cantada*, nas figuras dos artistas Sandra Peres e Paulo Tatit, apresentarem uma versão retextualizada da famosa canção de Caetano, trinta e seis anos após o lançamento da versão original. Na verdade, muitos outros artistas já o fizeram antes da dupla, como, por exemplo, as versões *MPBaybe – Caetano Veloso* (instrumental); *MPB pras crianças*, Banda de Boca (com uma versão que remete a um cenário de safari na África, com o único recurso do canto à capela); *Xuxa e seus amigos* (com participação de Caetano Veloso), *Xuxa só para baixinhos 10* (com participação de Maria Gadu). Não raro, ouvem-se comentários de que a canção já traz em si (letra e melodia) uma essência infantil. O próprio Dadi, em uma entrevista concedida ao *Jornal Folha de S. Paulo*<sup>21</sup>, confidencia que, ao ouvir “O Leãozinho” pela primeira vez, não acreditou que a canção fosse para ele, mas sim para o filho de Caetano.

Apesar do grande número de retextualizações da canção em destaque direcionadas ao público infantil, Sandra Peres e Paulo Tatit, vocalistas do grupo

---

<sup>21</sup>Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1571679-dadi-e-luminoso-diz-caetano-sobre-o-musico-que-inspirou-o-leaozinho.shtml>

*Palavra cantada*, apresentam uma versão que se destaca por primar pelo experimentalismo. Com a manutenção da letra e melodia, a versão retextualizada surge com um ritmo diferente: o *reggae*, o que acabou proporcionando à canção um ar levemente descontraído. Ao ouvirmos a canção no formato para criança produzida pelo selo *Palavra Cantada*, podemos observar que a construção cenográfica, e, por consequência, a ética passaram por alterações significativas quando a comparamos com a cenografia e o ethos evocados na versão original de 1977.

No caso desta canção em especial, as alterações realizadas no arranjo em função da recepção foram definitivamente significativas para que fossem nela instauradas novas configurações discursivas. Os novos efeitos de sentido observados são provenientes, em sua maior parte, dos efeitos sonoros trabalhados na canção como um todo. Os detalhes chamam muito a atenção. A presença do barulho do movimento das ondas do mar e de aves, que parecem se tratar de gaióvotas, proporcionam às crianças uma espécie de portal que as remetem/projetam diretamente à topografia (ao espaço) em que se constrói a cena na execução da canção. A sonorização em torno da figura do sol é outro ponto em que se nota um apelo lúdico na canção. Temos a sensação de que os raios solares estão emanando vibrações totalmente audíveis, o barulhinho produzido aqui se assemelha bastante àquele proveniente de um objeto decorativo chamado de “Senhor dos Ventos”, “Sino dos Ventos” ou até “Mensageiro dos Ventos”. Para os esotéricos, este objeto traria boas energias para o ambiente em que se encontra.

Outro recurso sonoro ligado ao arranjo e que direciona a criança em sua leitura a uma cenografia que se distancia da canção original diz respeito à presença da sonoplastia. Este recurso é explorado na canção de uma maneira bem humorada, uma vez que nos remete às produções de desenhos animados. O som que imita o pulo do animal compõe a cenografia a partir do *toing! toing!*, em uma espécie de barulho de mola, compondo um formato lúdico que é oferecido como atraente para a criança.

No que concerne aos aspectos que não são considerados internos à canção, mas que, a nosso ver, possuem uma relevante participação no processo de retextualização das canções para o público infantil, temos a animação da faixa que compõem o DVD *Pauleco e Sandreca*, produzida pela *Pulo do Gato – arte e animação*. A partir dessa mídia, a criança passa a ter acesso à concretização imagética daquilo que a construção cenográfica da canção já havia lhe sugerido, isso se a criança tiver um contato inicial com a canção e só posteriormente tiver acesso à animação. Contudo, se a primeira audição da canção já se

efetivar com a animação (o que hoje parece ser uma tendência em função do avanço tecnológico), a alteração da cenografia da versão inicial de *O Leãozinho* para a versão *kids* já é instaurada de pronto, uma vez que as imagens já se impõem sobre a projeção da cenografia por parte do ouvinte.

Se depender dos sites de busca disponíveis na *web*, no caso da canção que estudamos, os internautas encontrarão mais facilmente a possibilidade de assistir à animação que se deparar com a canção em si. Essa constatação em muito se deve ao apelo visual da própria animação frente aos pequenos, que dia-a-dia rendem-se cada vez mais cedo aos apelos digitais.

Como em nosso trabalho concebemos o processo de retextualização envolto de aspectos tanto internos à canção, como o arranjo, quanto aos aspectos tidos como externos ao gênero, como contexto de produção e circulação dos discursos, podemos afirmar que a imagem que se segue, extraída de um trecho da animação da canção, atua como um elemento retextualizador de destaque ao direcionar a forma com que a criança interpreta a canção ouvida. Como podemos verificar na sequência:

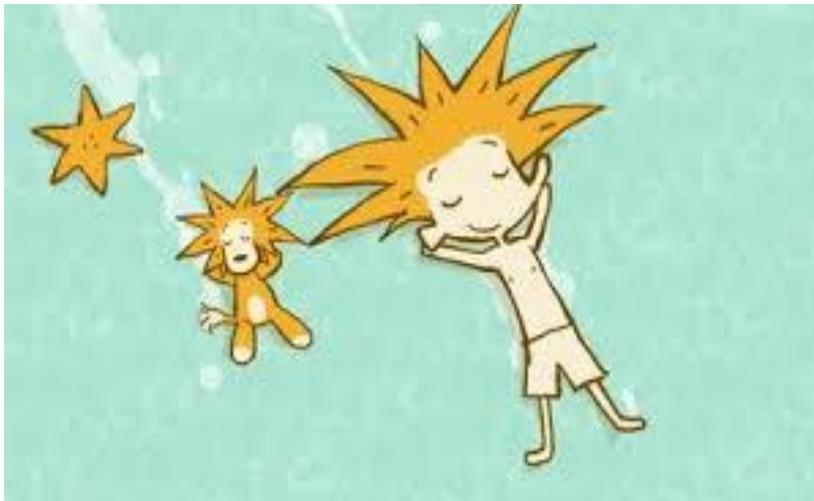


Figura 9 - Cena retirada da animação *O leãozinho*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zt93UvnesEc>

Aqui não há espaço para outras leituras. A criança não é levada a imaginar que o “leãozinho” cantado na canção trata-se uma criança com o cabelo “armado”. Por outro lado, mesmo que não tenhamos realizado uma pesquisa de campo, acreditamos que não

seria leviano de nossa parte afirmar que quantidade considerável dos adultos que ouviram essa canção relacionam o referente diminutivo a uma pessoa com o cabelo desalinhado, e não literalmente a um animalzinho, a um filhote de leão. Aqui a produção da canção, no que concerne ao consumidor desse produto artístico (a criança), difere dos demais públicos ao explorar, em todas as suas dimensões, o recurso do faz-de-conta. Para esse público, não há nada mais natural, possível ou até mesmo divertido que se imaginar ao lado de um filhote de leão como um companheiro, um amigo inseparável, em que os dois possam até mesmo desfrutar de um delicioso banho de mar. A interação com o animal é o ponto-alto desta produção. Na animação, o garoto (enunciador) e o leãozinho (coenunciador) movimentam-se ao ritmo da canção, do reggae. Eles dançam o clip inteiro. Inicialmente o leãozinho apenas observa, mas, depois da introdução do som da bateria, é subitamente capturado pela canção. Na canção, não restam dúvidas, a amizade, de fato, é cantada.

No vídeo, podemos apontar mais uma vez o recurso da antropomorfização como uma esfera que possibilita a realização da “não-literabilidade” por parte da criança, ou seja, a sua capacidade de transposição. Nessa esfera, o animal acumula outras possibilidades de existência (próprias dos seres humanos: dançar é uma delas), que fora de um contexto lúdico, como o descrito anteriormente, seriam totalmente inviáveis. Acreditamos ser necessário reforçar que o lúdico faz-se presente em produtos destinados tanto aos adultos quanto às crianças, porém nestes últimos trata-se de uma questão de constituição de uma categorial social.

## 6.5 O Pato

O Pato  
 Vinha cantando alegremente  
 Quém! Quém!  
 Quando um Marreco sorridente pediu  
 Para entrar também no samba  
 No samba, no samba

O Ganso gostou da dupla  
 E fez também  
 Quém! Quém! Quém!  
 Olhou pro Cisne  
 E disse assim: "Vem! Vem!"  
 Que o quarteto ficará bem  
 Muito bom, muito bem

Na beira da lagoa  
 Foram ensaiar  
 Para começar  
 O tico-tico no fubá

A voz do Pato  
 Era mesmo um desacato  
 Jogo de cena com o Ganso era mato,  
 Mas eu gostei do final  
 Quando caíram n'água  
 E ensaiando o vocal

Quém! Quém! Quém!  
 Quém!/Quém! Quém!  
 Quém! Quém!/Quém!  
 Quém! Quém! Quém!  
 Quém! Quém! Quém!

Jayme Silva e Neuza Teixeira

### Breve ficha técnica

Ano de gravação da versão original: 1960  
 Intérprete da versão original: João Gilberto  
 Ano de gravação da versão retextualizada: 2012  
 Intérprete da versão retextualizada: Adriana Calcanhotto

Desde o final dos anos quarenta, a canção “O Pato”, de autoria de Jayme Silva e Neuza Teixeira, já era executada pelo conjunto “Garotos da Lua”, um grupo vocal inspirado no estilo de grupos vocais americanos. Porém, só foi gravada em 1960, por João

Gilberto, que havia sido *crooner*<sup>22</sup> do grupo e teria se encantado por este samba. A canção passou então a compor o seu segundo álbum: *O amor, o sorriso e a flor*, dentre os quais também se destacaram como sucessos as canções *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça e *Corcovado*, de Tom Jobim.

Jayme Silva costumava namorar sua futura esposa no Campo de Santana, Zona Central do Rio, lugar em que podia observar patos e marrecos em um lago, e contemplativo prometia: “ainda vou fazer uma música com esses patinhos...”. E fez. Ao lado de Neuza Teixeira, compôs “Aves de Maria”, título inicial da canção que foi alterado por sugestão do próprio João Gilberto (CIFRANTIGA, 2006).

Podemos dizer que a canção “O Pato”, tal qual a estudamos, já se trata de um texto retextualizado, uma vez que, em seu nascedouro, se tratava de um samba e que, só posteriormente, foi regravada (retextualizada) para compor uma canção representativa do posicionamento Bossa Nova. No entanto, esclareçamos que, como metodologicamente, em nossa pesquisa, elegemos como versão original a primeira gravação de uma dada canção, tomamos, por versão original, a canção cujo intérprete é João Gilberto, em função da primazia quanto a seu registro em um LP.

O posicionamento da Bossa Nova possui como marco inicial o lançamento do LP *Chega de saudade*, (1959) de João Gilberto. Em meio a muitas controvérsias, o movimento artístico surgiu a partir de uma proposta estético-musical que privilegiava uma produção mais voltada para os detalhes, com base no canto e violão, em que se desenvolveu o “canto-falado” do tom coloquial, do cantar baixinho, uma vez que a audiência estava bem próxima. A estrutura musical é mais trabalhada; as melodias, em geral, mais longas, e mais difíceis de serem cantadas; as harmonias mais complexas, com acordes alterados e pequenas dissonâncias; os efeitos de interpretação mais pessoais, permitindo artifícios sutis (por exemplo, silêncios ou pausas expressivas), bem como a execução instrumental mais sofisticada (MEDAGLIA, 1993).

Na canção “O Pato”, podemos perceber a execução de um movimento metadiscursivo quando a cenografia apresenta uma atitude autorreferencial que se dá em torno da tematização da canção: o próprio discurso literomusical do qual participa. Isto é, o narrador faz uso de um discurso para falar do próprio discurso a que se filia a partir de um movimento de automenção, abrangendo o universo de aspectos próprios do discurso do

---

<sup>22</sup> Trata-se de um cantor de baladas populares.

qual faz parte, remetendo-se ao seu próprio discurso através da cenografia. A canção traz à tona, portanto, a cena englobante, que indica o estatuto pragmático do discurso.

A enunciação apresenta ao ouvinte uma cena que expõe a formação de um quarteto vocal, muito em voga no momento em que o posicionamento Bossa Nova surgiu no discurso literomusical brasileiro. Para Medaglia (1993), os quartetos eram “compostos especialmente para recintos pequenos, condição que pressupõe maiores possibilidades de concentração e mais direto contato com a audiência, são mais detalhisticamente elaborados, possuem condensação e economia máxima de elementos” (p. 71). O que, de alguma forma, se distanciava da extroversão do samba, propício para as massas na rua.

Além disso, notamos a existência de um dizer que se volta pontualmente ao traço ético, ou seja, ao modo de enunciar, ao mencionar a voz do pato, que era “desacato”. Expressão essa muito recorrente em canções produzidas no período em que o samba vivia seus anos áureos (*Minha embaixada chegou*<sup>23</sup>, de Assis Valente; *Desacato*<sup>24</sup> e *Mocinho da Vila*<sup>25</sup> de Wilson Batista; *Morena boca de ouro*<sup>26</sup>, de Ary Barroso, dentre outros). Assim como o verbo “desacatar”, que foi muito conjugado por sambistas ao aludirem a “mulatas do desacato”, a “sambas que desacatavam”, no sentido de “botar pra quebrar”, de ofensa e de desrespeito à elite branca que via tal cultura como pouco civilizada. (PARANHOS, 2003). Além da expressão *desacato* e de suas formas verbais remeterem à cultura do samba,

<sup>23</sup> Minha embaixada chegou/Deixa meu povo passar/Meu povo pede licença/Pra na batucada **desacatar**/(Refrão:)Vem vadiar no meu cordão/Cai na folia, meu amor/Vem esquecer tua tristeza/Mentindo a natureza/Sorrindo a tua dor/Eu vi o nome da favela/Na luxuosa academia/Mas a favela pro doutor/É morada de malandro/E não tem nenhum valor/(Refrão) Não tem doutores na favela/Mas na favela tem doutores/O professor se chama bamba/Medicina é na macumba/Cirurgia lá é samba/(Refrão)/Já não se ouve a batucada/A serenata não há mais/E o violão deixou o morro/E ficou pela cidade/Onde o samba não se faz/(Refrão)/Minha embaixada chegou/Meu povo deixou passar/Ela agradece a licença/Que o povo lhe deu/Para **desacatar**

<sup>24</sup> Me **desacatou** /Vou lhe reprovar/Guarde na memória/Hei de me vingar./Diga porque você me deixa a casa/E vai para a orgia/Me desobedece (oi neném)/Perca esta mania (meu bem)./Um **desacato** assim/Ninguém pode aturar/Ela abandona a casa/E vai pro morro sambar/Não quero que ela faça/Como fez da outra vez/Encheu a cara de cachaça/E só voltou no fim do mês./Pancada não dá jeito/Por mais que eu lhe bata/Pois ela não respeita/E sempre me **desacata**/Vou ver se me salvo/Enquanto está em tempo/Deixando um bilhetezinho:/Adeus, adeus, mau elemento!

<sup>25</sup> Você que é mocinho da Vila/Fala muito em violão, /Barracão e outros fricotes/ Mas se não quiser perder/ Cuide do seu microfone e deixe/Quem é malandro em paz/ Injusto é seu comentário/ Falar de malandro quem é otário/ Mas malandro não se faz/ Eu de lenço no pescoço **desacato**/ E também tenho o meu cartaz

<sup>26</sup> Morena boca de ouro que me faz sofrer, o seu jeitinho é que me mata/Roda morena vai não vai, ginga morena cai na cai/Samba morena, e me **desacata**/Morena é uma brasa viva pronta pra queimar/Queimando a gente sem clemência/Roda morena vai não vai, ginga morena cai não cai/Samba morena com malemolência/Meu coração é um pandeiro, gingando ao compasso do samba feiticeiro./Samba que mexe com a gente, samba que zomba da gente, o amor é um samba tão diferente./Morena samba no terreiro, visando, vaidosa, sestrosa, meu coração./Morena têm pena de mais um sofredor que se queimou na brasa viva do teu amor

o termo *bossa*, que compõem o nome do posicionamento, foi usado na década de 1930 com o samba *Coisas nossas*<sup>27</sup>, de Noel Rosa. Em geral, os sambas eram acompanhados pelo “vozeirão” (voz potente), que era característica marcante dos principais artistas de rádio. Tal desempenho contrasta com o canto moderado e contido não só de João Gilberto, mas como dos demais intérpretes do posicionamento bossanovista. Essas referências no âmbito do código linguístico utilizado pelos artistas da Bossa Nova só evidencia a sua relação com o samba, que juntamente com o *jazz*, foi uma das principais influências da nova arte.

E por fim, a metadiscursividade faz-se evidenciar quando, em uma atitude intertextual, a cena genérica *canção* invoca a tradição do período em que o samba tornou-se o símbolo máximo de brasilidade através da referência à emblemática canção “Tico-tico no fubá”<sup>28</sup>, composição de Zequinha de Abreu. Apesar de ter sido retextualizada por diversos artistas, a canção atingiu o ápice de popularidade na década de 1940 com a interpretação de Carmem Miranda, tornando-se uma das canções brasileiras mais conhecidas no mundo quando fez parte de, pelo menos, seis filmes hollywoodianos.

Para Costa e Mendes (2014), a canção “O Pato” adquiriu, com a interpretação de João Gilberto, um caráter carnavalesco no sentido bakhtiniano ao destacar a forma do risível em que os enunciadores são, a um só tempo, fonte e alvo de seu próprio escárnio. Na canção, haveria uma relação entre o modo de cantar do pato e a voz de João Gilberto, e entre o fato, no mínimo, inusitado de um pato decidir cantar e o movimento bossanovista. Para os autores, teríamos um discurso ambivalente, em que, ao mesmo tempo em que se autodeprecia, o sujeito se autolegitima, tanto pelo tom de irreverência dos personagens

---

<sup>27</sup> Queria ser pandeiro/Pra sentir o dia inteiro/A tua mão na minha pele a batucar/Saudade do violão e da palhoça/Coisa nossa, coisa nossa/O samba, a prontidão/E outras bossas,/São nossas coisas,/São coisas nossas!/Malandro que não bebe,/Que não come,/Que não abandona o samba/Pois o samba mata a fome,/Morena bem bonita lá da roça,/Coisa nossa, coisa nossa/O samba, a prontidão/E outras bossas,/São nossas coisas,/São coisas nossas!/Baleiro, jornaleiro/Motorneiro, condutor e passageiro,/Prestamista e o vigarista/E o bonde que parece uma carroça,/Coisa nossa, muito nossa/O samba, a prontidão/E outras bossas,/São nossas coisas,/São coisas nossas!/Menina que namora/Na esquina e no portão/Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,/Se o pai descobre o truque dá uma coça/Coisa nossa, muito nossa/O samba, a prontidão/E outras bossas,/São nossas coisas,/São coisas nossas!

<sup>28</sup>Tico-tico/Tico-tico/O tico-tico tá/Tá outra vez aqui/O tico-tico tá comendo meu fubá/O tico-tico tem, tem que se alimentar/Que vá comer umas minhocas no pomar/Tico-tico/O tico-tico tá/Tá outra vez aqui/O tico-tico tá comendo meu fubá/O tico-tico tem, tem que se alimentar/Que vá comer umas minhocas no pomar/Ó por favor, tire esse bicho do celeiro/Porque ele acaba comendo o fubá inteiro/Tira esse tico de cá, de cima do meu fubá/Tem tanta coisa que ele pode pinicar/Eu já fiz tudo para ver se conseguia/Botei alpiste para ver se ele comia/Botei um gato, um espantalho e alcapão/Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação/O tico-tico tá/Tá outra vez aqui/O tico-tico tá comendo meu fubá/O tico-tico tem, tem que se alimentar/Que vá comer é mais minhoca e não fubá/Tico-tico/O tico-tico tá/Tá outra vez aqui/O tico-tico tá comendo meu fubá/O tico-tico tem, tem que se alimentar/Que vá comer é mais minhoca e não fubá

presente na cenografia, como pelo fato de ser aquela “voz de pato”, em perfeita afinação, a que está propiciando ao ouvinte o contato com a narrativa.

Quanto ao arranjo da canção, chama atenção a voz contida do artista, que soa com bastante suavidade e torna-se uma característica marcante da Bossa Nova. Já o violão, companheiro inseparável de João Gilberto, ganha destaque a partir de sua batida diferente e dos famosos acordes dissonantes. O parceiro Antônio Carlos Jobim foi o arranjador e diretor do LP *O amor, o sorriso e a flor*, do qual a canção é participante.

De acordo com Severiano e Melo (1998), um contraponto<sup>29</sup> de flauta destaca-se nesse arranjo ao responder às palavras “o Tico-tico no fubá”. Além disso, os autores pontuam a participação do instrumento clarone (instrumento de sopro feito de madeira cuja sonoridade se aproxima do saxofone), que apresenta uma presença tão marcante com intervenções aos “quem-quem”, que suas frases terminaram por se incorporar à própria composição.

Em termos discursivos, a canção em sua versão original apresenta como construção cenográfica uma narrativa cujos personagens são animais (pato, marreco, cisne e ganso) e que, tal qual na fábula, são antropomorfizados. A atribuição de comportamento humano a animais já estabelece uma relação direta com os eixos apontados por Sarmiento para caracterizar uma produção cultural para crianças, dentre as quais destacamos a não-literabilidade (acúmulo de funções) e a fantasia do real (o faz-de-conta), constitutivas da categoria social infância. O que já nos leva a crer que o processo de retextualização em tal canção se dará de forma muito sutil, uma vez que já apresenta aspectos suficientes para ser inserida na produção cultural para crianças sem demandar muito esforço por parte do sujeito retextualizador. O que não resultaria em consideráveis alterações quanto aos efeitos de sentido da obra original e a versão retextualizada.

---

<sup>29</sup> Consiste na criação de uma nova linha melódica simultânea sobre uma já existente.

Tatit (1996), ao tratar da *dicção* de João Gilberto, refere-se às canções *O Pato*, *Lobo Bobo*<sup>30</sup>, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, e *Bolinha de papel*<sup>31</sup>, de Geraldo Pereira, como “quase infantis”. O que se confirma no texto da contracapa do álbum, escrito por Tom Jobim, ao se referir à canção em análise:

Em janeiro, não aguentei mais e subi a serra. Todos sabem como foram as águas em 60. Como choveu! Cheguei à fazenda, meti-me numa calças velhas e esperei a chegada daquela burrice calma que nos dá nove horas de sono sem sonhos. O mau tempo e o barro mantinham a todos presos em casa. Bom era quando o dia amanhecia melhorzinho e eu e meu filho, ainda de pijama, íamos ver o trabalho das formigas cortando as roseiras do jardim. Mas qual! Quando o sol começava a querer esquentar vinha logo a chuva e nós corríamos para dentro. Uma noite, já ia apagar os lampiões, quando ouvi o motor de um carro que pelejava para subir a rampa. João Gilberto e Sra. estavam chegando. Tínhamos combinado que ele viria, mas, devido ao mau tempo já não acreditávamos que Joãozinho chegasse, e logo de taxi! Depois ele me contou que, atolado na lama, esperou um trator puxar o carro. Vinha cansado e descansou uns dois dias. Então começamos a trabalhar. Fugíamos da sala onde brincavam as crianças presas pela chuva. Íamos para um dos quartos vazios, com forro de madeira, que aliás dão boa acústica. Lá, longe da cidade e do telefone, trabalhamos sossegados uns dez dias. De vez em quando o trabalho era interrompido pelas crianças que irrompiam no quarto trazendo algum filhote de tico-tico ou de coleiro "caído" do ninho. Nessa época do ano a trepadeira da varanda fica cheia desses ninhos de passarinhos pequenos. Às vezes também as patroas entravam com um café cheiroso, biscoitos, e ficavam ali um pouco. Quando o tempo melhorava vinha o sol quente. Tomávamos banho de cachoeira e íamos flunar um pouco pelas redondezas. Aí Joãozinho partiu. Dias depois recebo um recado; o disco estava atrasado e o Aloysio havia marcado a gravação. Desci também e começou a correria: estúdio, cópias, músicos.

E tudo foi feito num ambiente de paz e passarinhos.

P. S. - As crianças adoraram "O Pato".

Antonio Carlos Jobim

Site oficial de Tom Jobim

([http://www2.uol.com.br/tomjobim/dlm\\_o\\_amor\\_o\\_sorriso\\_e\\_a\\_flor.htm](http://www2.uol.com.br/tomjobim/dlm_o_amor_o_sorriso_e_a_flor.htm))

<sup>30</sup> Era uma vez um lobo mau,/que resolveu jantar alguém estava sem vintém/mas arriscou e logo se estrepou/Um Chapeuzinho de maiô, ouviu buzina e não parou,/mas lobo mau insiste, e faz cara de triste/mas Chapéuzinho ouviu, os conselhos da vovó,/dizer que não pra lobo que com lobo não sai só Lobo canta, pede, /promete tudo até amor e diz que fraco de lobo,/é ver um Chapeuzinho de maiô/Mas Chapeuzinho percebeu, que lobo mau se derreteu,/pra ver vocês que lobo também faz papel de bobo/Só posso lhe dizer, Chapeuzinho agora traz um lobo na coleira que não janta nunca mais /Era uma vez um lobo mau, que resolveu jantar alguém estava sem vintém /mas arriscou e logo se estrepou/ Um Chapeuzinho de maiô, ouviu buzina e não parou,/mas lobo mau insiste, e faz cara de triste mas Chapeuzinho ouviu, os conselhos da vovó, dizer que não pra lobo que com lobo não sai só Lobo canta, pede, promete tudo até amor e diz que fraco de lobo, é ver um Chapeuzinho de maiô /Mas Chapeuzinho percebeu, que lobo mau se derreteu, pra ver vocês que lobo também faz papel de bobo /Só posso lhe dizer, Chapeuzinho agora traz um lobo na coleira que não janta nunca mais

<sup>31</sup> Só tenho medo da falseta,/Mas adoro a Julieta como adoro a/Papai do Céu/Quero seu amor, minha santinha/Mas só não quero que me faça de bolinha de papel/Tiro você do emprego,/Dou-lhe amor e sossego,/Vou ao banco e tiro tudo pra você gastar/Posso, Julieta, lhe mostrar a caderneta/Se você duvidar

As falas referidas acabam por destacar, de alguma forma, toda a potencialidade que a canção “O Pato” possui para ser transposta para a prática discursiva cancionista para crianças. E foi o que Adriana Calcanhotto fez ao integrá-la a seu álbum intitulado *Partimpim Tlês*, em 2012, em uma clara menção à pronúncia da letra *r* por parte das crianças que se encontram em fase inicial da fala.

Pontuemos que, apesar de a versão para adultos mobilizar efeitos de sentidos para além da cenografia (um rir de si, reação à crítica feita aos bossa-novistas de que suas vozes seriam desafinadas, que destoavam), podemos dizer que tanto o adulto, ou o público em geral, como a criança deparam-se com a mesma construção cenográfica anteriormente descrita. Ou seja, a audiência de tal canção, independente da faixa etária, depara-se com uma cena que revela um grupo de animais que decide formar um quarteto musical. Vale, portanto, destacar que, em uma produção artística voltada para crianças, não se intenta que tenham acesso ao contexto histórico cultural de que a canção original faz parte e, muito menos, à crítica a que remete. O propósito das canções acaba por se resumir, essencialmente, à função lúdica que tal produção cultural, por excelência, promove.

Dito isso, passemos às alterações promovidas na canção retextualizada por Adriana Partimpim, que se concentram no âmbito do arranjo e que, apesar de sutis, a julgamos relevantes para a mudança do público em questão.

Inicialmente, temos a alteração de uma voz masculina para uma voz feminina, que, como já comentamos na análise de canções anteriores, possui um apelo bastante representativo quando tratamos do público infantil, uma vez que representa a voz da figura maternal. Na cultura brasileira, ainda é muito forte a presença quase que exclusiva de figuras femininas quando o assunto é o trato com crianças. Como exemplo disso, temos a presença maciça de professoras nas séries iniciais do ensino fundamental. Não queremos aqui tirar o mérito dos grandes intérpretes masculinos que se dedicaram à produção cancionista para crianças, como, por exemplo, Vinícius de Moraes e, até mesmo, Arnaldo Antunes, que possui uma voz bastante grave, no entanto, é fato que se trata ainda de um número bem inferior ao de vozes femininas.

Nessa nova forma de cantar “O Pato”, o recurso percussivo é utilizado na tentativa lúdica de imitar o som do pato. O piston cretino, tocado pela própria cantora, é o instrumento utilizado para reproduzir o grasnado, o “quem quem”, trazendo a sensação (o faz-de-conta) de que os animais participam da enunciação da canção. Diferentemente da versão original, em que o grasnado do pato é reproduzido exclusivamente pelo intérprete.

Esse curioso instrumento foi inventado pelo músico, escultor e inventor de instrumentos musicais Walter Smetak, mestre de tropicalistas como Tom Zé e Gilberto Gil. O material que compõe o instrumento resume-se a um funil de cozinha de alumínio, 1,50m de mangueira de plástico e o bocal do piston, como demonstra a imagem a seguir.



Figura 10 - Instrumento musical piston cretino. Disponível em: [http://www.smetakimprevisto.com.br/plasticas629f.html?coluna=13&filtro=titulo\\_az](http://www.smetakimprevisto.com.br/plasticas629f.html?coluna=13&filtro=titulo_az)

De forma sutil, Adriana Partimpim reconfigura a canção *O Pato*, tão cara à Bossa Nova, e lhe atribui um tom de frescor e de descontração próprio à fase da infância, a partir, principalmente, da inserção da sonoridade do grasnado do pato.

Com a análise de mais um texto, acreditamos que quanto mais a canção se aproxima, em sua versão original, daquilo que seria característico de uma produção cultural lúdica para crianças, menores serão as alterações promovidas quanto aos efeitos de sentido na transposição entre os públicos infantil e o adulto, mesmo diante de alterações significativas, seja do arranjo seja dos elementos envolvidos no contexto de produção e circulação de tais discursos.

## 6.6 O vira

O gato preto cruzou a estrada  
 Passou por debaixo da escada  
 E lá no fundo azul  
 Na noite da floresta  
 A lua iluminou  
 A dança, a roda, a festa...

Vira! Vira! Vira!  
 Vira! Vira! Vira Homem Vira!  
 Vira! Vira! Vira! Lobisomem Vira!  
 Vira! Vira! Vira! Vira!  
 Vira Homem Vira! Vira! ...

(Refrão)

Bailam corujas e pirilampos  
 Entre os sacis e as fadas  
 E lá no fundo azul  
 Na noite da floresta  
 A lua iluminou  
 A dança, a roda, a festa...

João Ricardo e Luhli

### **Breve ficha técnica**

Ano de gravação da versão original: 1973

Intérprete da versão original: Ney Matogrosso

Ano de gravação da versão retextualizada: 2013

Intérprete da versão retextualizada: Sandra Peres e Paulo Tatit

A década de 1970 é marcada, na história da música popular brasileira, como um período ambíguo em que coexistiram aspectos de transitoriedade e de singularidade. De um lado, a década de 1960, fortemente marcada pelos grandes festivais. De outro, a década de 1980, conhecida pela explosão do rock nacional. Dentre os aspectos que impregnaram tal período de uma identidade própria está o processo de consolidação do mercado fonográfico, o fortalecimento da TV Globo e a implantação da transmissão em rede da TV em cores.

Apesar de todas essas transformações se darem em meio a um governo ditatorial, não impediram que uma gama de artistas produzisse um cenário de contracultura,

de experimentalismo de inspiração tropicalista (67/68) e de produções alternativas e independentes. Nessa década, também se pode observar o aperfeiçoamento, em programas de TV, de apresentações musicais. Dessa forma, observou-se que a produção musical do período, em uma relação dialética e tensa, operou “os vetores da experimentação e da criação dentro de um contexto de controle, de consolidação da organização capitalista, de presença de empresas multinacionais e de forte censura política e moral” (VARGAS, 2010, p. 02).

Foi nesse contexto que o grupo Secos & Molhados surgiu. O trio composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso lançou dois discos, ambos pela gravadora Continental. O primeiro, em 1973 e o segundo, em 1974. Em uma carreira de sucesso considerada meteórica, os artistas conseguiram atingir tanto as massas como as elites intelectuais, dado o caráter eclético de suas canções, beneficiadas principalmente pela visibilidade das exibições de videoclipes no programa *É Fantástico – o show da vida*, transmitido pela TV Globo. Além disso, Vargas (2010) atribui a notoriedade dos artistas ao resgate à reformulação da estética tropicalista, à ousadia de composições que mesclam poesia e *rock*, e, principalmente, à inovação das performances sensuais acompanhadas de uma maquiagem marcante em pleno auge do período da ditadura militar.

Assim, rapidamente, Secos & Molhados chamava a atenção de um público diversificado tanto no que diz respeito à classe social como quanto à faixa etária. Não à toa, tais artistas foram os primeiros a lotarem o Maracanãzinho com uma apresentação em que eram a única atração. Indiscutivelmente, a performance de Ney Matogrosso nos shows e nas apresentações televisivas não passava despercebida. A forma de movimentar o corpo, as poucas vestimentas e os adereços, além da maquiagem “carregada” convergiam para um espetáculo provocativo até então nunca visto. Sobre sua performance, relata-nos o autor que:

[...] são vários os movimentos do cantor plenos de sentidos e que trabalham novas formas de significação em cada peça musical. Por exemplo: o posicionamento estático à frente do palco olhando fixamente a platéia a ovacioná-lo, os movimentos de quadril que mesclavam padrões de sensualidade, virilidade e feminilidade, a boca com movimentos exagerados, braços e pernas a produzirem gestos de dança conforme os gêneros musicais em questão e seu próprio corpo quase sem roupas. Some-se a essas disposições polêmicas e dessacralizadoras do corpo, os adereços (penas, colares, miçangas etc.) e uma maquiagem pesada a lhe esconder a feição. A construção dessas figuras não seguia um projeto naturalista, pois não buscava se aproximar de determinados

personagens fechados. Ao contrário, fundado na diversidade inusitada de elementos, o resultado era uma identidade móvel, fluida e, ao mesmo tempo, escondida, disfarçada, tal qual a máscara que redefine o artista e o próprio espetáculo para o público. Diferente do teatro naturalista, em que há um personagem previamente marcado pelo texto, a performance de Ney lançava mão de arsenal variado e caótico de objetos e cores que não deixava claro o perfil de sua “persona”. (VARGAS, 2010, p. 13-14)

Em meio a toda essa forma peculiar de ser do Secos & Molhados, destaca-se, entre as canções do primeiro álbum, homônimo ao grupo, a canção “O vira”, composta pelo integrante João Ricardo e Luhli, cantora, compositora e multi-instrumentalista responsável por apresentar Ney Matogrosso ao grupo. Este LP contou ainda com dois grandes sucessos: “Sangue Latino” e “Rosa de Hiroshima”, composição, respectivamente, de João Ricardo e Paulinho Mendonça; e Vinicius de Moraes (poema) e Gerson Conrad (música).

A canção “O vira” é inserida no gênero musical *glam rock* (abreviação de “glamour” rock), também conhecido como *glitter rock*, que seria uma categoria mais leve do rock e teria como um de seus principais representantes o artista inglês David Bowie. Esse estilo foi marcado por performances e trajes que remetem à androginia.

Para a mitologia, a androginia relaciona-se à decisão tomada por Zeus em dividir em duas partes seres anteriormente esféricos que tentavam galgar a montanha sagrada em que habitavam os deuses gregos, o Olimpo. Tais criaturas eram dotadas de dois sexos, quatro mãos, quatro pernas e duas faces. Dividindo-as, condenava Zeus cada uma das partes a um desejo extremo de reencontrar a sua “cara metade”, a unidade perdida. Já para a biologia, o ser andrógino (do grego *andrós*, aquele que fecunda, o macho, e *gynaiós*, mulher, fêmea) acumula em si dois aparelhos reprodutores, o que faz com que seja autônomo quanto à reprodução de novos seres, estes também são conhecidos, na zoologia e na botânica, como hermafroditas (termo que expressa uma clara alusão à fusão da masculinidade do Deus Hermes e da feminilidade da Deusa Afrodite). Quanto à psicologia, o fenômeno da androginia diz respeito, sobretudo, a uma construção cultural em que a dicotomia entre homens e mulheres é desfeita em nome de uma conduta que, por vezes, rompe a barreira entre o que se define como masculino e feminino. Esta postura não se relacionaria à opção sexual, antes estaria no plano do consciente. A androginia aqui se daria, por exemplo, na incorporação de papéis sociais do sexo oposto. No campo da arte,

os primeiros andróginos no Brasil apareceram na década de 1970 inspirados em cantores americanos (PATARRA e ALBUQUERQUE, 1993).

Sobre a imagem de Ney Matogrosso, diz Vargas (2010) que “beirando a androginia, borrava as fronteiras de definição entre homem e mulher, humano e animal, pessoa e artista” (p.14). Assim, em meio a sua forma de vestir-se, de cantar e de sua performance nos palcos, Ney Matogrosso e seu grupo Secos & Molhados são tidos como precursores da onda musical andrógina no Brasil. Em Pacheco (2013), temos um relato que possibilita a observação da androginia também na esfera vocal do cantor (na verdade, a androginia trata-se de um conjunto de aspectos que compõem uma imagem): ouvindo, no rádio, os Secos e Molhados, o público tinha a certeza de que se tratava de uma mulher cantando. Quando ficavam sabendo que a formação do grupo se resumia a homens, vinha a inevitável curiosidade de se conhecer o cantor. Essa especificidade de sua voz veio atender o desejo de João Ricardo que era o de ter uma voz aguda para compor o arranjo do grupo.

Dessa forma, com versos simples e um inegável duplo sentido, a letra de Lulhi e João Ricardo, artista de origem portuguesa, encontrou um eco perfeito na performance artística de Ney Matogrosso. Tão logo, “O vira” passou a ser considerada uma espécie de hino gay. De acordo com Trevisan (1986), a figura do lobisomem presente na canção poderia, facilmente, se tratar de uma referência irônica a “esses anônimos habitantes da grande cidade, os quais, passada a meia noite, deixam seu cansativo papel de abóboras para se transformarem em atrevidas cinderelas; nas boates gays, esse sentido ficou evidente: a canção se tornou quase um debochado hino das bichas” (p. 171). Vale ainda destacar que a década de 1970 se apresentava como um momento em que as lutas contra a visão marginalizada e estigmatizada dos homossexuais surgiu com muito vigor, não só no Brasil, mas principalmente nos Estados Unidos.

Quanto ao arranjo da canção em estudo, observa-se, logo após o solo de guitarra elétrica por John Flavin (um reforço no acompanhamento da banda), que a canção faz jus ao título e ao refrão ao alterar drasticamente o ritmo e apresentar, de forma surpreendente, “o vira” (música/dança folclórica portuguesa), que se caracteriza basicamente por coreografias de roda e por movimentos de pés. A influência da música e da tradição portuguesa nessa canção também é representada no arranjo pela presença do instrumento acordeão, tradicional na cultura musical portuguesa, que finaliza a canção com um solo do referido instrumento através da participação especial de Zé Rodrix.

Além do som da guitarra, a bateria de Marcelo Frias<sup>32</sup> assim como o contrabaixo elétrico, por Willi Verdaguer (mais um músico convidado pelo grupo) também ganham destaque na canção como representantes do rock. O piano é outro instrumento que também participa da formação camerística da canção.

Para Pacheco (2013), “O Vira”, com seu gato preto, lobisomem, corujas, pirilampos, sacis e fadas, seria o tema que lançaria o Secos & Molhados em definitivo junto a adultos e crianças. Apesar da referida potencialidade para agradar o público infantil, somente em 1987, a canção em análise passou a compor um álbum direcionado para crianças pela dupla Simony e Jairzinho (com a participação da banda *Metrô*) em um álbum homônimo; e, mais tarde, em 1992, o álbum *Sábado à noite*, da dupla infantil Sandy e Júnior, trazia a canção retextualizada com a participação especial de Ney Matogrosso.

No entanto, em virtude da multiplicidade de recursos no que diz respeito ao trabalho com o arranjo, optamos pela versão presente no álbum (CD/DVD) *Pauleco e Sandreca*, de Sandra Peres e Paulo Tatit, artistas que compõem o selo *Palavra Cantada*, o mesmo que apresentou uma versão retextualizada da canção *Leãozinho*, de Caetano Veloso. Essas retextualizações para o público infantil de “O vira” formam corpo com os outros nomes que apresentaram outras versões para um público mais geral, dentre eles destacamos o português Roberto Leal, o grupo Falamansa, Frank Aguiar e a banda Cheiro de Amor.

Como já foi dito anteriormente, a versão para adultos de “O vira” traz na construção cenográfica a presença de elementos que apresentam um forte apelo junto ao público infantil, dentre eles destacamos: a existência de animais, que por sua vez são antropomorfizados (“bailam corujas e pirilampos”) e de figuras míticas da cultura popular brasileira (sacis, fadas, lobisomem). Essas presenças cumprem uma função que extrapola os limites da faixa etária consumidora de tal produção: a ludicidade. Esclareçamos, mais uma vez, que o gênero discursivo *canção* já se constitui, por excelência, como um gênero lúdico. Não é dessa propriedade que fazemos menção. Falamos da ludicidade que se aproxima do ilógico, do não-literal, da brincadeira com o que se entende por real. No caso de “O vira”, independentemente de seu público alvo, o caráter lúdico se faz presente nas duas versões. A cenografia construída na versão original, bem como na versão

---

<sup>32</sup> O quarto artista que aparece na capa do primeiro disco do Secos & Molhados, lançado em 1973, considerada uma das mais belas capas da história da música popular brasileira. O baterista aparece ao lado dos demais integrantes da banda - Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad -, embora não tenha se juntado ao grupo.

retextualizada para crianças, não se altera. O faz-de-conta, característica da cultura voltada para a infância, é flagrante na composição da canção, no mundo mágico dançante e festivo que é descortinado “lá no fundo azul/na noite da floresta”. No entanto, a leitura que remete ao homossexualismo não é mantida na versão retextualizada.

Evidenciada na figura do gato preto e do movimento de passar por debaixo de uma escada, a superstição marca a visão sobrenatural típica do folclore brasileiro, que se expande com as figuras lendárias previamente citadas. Tanto crianças, como adultos, gozam de muita familiaridade quando o assunto é fadas, sacis e lobisomens, ambos crescem ou cresceram ouvindo histórias sobre tais seres e sobre o protagonismo da lua na magia que se concretiza especialmente durante a “calada da noite”. A metamorfose do homem em lobisomem é um outro ponto alto na cenografia da canção. Ela se dá a partir da ambiguidade em torno do vocábulo “vira”, que tanto pode se referir ao ato de girar o corpo quanto à transformação do homem no bicho peludo.

Nesta transposição de público alvo por parte da dupla Palavra Cantada, apesar de a construção cenográfica permanecer inalterada, observamos que o recurso da sonoplastia foi um elemento fundamental na construção do destinatário criança. Enquanto aspecto do âmbito do arranjo, notamos uma sequência de inserções sonoras que iniciam com a simulação da sonoridade do percurso gerado pelos passos do gato preto ao cruzar a estrada a partir do som produzido pelo xilofone, acompanhado por um miado. No decorrer da canção, ao se mencionar “a noite na floresta”, podemos identificar uma sonoplastia que representa o que poderíamos identificar como sons típicos da noite em um local que remete à natureza: barulho de cigarras, ou melhor, o canto da cigarra, como é popularmente chamado.

Já ao tratar das fadas, os seres são ressaltados através de risadas “sapecas” semelhantes àquelas proferidas por crianças. Outro ponto do arranjo que se destaca na escuta de “O vira” em seu formato para o público infantil diz respeito ao som do instrumento prato para marcar a metamorfose do homem em lobisomem e vice-versa, o som do instrumento parece delimitar um portal, uma espécie de feitiço que possibilita a transformação operada. Esse efeito de sentido é seguido de uivos do que seria o lobo-homem.

Quanto às condições de circulação de tal discurso, no que diz respeito aos aspectos que são considerados externos à canção, esta ainda contou com uma animação da faixa que compõem o DVD *Pauleco e Sandreca*, produzida pela *Pulo do Gato – arte e*

*animação*. A nosso ver, essa forma mais multissemiótica de apresentar a canção, possui uma relevante participação no processo de retextualização das canções para o público infantil, uma vez que a aproxima das práticas culturais a que esse já possui não só grande familiaridade como também verdadeira paixão: a animação.

Logo no início da animação nos deparamos com um felino que anda de forma ereta, apoiado somente sobre duas patas, e simula tocar um instrumento imaginário. Na sequência, o telespectador pode visualizar o surgimento de notas musicais que se propagam no ar. Aqui teríamos uma construção enunciativa em que a cena genérica e a cena englobante invadem a cenografia da canção. Essa cena não pode ser deduzida da cenografia da canção, trata-se de pura criação dos animadores. Outro ponto da animação que chama a atenção é a presença da antropomorfização que também atinge a lua, esse traço tão caro às culturas infantis faz-se notar através de um sorriso orgulhoso de tal astro por possibilitar a clareza necessária para a realização da festa.

Podemos concluir com a análise desta canção que o processo de retextualização realizado pela dupla Palavra Cantada demonstrou uma preocupação em despertar na criança uma maior sensibilidade auditiva quanto à multiplicidade de sons que podem ser referidos na canção, aqui também notamos uma aproximação com uma forma peculiar com que muitos adultos se comunicam com as crianças: a explicitação da relação entre um dado ser e o som que dele se extrai (não basta apontar para o gato e dizer o nome do animal, geralmente se diz “Olha o miau!”), recurso esse já visualizado em animações.

Outro aspecto que queremos destacar neste momento diz respeito ao fato de acreditarmos que a leitura lúdica por parte da criança referente ao aspecto lendário e mágico da canção acaba por barrar a leitura cuja conotação alude ao universo “gay”. Em outras palavras, as duas possibilidades de interpretação não coabitariam na versão retextualizada para o público infantil.

## 6.7 Ovelha Negra

Levava uma vida sossegada  
Gostava de sombra  
E água fresca  
Meu Deus,  
Quanto tempo eu passei  
Sem saber!

Foi quando meu pai  
Me disse:  
“Filha, você é a Ovelha Negra  
Da família  
Agora é hora de você assumir  
E sumir!...”

Baby, baby  
Não adianta chamar  
Quando alguém está perdido  
Procurando se encontrar  
Baby, baby  
Não vale a pena esperar  
Oh! Não!  
Tire isso da cabeça  
Ponha o resto no lugar

Baby, baby  
Não adianta chamar  
Quando alguém está perdido  
Procurando se encontrar  
Baby, baby  
Não vale a pena esperar  
Oh! Não!  
Tire isso da cabeça  
Ponha o resto no lugar  
(Ovelha Negra da Família!  
Não vai mais voltar)  
Não! Vai sumir!...

Rita Lee

**Breve ficha técnica**

Ano de gravação da versão original: 1975

Intérprete da versão original: Rita Lee

Ano de gravação da versão retextualizada: 2011

Intérprete da versão retextualizada: Fernanda Takai

Na década de 1970, começaram a ser introduzidas no Brasil grandes casas de espetáculos que possibilitaram o surgimento de inúmeros grupos do iniciante rock nacional, os quais se beneficiaram com a ampliação de equipamentos e técnicas musicais. Nesse período, as barreiras culturais entre o Brasil e o restante do mundo estreitavam-se cada vez mais em virtude, essencialmente, da proliferação de canções tocadas nas rádios FM que reproduziam os moldes americanos e ingleses com estilos musicais como: *hard rock*, *folk rock*, psicodelismo e progressivo. Estes eram “os estilos predominantes no período, estilos que em suas essências eram mais rebeldes, às vezes mais inteligentes e agressivos comparado ao que a jovem guarda fazia na década anterior no Brasil” (SAGGIORATO, 2013).

Segundo Saggiorato (2013), os grupos que surgiram nesse cenário foram *Os Mutantes*, *Recordando o Vale das Maçãs*, *Módulo 1000*, *Novos Baianos*, *Vímana*, *Som Nosso de Cada Dia*, *Made in Brazil*, *Ave Sangria*, *Spin*, *A Bolha*, *Moto Perpétuo*, *Rita Lee e Tutti-Frutti*, *O Peso*, *A Barca do Sol*, *Som Imaginário*, *Casa das Máquinas*, *Sá Rodrix e Guarabyra*, *Almôndegas*, *O Terço*, *Bixo da Seda*, *Raul Seixas* e *Secos & Molhados*, entre outros. De acordo com o pesquisador, esses artistas possuíam como maior desafio produzir rock em um momento em que a censura causada pela ditadura atingia o seu auge.

Rita Lee, assim como inúmeros artistas do período em destaque, vivenciou um período inspirado na sociedade americana da década de 1960 e acabou por refleti-lo em sua obra cancionista: um modelo de sociedade alternativa, pautada no movimento *hippie*, que divergia do sistema capitalista vigente. Isso implicava para os jovens uma possibilidade de reconstrução social principalmente por parte dos roqueiros brasileiros.

Essa filosofia cultural também encontrou como aliada em sua difusão a exibição de alguns documentários musicais - criações cinematográficas norte-americanas – como *Woodstock*, *Celebration at Big Sur*, *Let it Be*, *Fillmore* e *Mad Dogs and Englishmen*, que também acabaram por influenciar diretamente a produção de grandes festivais de rock no Brasil.

Para Saggiorato (2013), surge no Brasil uma nova cultura nos moldes da geração *hippie*, ainda com ideais originários da década anterior, porém, no momento, recriminada pelos militares e pela sociedade em geral. Os mais jovens e principalmente os roqueiros da época buscaram uma ruptura com os discursos conservadores, iniciando uma “cultura marginal” transgressora, também conhecida como cultura *underground*.

Sendo assim, inúmeras bandas fizeram parte dessa nova forma de ver a realidade em que estavam inseridas. Nos festivais, por exemplo, eram comuns os cabelos compridos como forma de protesto e rebeldia, assim como a expressão da liberdade sexual. Estas eram formas corriqueiras de manifestação do movimento que resistia à forte repressão da ditadura militar.

A respeito do movimento político-militar de 1964, esclarece-nos Toledo (2004) que a época representou, de um lado, um golpe contra as reformas sociais que eram defendidas por setores progressistas da sociedade brasileira e, de outro, um golpe contra a recente democracia política nascida em 1945. Sob diversas formas de controle e vigilância, não tardou a intervenção em sindicatos, lideranças estudantis, espaços públicos e todas as formas de expressão sejam elas artísticas ou não.

Em meio a esse cenário de intenso cerceamento em diversas esferas, em especial a cultural, o álbum intitulado *Fruto proibido*, lançado em 1975 pelo grupo Rita Lee e Tuti-frutti, foi alvo de censura pelos militares pela acusação de ser uma agressão à moral, aos bons costumes e à família. O principal motivo apontado não se referia ao conteúdo das letras das canções contidas no LP, mas antes à sua capa, que fazia alusão a “uma atmosfera lúbrica de cabaré francês”. Visualizemos, na sequência, a ilustração da capa que resultou no recolhimento de todos os discos, culminando em sua posterior alteração (CAROCHA, 2005):

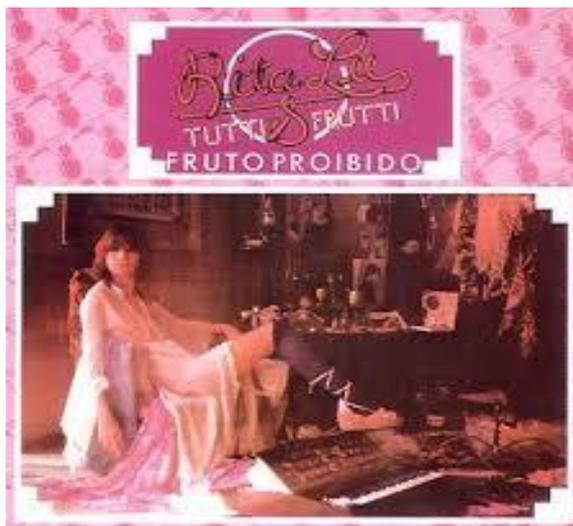


Figura 11 - Capa do disco do grupo Rita Lee e Tuti-Fruti intitulado *Fruto proibido*. Disponível em: <http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/2011/01/disco-fruto-proibido-rita-lee-tutti.html>

Além de uma imagem que exaure sensualidade, fetichismo e ousadia, não se pode ignorar o fato de que Rita Lee representou, ao lado de inúmeros artistas que se propuseram a compor o que seria o nascente rock brasileiro, um conjunto de ações que culminava em uma total transgressão comportamental e que acabava por se refletir em suas canções, apresentações musicais e, até mesmo, em capas de discos.

Uma das canções de maior repercussão do álbum acima, intitulada *Ovelha negra*, representou por várias décadas e ainda representa um símbolo de rebeldia frente a diversas formas de opressão. Segundo a crítica especializada, a canção em análise foi responsável por projetar Rita Lee como cantora no cenário musical brasileiro, passando a ser conhecida, a partir de então, pela construção antonomástica “Rainha do Rock brasileiro”.

A expressão que nomeia a canção alude à prática do pastoreio em que a ovelha cuja pelagem era de cor preta destoava frente ao grande número de ovelhas que possuíam uma pelagem branca. Para os pastores, os animais que se diferenciavam dos demais apresentavam como desvantagem o fato de não possibilitarem o tingimento de sua pelagem, tornando-se assim desvalorizados economicamente. De acordo com o *Guia do estudante online*, a expressão possui origens milenares. Ainda na Antiguidade, os animais de cor preta eram tidos por maléficos e, em função disso, eram oferecidos em sacrifício aos deuses ou, mesmo, utilizados para acertar acordos. Em um episódio da *Ilíada*, de Homero, já se verifica o registro de um relato do sacrifício de uma ovelha negra como garantia do pacto celebrado entre Páris e Menelau, que resultou na Guerra de Tróia.

Assim, a imagem da ovelha negra que outrora estava relacionada a sacrifícios, à moeda de troca ou, até mesmo, à desvalorização econômica passou a figurar como uma presença marginalizada, relacionada a pessoas que praticam atos considerados inadequados e que apresentam uma conduta moral reprovável frente à sociedade.

A canção em análise coloca-nos diante de uma construção cenográfica em que o enunciador vê-se envolvido em um conflito familiar. Aqui claramente a figura do pai impõe-se contra uma espécie de malandragem vivenciada por sua filha. A cenografia revela-nos a construção de uma imagem da enunciativa a partir de um ethos dito, em que esta atribui a ela própria um **caráter** articulado a uma memória coletiva composta por um estereótipo corrente na sociedade da década de 1970 (“Levava uma vida sossegada/gostava de sombra e água fresca”) que faz com que a própria enunciativa revele o seu modo de existir. Tal postura, de inspiração essencialmente *hippie*, era associada por militares e por uma ala mais conservadora da sociedade à “vagabundagem”, marginalidade, no sentido

mais pejorativo da palavra. Isso fica nítido no diálogo estabelecido entre pai e filha. Não é a figura paterna que a acusa de tal conduta, mas é a própria enunciadora que se auto menciona através de sua própria enunciação como alguém que não apresenta apreço por atividades que, digamos, demande algum tipo de esforço físico ou intelectual.

A cenografia construída na enunciação da canção expõe justamente os anseios da juventude da década de 1970, em especial, os roqueiros, em romper com os discursos conservadores e dar início a uma cultura transgressora em que novos valores sociais foram postos em pauta. Diante dessa atmosfera conflituosa vivenciada, em uma visão mais abrangente das condições de produção que interferem na produção do discurso literomusical do período, poderíamos até relacionar a figura do pai a de uma autoridade militar, ao próprio sistema de censura e repressão instaurados no período, enquanto a filha viria a simbolizar o ideal do que é ser jovem em uma sociedade que refletia inúmeras interferências culturais e ideológicas de um movimento norte-americano que difundia em sua essência a liberdade em todas as suas facetas, sobretudo em relação ao trabalho, ao sexo e ao consumo de drogas. Enfim, a canção acabava por registrar um movimento que passou a ser bastante corriqueiro no período: a saída dos filhos das casas dos pais, nem sempre de forma amistosa.

Como estamos estudando um gênero discursivo que se constitui a partir de uma manifestação multissemiótica, dado seu caráter que envolve letra, melodia e arranjo, e não podemos perder de vista que a construção cenográfica descrita anteriormente ganha contornos com uma instrumentação característica do rock: o som da guitarra, por Luís Sergio Carlini, que também é responsável pelo arranjo, destaca-se na composição e acaba por refletir toda a rebeldia que a letra da canção anuncia. Além da guitarra, a instrumentação da canção é composta pelo baixo de Lee Marcucci e a bateria de Franklin Paolillo.

A princípio, diante a apresentação das condições de produção que condicionaram e possibilitaram a constituição do discurso literomusical em análise e do quadro cênico em que se investe, parece-nos inviável pensarmos a retextualização de tal canção para crianças. No entanto, ao selecionarem a canção “Ovelha negra” para integrar o seu novo álbum inteiramente destinado ao público infantil, o grupo Pato Fu recria esse clássico do rock brasileiro e o transforma em uma canção que apresenta uma relação muito forte com o imaginário infantil ao trazer à tona a fantasia do real (“o mundo do faz de conta”), que faz parte da construção da visão do mundo e da atribuição do significado à

realidade por parte das crianças. Certamente a dicotomia realidade-fantasia não é exclusividade das crianças, mas a “não-literalidade” e a capacidade de transposição (sejam situações, pessoas, objetos ou, até mesmo, animais), que não se bastam em sua funcionalidade, antes surgem como pilares na constituição da especificidade do que é ser criança. É diante desse princípio constitutivo do que é ser criança, que o grupo Pato Fu explora a construção de outros efeitos de sentido para a canção “Ovelha negra”.

O início da versão retextualizada para crianças se dá com a inserção de uma sonoplastia que reproduz o barulho produzido pela ovelha: berro, balido. Podemos afirmar que esse elemento sonoro introduzido no início da canção é um dos principais aspectos responsáveis pela nova condução no que se refere ao processamento desse texto pelo público infantil. É a partir desse ponto, do balido, que um outro efeito de sentido é acionado por parte do novo arranjo a que a canção é submetida. Esta inserção põe o ouvinte diante de um enquadre que até então a interpretação de Rita Lee não anunciava. Teríamos, portanto, a redefinição de toda a situação de enunciação em que o sistema que integra as três posições fundamentais de *enunciador*, de *coenunciador* e de *não-pessoa* são alteradas em função da retextualização da canção para o público infantil. A ideia em torno da expressão “ovelha negra” abandona seu caráter alegórico e assume um posto literal, em que a ovelha negra trata-se, de fato, de uma ovelha negra e não de uma outra “coisa”.

Para que haja a incorporação desta nova maneira de dizer em que se estabeleça uma ação do *ethos* sobre o enunciador, a questão da *eficácia do discurso*, do poder em suscitar a crença, na medida em que o coenunciador interpelado não se apresenta apenas como um indivíduo para quem se lançam “ideias” que corresponderiam a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” por uma “maneira de dizer”, que está articulada a uma “maneira de ser”, o *imaginário de um vivido*. Como já visto no capítulo 1, a noção de *ethos* está necessariamente relacionada ao ato de enunciação. Todavia, também não podemos negligenciar que o público também constrói representações do *ethos* em um momento anterior à fala. Trata-se do *ethos pré-discursivo* que foi apresentado como uma representação ética construída pelo coenunciador em uma situação anterior ao momento da enunciação.

Essa instância discursiva, somada ao referido balido, foi articulada de uma forma extremamente pertinente na canção retextualizada. A contracapa do DVD *Música de brinquedo*, lançado em 2011, e que traz em todas as suas faixas sucessos do *pop* e *pop*

*rock* nacional e internacional, apresenta a imagem de uma ovelha de pelúcia, como mostra a figura a seguir:

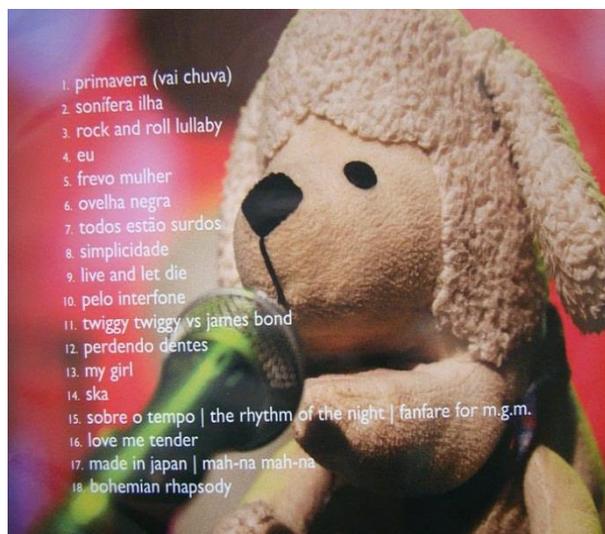


Figura 12 - Contracapa do DVD *Música de brinquedo* do Grupo Pato Fu. Disponível em: <http://www.vidamaterna.com/dvd-pato-fu-musica-de-brinquedo-ao-vivo/>

O animal, que possui a função de marcar a construção de um novo processamento textual da canção por parte das crianças e, principalmente, pelos pais que também são ouvintes destas produções artísticas e que já estão habituados a relacionar tal canção à ideia de rebeldia, é o mesmo que acompanha a banda no palco em suas apresentações. Como acreditamos que, ao lado do arranjo, esses elementos retextualizadores considerados como externos à canção também constituem a construção de efeitos de sentido do discurso, não poderíamos deixar de citar um texto introdutório citado pela vocalista do grupo, Fernanda Takai, e seu marido John Ulhoa, que toca um violão de brinquedo, no momento em que antecede a execução da canção no show que resultou na gravação de um DVD:

Fernanda Takai: Olha, eu tinha feito uma exigência aqui pro pessoal do auditório do Ibirapuera pra que eles trouxessem ao show um caminhão de ovelhas. Então vocês viram umas ovelhas por aí na hora em que vocês entraram?

Público: Não

Fernanda Takai: Não tem ovelha aí?

Público: Não

Fernanda Takai: Ih, se não tiver ovelha aí, não dá pra começar a próxima música.

Público: (se manifesta com breves balidos)

John Ulhoa: Bode a gente já sabe que tem. Ovelha...

Público: Risos

John Ulhoa: Vocês sabem a diferença entre ovelha e bode, certo? As ovelhas são bem mais femininas (produz um balido bem longo). Temos ovelhas femininas na plateia?

Público: Sim

John Ulhoa: Não... é... Ovelhas femininas... não precisa ser só as mulheres fazendo ovelhas femininas. Vocês entenderam... Todo mundo ovelha feminina, vai!

Público: (balido)

John Ulhoa: Bem melhor, mas precisamos de ovelhas femininas com sustem. Todo mundo sabe o que é sustem. Sustem é um fenômeno da hidrodinâmica da música que... é... é quando a nota se estende pelo espaço-tempo assim (balido prolongado) e vai, entendeu? Sem isso não rola o começo da música, vai! Ovelhas femininas com sustem! Vai!

Público: (balido prolongado)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N7aLQrx1iDE>

Podemos observar que tais indicações paratextuais (o balido no início da canção, a ovelha de pelúcia na contracapa do álbum e nas apresentações do grupo e uma espécie de diálogo introdutório com o público sobre ovelhas) são fundamentais para que se estabeleça uma nova construção cenográfica que se diferencia do fonograma gravado por Rita Lee, que se pauta pela desconstrução da alegoria “ovelha negra”. Esta deixa de ser atribuída a uma má conduta de membro de uma dada família e passa por um processo de antropomorfização da ovelha. Esse esforço em salientar a figura da ovelha como um animal parece-nos que visa a atingir mais os pais das crianças do que o público infantil, uma vez que estes não possuem até então essa ideia da rebeldia enraizada como os adultos, que já são conhecedores das canções.

O animal ganha ares de ser-humano e comporta-se como tal. Assim, deparamo-nos com o ethos de uma ovelha rejeitada pelo pai em função de sua cor. Ao ser retextualizada para o público infantil, podemos perceber um grande distanciamento entre as duas versões analisadas. A ressignificação da cenografia e do ethos por parte da criança nos põe diante de um novo enquadre. A expressão “gostava de sombra e água fresca” para a versão retextualizada pode até ser concebida em seu sentido próprio, assim como a alegoria de “ovelha negra”, uma vez que é muito natural que os animais sintam-se literalmente atraídos por tais condições. A figura da enunciadora “garota rebelde” cede lugar à imagem de uma ovelha, discriminada pelo pai em função única e exclusivamente da cor negra de sua lã, que acaba por relatar um episódio de conotação racista. É com essa

cena que se confronta o ouvinte da canção. Aqui a pelagem negra se configura como um tipo de realidade negativa a ponto de a ovelha ser convidada a sumir.

Em função dessa possibilidade de produção de efeito de sentido por parte dos receptores mirins, tal processo de retextualização possibilita uma leitura que reforça, no imaginário infantil, a ideia de que a atitude discriminatória do pai é condenável, uma vez que a cor da lã apresenta-se como justificativa para que seu pai expulse a ovelha do convívio familiar. Tal questão apresenta-se com intensa gravidade principalmente pelo fato de a manifestação do racismo entre as crianças ser corriqueira e permeada por um certo tom de brincadeira, que acaba por camuflar uma situação que acompanha gerações.

Em relação aos aspectos contextuais que possibilitam essa nova forma de dizer para crianças, no que diz respeito à instrumentação vocal, é marcada pela presença doce e suave da vocalista Fernanda Takai, que remete ao carinho, ao aconchego e à delicadeza da figura maternal, acompanhada por um coro infantil. Este chama atenção pelo fato de apresentar-se “em desalinho”, bastante desafinado. Esse ponto da canção se destaca em função da forma como a identidade da criança é geralmente concebida pelos adultos no que tange àquilo que os diferencia. O adulto seria o ser capacitado, habilitado para *realizar*, nesta perspectiva, a criança seria o ser que ainda não está preparado para *realizar*, faz torto, mal feito. Essa maneira de identificar o outro, no caso, a criança, representaria uma forma de colonialismo que sobrepõe o adulto à criança de modo a inferiorizá-la. Em virtude disso, podemos entender o gesto da banda como uma ação legitimadora do ser criança sem que, para isso, haja julgamentos ou sobreposições em torno do seu fazer infantil.

Já a formação camerística da canção faz jus ao título do álbum *Música de brinquedo*. A presença unânime de instrumentos de brinquedo e/ou em miniatura acrescentam um teor lúdico infantil sem os quais não se refletiriam caso a banda optasse por instrumento ditos padrões: John Ulhoa toca um violão de brinquedo, o baixista Ricardo Koctus toca uma versão reduzida de um baixo, o tecladista Lulu Camargo toca pianinhos e outros instrumentos de teclas, e Xande Tamietti apresenta-se com uma bateria de brinquedo. Já o piano de brinquedo, um instrumento fundamental no disco e tão representativo na musicalização infantil, predomina em *Ovelha Negra*, reproduzindo o arranjo clássico da canção de Rita Lee. Na nova forma de dizer, o lendário solo de guitarra é substituído pelo xilofone de brinquedo, que, assim como o piano, também é bastante presente na musicalização infantil.

## 6.8 Primavera

Quando o inverno chegar  
 Eu quero estar junto a ti  
 Pode o outono voltar  
 Eu quero estar junto a ti

Porque (é primavera)  
 Te amo (é primavera)  
 Te amo, meu amor

Trago esta rosa (para te dar)  
 Trago esta rosa (para te dar)  
 Trago esta rosa (para te dar)

Meu amor

Hoje o céu está tão lindo (sai chuva)  
 Hoje o céu está tão lindo (sai chuva)

Cassiano e Silvio Rochael

### Breve ficha técnica

Ano de gravação da versão original: 1970

Intérprete da versão original: Tim Maia

Ano de gravação da versão retextualizada: 2011

Intérprete da versão retextualizada: Fernanda Takai

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma singular riqueza cultural, artística e, sem dúvida, comportamental. E é nesse cenário que começa a despontar um dos artistas mais aclamados da música popular brasileira. Nascido e criado no Rio de Janeiro, Tim Maia popularizou-se no meio artístico como introdutor, compositor e intérprete do estilo *soul* na música popular brasileira. Isso se deveu, em grande parte, ao período em que o cantor viveu nos Estados Unidos para estudar cinema, o que lhe possibilitou conviver com inúmeros artistas que cantavam o gênero musical, chegando inclusive a integrar grupos musicais que tocavam variados ritmos norte-americanos. Apesar de Jorge Ben Jor e Wilson Simonal já produzirem no Brasil canções com a influência do ritmo americano, Tim Maia apresentou um *soul* abrasileirado que lhe rendeu a alcunha de *soulman da música popular brasileira* (ROVILSON, 2008).

A vida de Tim Maia foi sempre marcada pela intensidade: tanto pela qualidade de sua produção musical, inúmeros sucessos e belas parcerias como pelos escândalos

gerados pelo consumo excessivo de drogas, relacionamentos conturbados e até prisões por roubo e porte de drogas. O autor faleceu em 1998, quando passou mal em pleno show.

Lançado em 1970, o primeiro LP gravado em estúdio de Tim Maia, cujo título era homônimo, já trouxe como os dois maiores sucessos a canção *Primavera (vai chuva)* ao lado de *Azul da cor do mar*. A primeira foi composta por Genival Cassiano e Silvio Rochael e, anos mais tarde, retextualizada pelo grupo *Pato Fu* para o público infantil.

Alvo de nossa análise, a canção *Primavera* traz a marca personalíssima de Tim quanto ao aspecto vocal: forte, rouco, grave e carregado de expressividade. Características essas que só acentuam o tom de romantismo da canção cujo tema abordado é o amor.

Quanto ao instrumental é formado por bateria, saxofone, trompete, trombone, baixo elétrico, percussão e teclado, uma concepção camerística que, segundo Costa (2012), não se distancia daquilo que representa o esquema básico do posicionamento *pop*, do qual Tim Maia era participante:

Podemos dizer que o posicionamento pop brasileiro, que, a nosso ver, tem seu momento de consolidação nos anos 80, possui três grandes fontes constitutivas: o movimento jovanguardista e sua incorporação do *ieieiê* anglo-americano, mais ligado ao *rock* leve dos jovens Beatles e ao *rock* italiano dos anos 60; a *soul music* brasileira, cultuada por autores como Jorge Ben (jor), Tim Maia, Cassiano e outros, nas décadas de 60 e 70; e a versão brasileira do rock psicodélico, desenvolvida por autores como Rita Lee, Raul Seixas e Os Mutantes, nos anos 70. (p. 228)

O autor alerta-nos de que as canções do posicionamento *pop* podem ainda explorar a tensão passional, o que ocorre, na maioria das vezes, em canções cujo tema trata de amor. Nesses casos, o *blues*, a balada e o *rock* lento seriam os gêneros mais comuns.

Quanto à construção da cena enunciativa com a qual o ouvinte vem a se deparar, ele vê-se envolvido em uma atmosfera de pura afetividade em que o enunciador expressa seu desejo de sempre permanecer ao lado do coenunciador, que se realiza na figura de uma pessoa amada. O tom de romantismo chega ao ápice na estação das flores, a primavera, quando se dá a construção de uma cena validada: a entrega de uma rosa para o grande amor. Em todo momento da enunciação da canção, podemos observar o investimento no ethos do homem romântico que se manifesta em uma letra de canção bastante singela. A canção, que contou com o arranjo de Waldir Arouca Barros, ganha ainda contornos de maior leveza em função do destaque que os vocais desempenham, assim como a percussão, que traz uma

marca de vivacidade ao anunciar a chegada da estação das flores no momento em que se oferece uma rosa ao ser amado.

Como vimos anteriormente, na análise da canção *Ovelha negra*, em 2010, o grupo *Pato Fu*, formado por Fenanda Takai, John Ulhoa, Ricardo Hoctus, Xande Tamiatti e Lulu Camargo, lança o álbum *Música de brinquedo*, em que apresenta para o público infantil doze grandes sucessos nacionais e internacionais retextualizados, ressignificados, com um formato “dizer para crianças” – *Sonífera ilha*, de Dagomir Marquenzi/ Marcelo Fromer/ Branco Mello/ Toni Belloto/ Ciro Pessoa/ Carlos Barmack, *Rock and roll lullaby*, de B. J. Thomas, *Frevo mulher*, de Zé Ramalho, *Ovelha negra* (já analisada), *Todos estão surdos*, de Roberto e Erasmo Carlos, *Live and let die*, de Paul McCartney e Linda McCartney, *Pelo interfone*, de Ritchie, *Twiggy twiggy*, *My girl*, de Smokey Robinson e Ronald White, *Ska*, *Love me tender*, de Elvis Presley. Dentre estas canções, *Primavera*, a primeira faixa do álbum, recebe um tratamento bastante inovador em uma experiência que propõe a gravação de um CD em que não se faz uso de instrumentos musicais profissionais, daí uma das motivações do título do trabalho.

A banda optou por gravar as canções em um estúdio caseiro em Belo Horizonte que conta com a presença de um coral composto por duas vozes infantis: Nina Takai (filha do casal Fernanda Takai e John Ulhoa) e Mariana Devin (amiga de Nina). Em um clima de espontaneidade, a participação das crianças chama a atenção pelo desalinho, pelo tom “desafinado” das vozes que se faz presente em quase todas as faixas, inclusive nas canções em inglês e em japonês, com exceção de *Love me tender*. Essa forma de subverter estruturas já sedimentadas de cantar acaba por se configurar como uma característica bastante marcante do posicionamento *pop*, em que se verifica uma nova forma de fazer música: o que se concebe tradicionalmente como ruído é revisitado como uma nova e livre maneira de se produzir som. A esse respeito afirma Peixoto (2013), ao comentar Costa (2001) no que tange à relação entre o posicionamento MPB e o culto aos valores relativo à tradição, que:

Entretanto, em alguns outros posicionamentos, tal prática muitas vezes é executada pelo processo inverso. Um deles, por exemplo, a chamada Canção Pop, que é definida principalmente pelo fato de se opor aos valores relativos a uma tradição literomusical. Grande parte dos integrantes de tal agrupamento discursivo corrobora para uma postura que se firma num dizer o qual se propõe a definir suas marcas distanciando-se de práticas que vêm se perpetuando ao longo dos anos, de buscando sempre outras formas do fazer cancional.

Abandonam as formas cristalizadas pelos padrões convencionais, experimentam outros jeitos de se fazer música popular e reinventam-se novos jeitos de criar canções. Uma característica marcante desse agrupamento, devido ao fato de sua ocorrência não ser ocasional, é a reversibilidade do som e do ruído, que consiste em fazer som se reverter-se em ruído e o ruído passar a adquirir o status de som. Essa característica da Canção Pop mostra que a iniciativa de subverter (no caso, inverter) as estruturas canônicas cancionais e reestruturá-las ratifica uma ideologia condizente com o propósito desse posicionamento. (p. 69)

A nosso ver, a não concretização da possibilidade de contratação por parte do Grupo *Pato Fu* de crianças com vozes afinadas para participar da gravação de seu CD só manifesta o desejo de trazer para o trabalho o que há de mais verdadeiro na criança: vozes em seu estado natural, sem rebuscamento ou sofisticação. O que seria típico do *pop*.

A nova composição do arranjo de *Primavera* também contou com a participação de uma outra criança, João Lucas Ulhoa (sobrinho de John Ulhoa), flautista integrante do grupo Flutuar Orquestra de Flautas. Já o vocal principal é de Fernanda Takai, peça imprescindível no processo de retextualização da canção pela suavidade e doçura. No caso de *Primavera*, temos mais uma canção que, na versão original, era interpretada por uma voz masculina e ganha em delicadeza com uma vocalidade feminina, maternal.

Ressaltemos que, como se tornava inviável a presença das crianças nas apresentações do grupo, o coro infantil foi substituído pela presença do Teatro de Bonecos Giramundo, de Belo Horizonte, com a participação de dois “monstros” Groco e Ziglo, o que garantiu aos pais e filhos momentos de muita descontração, interação e ludicidade no palco.

A capa e a contracapa do CD exploram os dois instrumentos mais citados quando o assunto é a introdução à musicalização infantil: o pianinho e o xilofone. Não à toa, são os instrumentos que mais destaque recebem na execução da canção em análise, como podemos conferir nas imagens a seguir:



Figura 13 - Capa do CD *Musica de brinquedo*. Disponível em: <http://jojoscope.com/2012/12/natal-com-pato-fu/>

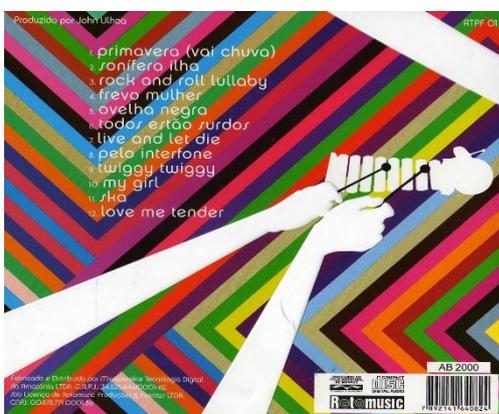


Figura 14 - Contracapa do CD *Musica de brinquedo*. Disponível em: <http://jojoscope.com/2012/12/natal-com-pato-fu/>

Ouvir a versão retextualizada de *Primavera* põe-nos diante de uma sensação de que há, naquele exato momento, no instante em que se dá a enunciação, uma brincadeira acontecendo diante de nossos ouvidos. O arranjo se apresenta como um dos protagonistas na transposição de uma versão mais romântica para um outro ambiente também lírico, mas povoado por uma essência em que a relação amorosa abordada ganha outros ares.

Partindo da ideia de que todo discurso pressupõe um conjunto próprio de restrições, no caso de uma prática discursiva destinada ao público infantil, isso não seria diferente. Com a alteração do estatuto do enunciador e do destinatário, temos a modificação de diversos elementos da canção. Dentre eles, temos uma alteração da cena romântica entre o enunciador que se declara a um coenunciador amado em uma clara relação amorosa de um casal que dá lugar a uma cena que representa uma outra forma de relação amorosa, agora entra em cena uma construção ética em que a mãe amorosa declara seu imensurável sentimento ao seu filho.

A análise comparativa das 08 canções, versões originais e suas respectivas versões retextualizadas, que foram originalmente gravadas em álbuns não destinados para crianças e posteriormente retextualizadas para o público infantil, nos possibilitou concluir que quanto mais próxima da cultura lúdica infantil a versão original, menos alterações são observadas em relação aos efeitos de sentido produzidos na canção retextualizada para crianças.

Outro ponto que gostaríamos de salientar, nesse momento, diz respeito ao tratamento dado ao fenômeno da retextualização: na análise realizada deixamos claro que tal processo expressa um movimento que se realiza, na instância da prática discursiva, uma vez que alterações realizadas no texto implicam necessariamente alterações quanto à sua produção e circulação.

---

## 7. CONCLUSÃO

Quando iniciamos o processo de delimitação do que, de fato, iríamos pesquisar, fomos surpreendidos com o seguinte questionamento: *Como estudar o processo de retextualização em canções que são transpostas para o público infantil se não são verificadas alterações em sua estrutura linguística?*

Essa questão acabou por nos motivar a pensar que algumas ideias cristalizadas transpareciam nela e que nosso trabalho poderia avançar em alguns pontos teóricos e metodológicos no que diz respeito às noções de infância, canção para criança e retextualização.

Inicialmente tivemos que desfazer o primeiro equívoco em nossa visão de pesquisadora da linguagem: tratar a concepção de infância como um atributo natural, essencial. Passamos a visualizar tal momento da vida de um indivíduo como uma categoria social, que nem sempre existiu. A criança sim, esta sempre esteve presente, porém a concepção de infância é relativamente recente. Esta mudança foi imprescindível para analisarmos uma produção cultural pensada para esse público consumidor, a canção.

O segundo momento decisivo no desenvolvimento da pesquisa diz respeito à compreensão de que estaríamos a todo o momento diante de produções que, por excelência, possuem um caráter lúdico. Durante todo o processo, nos policiamos para não cairmos na armadilha de identificarmos a “ludicidade” como um atributo exclusivo da categoria infância, é muito tentador relacionar a ideia do “lúdico” ao infantil. Aquele é constitutivo deste, no entanto, não se trata de um aspecto restrito às produções para crianças. Surgiu então a necessidade de delimitarmos o que viria a diferenciar a canção para criança, uma vez que a destinada para o público adulto também é lúdica. Assim, estipular o que seria uma ludicidade mais característica de uma produção cultural para crianças acabou por se tornar um de nossos relevantes objetivos na pesquisa.

O terceiro ponto que se fez primordial em nosso percurso se refere ao tratamento dado ao processo da retextualização. Este geralmente está diretamente relacionado a alterações sofridas no texto, e entenda-se aqui por *texto* a estrutura

linguística, a esfera verbal da linguagem. Todavia, no fenômeno sobre o qual nos debruçamos não se observa a ocorrência de alterações de ordem verbal<sup>33</sup>. Dessa forma, fez-se urgente trabalharmos com uma concepção de texto que extrapolasse as fronteiras do verbal e que pudéssemos dar conta da multimodalidade que constitui a canção. Abraçamos a concepção de que o sentido da canção se constitui do trinômio *letra/melodia/arranjo*. Daí, como letra e melodia não sofrem alterações significativas em virtude da alteração da faixa etária a que a canção é destinada, o arranjo mostrou-se um aspecto essencial a ser observado nesse movimento sofrido pela canção.

O quarto aspecto suscitado na pesquisa diz respeito a uma questão de identidade: *Quando uma canção sofre um processo de retextualização, podemos dizer que se trata da mesma ou de outra canção?* Uma canção retextualizada é facilmente reconhecida em sua relação intertextual com a versão original, no entanto, é capaz de evocar efeitos de sentido tão distintos ou, até mesmo, contrários aos da versão primeira. Assim, diante dessa natureza conflituosa, concebemos a canção retextualizada como um espaço em que coexistem *permanência* e *mudança*, expressando-se, portanto, em uma relação dialética.

Nossa investigação foi guiada pelos seguintes problemas provenientes da questão central da pesquisa: *Como se estabelece o processo de retextualização em canções redirecionadas para crianças?*

- *De que forma se comportam os elementos que compõem a cenografia e o ethos da canção original e de sua versão retextualizada para crianças?*
- *Como os elementos envolvidos na produção e circulação de tais discursos concorrem para a mudança de destinatário geral para infantil?*
- *Como o arranjo atua na transposição de público consumidor em tais canções?*

Realizar um estudo de doutorado cujo material de análise refere-se ao gênero discursivo *canção* já se apresenta como uma grande tarefa, no entanto, quando o pesquisador trata-se de um linguista, podemos afirmar que o grau de dificuldade ganha ares de desafio. No caso de canções retextualizadas, estes aspectos se intensificam por se tratar

---

<sup>33</sup> Salvo a canção “Fico assim sem você”, em que observamos a alteração do termo *abraço*, na versão original, por *amasso*, na versão retextualizada.

de produções que já carregam consigo uma carga ideológica, histórica, social, enfim toda uma memória que não pode e não deve ser desprezada, mas antes transformada. Além disso, são discursos que já foram experienciados por outras gerações que agora mantêm um outro contato na figura de pais de crianças que se depararão com o “ineditismo” das canções.

Por se tratar da esfera que sofre alterações significativas nas canções em análise, focamos nossas reflexões sobre o arranjo. Essa escolha se justifica pelo fenômeno investigado, o processo de retextualização. Seria, portanto, o arranjo a instância do gênero discurso em estudo o responsável por possibilitar a transposição de comunidades discursivas diferentes, do adulto para a criança, ou seja, atuaria como um agente retextualizador ao impor diferenças nas canções que viriam a inseri-las em uma cultura lúdica infantil. Não menos importantes, além dele, fatores envolvidos na produção e circulação dos discursos também seriam parte integrante desse processo.

Ao nos depararmos com canções bastante populares na história da música brasileira e analisá-las juntamente com suas versões retextualizadas, pudemos observar que diversas foram as intervenções realizadas a fim de se constituir esse novo destinatário que é a criança. A presença de vozes femininas agudas, a imitação/simulação de vozes, a presença de coro infantil, o uso de instrumentos de brinquedos e/ou em miniatura, a transposição de sons utilitários para a função musical, a inserção de sonoplastia que remete a desenhos animados foram aspectos do arranjo utilizados por artistas que desenvolveram o trabalho de retextualizar canções para o público infantil.

Porém, não menos relevantes, aspectos ditos contextuais envolvidos no processo de produção e circulação também foram decisivos na construção de um novo “dizer” para crianças. Dentre eles, destacamos performance em shows, videoclipes ou animações, trechos introdutórios de canções, alteração da classificação e locais de venda em lojas.

Ao longo da análise do corpus selecionado, observamos que quanto mais a versão original já se aproximava do ilogismo e da não-literalidade que caracterizam as produções culturais para crianças, mais brandas eram as modificações realizadas na canção assim como mais sutis eram as discrepâncias entre os efeitos de sentido gerados pelas versões originais e as versões retextualizadas. A nosso ver, o estudo dos aspectos retextualizadores na canção, em que as múltiplas linguagens foram exploradas, só respalda

a perda do protagonismo da linguagem verbal em detrimento das demais formas de linguagem.

Ainda como resultado de nossas observações, pudemos perceber que a presente geração de artistas mostrou-se muito generosa ao proporcionar ao público infantil uma multiplicidade de ritmos, gêneros e sonoridades que desmitifica a ideia de que produção artística para criança possui uma qualidade questionável. Com a seleção das canções retextualizadas, assistimos a uma constelação de gêneros musicais: funk, bossa nova, jovem guarda, rock, xote, dentre outros.

Quanto à construção cenográfica e ética das canções retextualizadas, observamos o seguinte comportamento: ora mantinha-se inalterada, ora alterava-se sutilmente, ora alterava-se substancialmente. No primeiro caso, temos, como exemplo, as canções “Flor do mamulengo”, “O Pato”, “O Vira” – o ouvinte, independente da faixa etária, depara-se com a mesma construção cenográfica; no segundo caso, podemos apontar “Primavera” e “Fico assim sem você”, as alterações em tais canções devem-se essencialmente à inadequação temática para o público infantil; e no terceiro, são exemplares de canções cujas alterações na cenografia são consideráveis em função da mudança de público: “Gatinha manhosa”, “Leãozinho” e “Ovelha negra”.

Além disso, concluímos que o arranjo e as condições de produção e circulação das canções retextualizadas para crianças mostraram-se bastante produtivos enquanto agentes retextualizadores ao possibilitarem a promoção da inserção de canções destinadas ao público em geral na prática lúdica infantil. O arranjo aparece como elemento que atua na esfera textual da canção e as condições de produção e circulação, na esfera contextual. Contudo, esclareçamos a primazia do arranjo enquanto elemento retextualizador em relação aos demais aspectos contextuais uma vez que alterações contextuais possibilitam um movimento recontextualizador, e não retextualizador, objeto de análise nesta tese. Este último, ao nosso ver, somente se realizaria com um duplo movimento: o de recontextualização e o de retextualização. Isso, ao nosso ver, foi o diferencial de nossa pesquisa: abordar o processo de retextualização justamente abordá-lo enquanto uma prática discursiva.

Como sugestão de pesquisa em função de questões suscitadas pelo trabalho empreendido fica a seguinte: *De que forma se dá a construção cenográfica e ética das canções retextualizadas para o público infantil pelas próprias crianças?* Em outras

palavras, como são as repercussões da recepção das canções retextualizadas pelas crianças quanto à construção da cenografia e do ethos de tais discursos?

Sugerimos ainda uma pesquisa que amplifique o corpus por nos delimitado. Acreditamos que o contato com um número maior de canções seria revelador de aspectos que não tenham sido contemplados, sejam eles textuais ou contextuais.

Por fim, gostaríamos de acrescentar que finalizamos este trabalho muito cientes de que apenas iniciamos um exercício de análise do processo de retextualização em textos multissemióticos, muito há a ser realizado. No entanto, também estamos convictos de que trilhamos um outro e válido percurso que contribuirá para os estudiosos que se dedicam ao processo da retextualização e à canção para crianças.

No que diz respeito ao âmbito social do trabalho, acreditamos somar às pesquisas de cunho pedagógico, psicológico, sociológico que se dedicam a compreender a complexidade do *lugar da infância* na contemporaneidade assim como a maneira com que a imagem da criança é projetada por aqueles que se dedicam à produção de uma cultura lúdica direcionada para ela.

---

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Daniela Pedreira. Sonho o poema de arquitetura ideal: o lirismo nas composições de Adriana Calcanhotto. **Revista Desenredos**. Ano VII, n. 24, Teresina, Outubro, p. 01-16, 2015.

AZEVEDO, José. Metodologias qualitativas: Análise do Discurso. In: A. Esteves e J. Azevedo. **Metodologias qualitativas para as Ciências Sociais**. Instituto de Sociologia: Faculdade de Letras do Porto, p. 107-114,1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2<sup>a</sup>.ed.,1997.

BROUGERE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. **Revista da Faculdade de Educação**. Vol. 24, n.2. São Paulo: Julho/Dezembro, p. 103-116,1998.

\_\_\_\_\_. **Brinquedo e cultura**. Adaptação de Gisela Wajskop. São Paulo: Cortez, 1995.

CALCANHOTTO, Adriana (Org.). **Antologia Ilustrada da Poesia Brasileira – para crianças de qualquer idade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

CAROCHA, Maika Lois. **Seu medo é o meu sucesso: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964 – 1985)**; Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2005. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/7940/5584>>

CASTRO, Kely Elias de. O Teatro de Mamulengos de ontem e de hoje: a importância do reconhecimento do Teatro de Bonecos Tradicional Brasileiro como patrimônio imaterial cultural do Brasil. **Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura – Centro de Memória**, Campinas, v.23, n.30, p. 69-80, jul./dez. 2015. Disponível em: [www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/474](http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/474)

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. (orgs.). **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CIFRANTIGA MPB. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/07/opato.html>.

COELHO, Márcio L. G. **Arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007.

CORSARO, William A. A reprodução interpretativa no brincar ao “faz-de-conta” das --crianças. **Educação, sociedade e culturas**. Porto, n. 17, p. 113-134, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sociologia da Infância**. São Paulo: Artmed, 2005.

COSTA, Nelson B. da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)Curso**, UNISUL, Tubarão Santa Catarina, v.04, n.01, p. 05-08, 2003.

\_\_\_\_\_. **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.

COSTA, Nelson B. da; GONZALEZ, Bianca, Neves Acevedo. C. A produção do discurso literomusical para crianças – uma proposta de investigação discursiva. In: **Anais ABRALIN em Cena Amazonas**, Manaus, p. 661-673, 2014.

COSTA, Nelson B. da; MENDES, Maria das Dores N. A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, p.176-184, 2014.

DIETRICH, Peter. Discurso musical e discurso de produção musical. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, UNESP, São Paulo, v. 05, n. 02, p. 01-10, dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GAMBALE, Carina A.; VERGUEIRO, Francisca. V; SILVA, Maria Cecília P. (2007). O trabalho de sexualidade na escola e os pais. In: Silva, Maria Cecília P. (Org.) **Sexualidade começa na infância** - Para pais, educadores e profissionais de saúde/Desenvolvimento sexual infantil de 0 a 6 anos/Como implantar um trabalho de orientação sexual. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

GONZALEZ, Neves Acevedo C. **Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para criança**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GRECA, Rosy. **A canção para crianças** – uma contribuição ao reencantamento com a criança. Curitiba: Gramofone Produtora Cultural. 2011.

**GUIA DO ESTUDANTE**. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/ovelha-negra-482880.shtml>

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos: 23).

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lopes-Dissertacao-Funk.pdf>

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar Edições, 2008. (a)

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (b)

\_\_\_\_\_. **Doze conceitos em análise do discurso**. Organização: Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva; Tradução: Adail Sobral... [et al.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Frases sem texto**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita - atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2010.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, p. 67-124, 1993.

MENDES, Heloísa. Breves considerações acerca da prática discursiva da Jovem Guarda. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 38, p. 137-151, set.-dez. 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

PACHECO, Emílio. Meia hora de encantamento – Secos & Molhados – Secos & Molhados. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973 – o ano que reinventou a MPB: a história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura**. Rio de Janeiro Editora Sonora, 2013. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=\\_OmTBQAAQBAJ&pg=PT303&lpg=PT303&dq=falsete+o+vira+de+ney+matogrosso&source=bl&ots=uAfWug2fK9&sig=1NuX4XI4fSNck5Vnyo-r74v34Fs&hl=pt](https://books.google.com.br/books?id=_OmTBQAAQBAJ&pg=PT303&lpg=PT303&dq=falsete+o+vira+de+ney+matogrosso&source=bl&ots=uAfWug2fK9&sig=1NuX4XI4fSNck5Vnyo-r74v34Fs&hl=pt)

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba? - os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa"**, 2003. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates>

PATARRA, Judith; ALBUQUERQUE, Lina de. Androgenia cultural: os sexos se confundem. **Superinteressante**. São Paulo, 30 de jun., 22:00h, 1993. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/androgenia-cultural-o-sexos-se-confundem/>

PEIXOTO, Michel Viana. **Prática intersemiótica no discurso imagéticocancional de Adriana Calcanhotto: uma proposta de análise**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2013.

PERES, Sandra; TATIT, Paulo. A música para crianças da dupla Palavra Cantada. São Paulo: **Revista Comunicação & Educação**. Entrevista concedida a Roseli Fígaro, p. 69-82, 2006.

PESCETTI, Luis M. Canciones de siete léguas. In J. Brum (Org.) **Panorama del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña: estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia**. Montevideo: 7º Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, p. 33-41, 2005.

POSSENTI, Sírio. Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido. In: **Os limites do discurso**. Curitiba: Criar Edições, p. 167-186, 2004.

SAGGIORATO, Alexandre. Rock brasileiro dos anos 1970: transgressão comportamental x censura moral. I **Congresso Internacional de Estudos de Rock**. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, Paraná, setembro de 2013. Disponível em: [http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo\\_si\\_mposio\\_3\\_335\\_alexandresaggiorato@yahoo.com.br.pdf](http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_si_mposio_3_335_alexandresaggiorato@yahoo.com.br.pdf)

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. As representações da “crise” da canção no projeto estético ideológico de Caetano Veloso: uma análise do álbum *Circuladô vivo* (1992). In: **Encontro Regional de História: História e Liberdade**, XX, 2010, CD, ANPUH/SP – UNESP. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade, Franca, p. 01-06, 2010.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, v. 3, n. 3, p. 16-35, 2006.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Pessoal do Ceará: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2005.

SARMENTO, Manuel J. As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade. In: SARMENTO, M.J.; CERISARA, A.B. **Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação**. Porto/PT: Asa Editores, 2004. Disponível em: [http://cedic.iec.uminho.pt/cedic/Textos\\_de\\_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf](http://cedic.iec.uminho.pt/cedic/Textos_de_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf). Acesso em 24/08/2015

\_\_\_\_\_. Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 361-378, Maio/Ago. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol. 2: 1958 – 1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1987.

\_\_\_\_\_. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TOLEDO, Caio N. de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.24, n.47, p.13-28, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100002)

TRAVAGLIA, Neuza G. **Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual**. Uberlândia: EDUFU, 2003.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

VARGAS, Herom. Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance. In: **XVIII Encontro da Compós**, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, junho de 2010.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol. 3, n. 6, p. 244-253, 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443>

**DISCOGRAFIA**

BEDRAN, Bia. *Bia canta e conta*. CD, Angelus/Independente: Rob Digital: 1990.

CALCANHOTTO, Adriana. *Partimpim Dois*. CD, Sony Music: 2009.

\_\_\_\_\_. *Partimpim Três*. CD, Sony Music: 2012.

PALAVRA CANTADA. *Pauleco e Sandreca*. CD, Palavra Cantada: 2013.

CARLOS, Erasmo. *Você me acende*. LP, Som Livre: 1966.

CLAUDINHO e BUCHECHA. *Vamos dançar*. CD, Universal Music Japan: 2002.

PATO FU. *Música de brinquedo*. CD, Rotomusic: 2011.

GILBERTO, João. *O amor, o sorriso e a flor*. LP, Odeon:1960.

JAMACARU, Abidoral. *Avallon*. LP, Independente:1986

LEE, Rita. *Fruto proibido*. LP, Som Livre: 1975.

MAIA, Tim. *Tim Maia - 1970*. LP, Universal Music Japan:1970.

SECOS E MOLHADOS. *Secos e Molhados*. LP, Warner Music Brasil: 1973.

VELOSO, Caetano. *Bicho*. LP, Universal Music Japan:1977.