

Nelson Barros da Costa
Maria das Dores Nogueira Mendes
José Wesley Vieira Matos

ORGANIZADORES

AS TRILHAS DA INFÂNCIA

O discurso
literomusical
brasileiro para
crianças




Imprensa
Universitária
UFC


EDIÇÕES
UFC


COLEÇÃO
DE ESTUDOS DA
PÓS-GRADUAÇÃO

As trilhas da infância

O discurso literomusical brasileiro
para crianças



Presidente da República

Luis Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Camilo Sobreira de Santana



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Reitor

Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Vice-Reitora

Prof^a Diana Cristina Silva de Azevedo

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. João Guilherme Nogueira Matias

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof^a Regina Celia Monteiro de Paula



IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL DA UFC

Presidente

Prof. Paulo Elpídio de Menezes Neto

Conselheiros

Joaquim Melo de Albuquerque

José Edmar da Silva Ribeiro

Felipe Ferreira da Silva

Maria Pinheiro Pessoa de Andrade

Prof.^a Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof. Guilherme Diniz Irffi

Prof. Paulo Rogério Faustino Matos

Prof.^a Sueli Maria de Araújo Cavalcante

Nelson Barros da Costa
Maria das Dores Nogueira Mendes
José Wesley Vieira Matos
(Organizadores)

As trilhas da infância

O discurso literomusical brasileiro
para crianças



Fortaleza
2023

As trilhas da infância: o discurso literomusical brasileiro para crianças

Copyright © 2023 by Nelson Barros da Costa, Maria das Dores Nogueira Mendes, José Wesley Vieira Matos (Organizadores)

Todos os direitos reservados

PUBLICADO NO BRASIL / PUBLISHED IN BRAZIL

Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932 – Benfica, Fortaleza – Ceará, Brasil

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Alana Kercia Barros

Normalização bibliográfica

Perpétua Socorro T. Guimarães

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Victor Alencar

Diagramação

Sandro Vasconcellos

Capa

José Wesley Vieira Matos



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará

As trilhas da infância [livro eletrônico] : o discurso literomusical brasileiro para crianças/
Organizador Nelson Barros da Costa, Maria das Dores Nogueira Mendes, José Wesley
Vieira Matos. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2023.
1.783 kb : il. PDF. (Coleção Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-421-2

I. Canção popular brasileira 2. Canção para criança I. Costa, Nelson Barros da
II. Mendes, Maria das Dores Nogueira III. Matos, José Wesley Vieira IV. Título.

CDD: 784.0981

Elaborada por: Perpétua Socorro Tavares Guimarães- CRB 3/801-98

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
<i>SOLETRA UM VERSO, LAVRA A MELODIA: a análise do discurso literomusical para crianças</i> <i>Nelson Barros da Costa, Bianca Gonzalez Neves Acevedo Carvalho ..</i>	11
INTERTEXTUALIDADE NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS <i>Geania Nogueira de Farias Pinheiro</i>	36
O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS: Uma abordagem discursiva <i>Aline Fabíola Freitas Mendes</i>	55
INVESTIMENTO VOCAL EM CANÇÕES PARA CRIANÇAS: reflexões teórico-metodológicas e exercícios analíticos <i>Maria das Dores Nogueira Mendes, Ana Joyce Mesquita Felix, Gabriel Moreira Peixoto, Maria Bianca da Silva Marques, José Wesley Vieira Matos</i>	73
A INTERVOCALIDADE MOSTRADA EM CANÇÕES PARA CRIANÇAS <i>Maria das Dores Nogueira Mendes, Aurélia Bento Alexandre</i>	101
CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DA FESTA NOS POSICIONAMENTOS DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO PARA CRIANÇAS <i>Lucas Rodrigues Memória Ávila, Maria das Dores Nogueira Mendes</i>	119

A RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO *GOSPEL*
PARA CRIANÇAS

Acsa de Sales Albuquerque de Sousa 134

OUVINDO LIVROS, LENDO CANÇÕES: produções literárias e
posicionamentos literomusicais para crianças

José Wesley Vieira Matos, Maria Bianca da Silva Marques 157

O AMOR É POP: canções e posicionamento *pop rock* para crianças

Maria das Dores Nogueira Mendes, José Wesley Vieira Matos 173

OS ORGANIZADORES 197

PREFÁCIO

Este livro é uma coletânea de artigos de autoria dos membros do grupo Discuta (grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais), da Universidade Federal do Ceará (UFC). São resultados de desenvolvimento específico de dois projetos mais abrangentes coordenados pelos professores Nelson Barros da Costa e Maria das Dores Nogueira Mendes, ambos do Departamento de Letras Vernáculas (DLV) da UFC: respectivamente, os projetos de pesquisa “Análise do discurso literomusical brasileiro para crianças – investigações discursivas” (COSTA e GONZALEZ, 2014) e “Invocações: investimento vocal em canções para crianças” (MENDES, 2020). Os dois projetos adotam a perspectiva da análise do discurso na orientação do linguista francês Dominique Maingueneau e pretendem descrever os posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças, investigando operações intersemióticas (relação entre enunciação e investimento vocal, *performance* audiovisual, organização camerística etc.) na constituição de tais posicionamentos. Desse modo, esperam contribuir para a compreensão da história da música para crianças e sua relação com o mercado, com a cena interdiscursiva literomusical e com os agentes ideológicos que pretendem construir ou influenciar a construção da subjetividade infantil para diversos fins, sejam eles pedagógicos, comerciais ou evangelizadores.

Ao todo, são 9 artigos, escritos por 12 autores, todos de alguma forma ligados ao DLV, seja como ex-alunos da graduação, seja como atuais e ex-alunos do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC (mestrado e doutorado), seja como professores do departamento. Abrindo a coletânea, o artigo “**S**oletra um verso, **l**avra a melodia: a análise do discurso literomusical para crianças”, de autoria de Nelson Barros da Costa e Bianca Gonzalez Neves Acevedo Carvalho, relata

importantes questões teóricas envolvidas nesse tipo de discurso e apresenta alguns resultados da pesquisa do grupo Discuta sobre a questão, notadamente, a dissertação de mestrado de Gonzalez (2014), pioneira no estudo da música brasileira voltada para o público infantil sob essa perspectiva teórica.

Em seguida, vem o artigo “Intertextualidade na canção para crianças”, de Geania Nogueira de Farias Pinheiro. Recortado de sua tese de doutorado, *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças* (PINHEIRO, 2017), ele foca o fenômeno da intertextualidade do ponto de vista da análise do discurso. Analisando canções dos posicionamentos MPB, *gospel* e canção de massa para crianças, a autora demonstra como o agenciamento dos textos não é uma prática arbitrária, mas compreende e regula a própria construção das respectivas identidades desses discursos lúdicos voltados para o público infantil.

Na sequência, o artigo “O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva”, de Aline Fabíola Freitas Mendes, apresenta as proposições desenvolvidas em sua tese de doutorado, *A retextualização em canções para crianças: uma abordagem discursiva* (MENDES, 2017). Observando as mudanças e permanências que são (re)construídas quando uma canção originalmente composta para adultos é reorientada visando a esse novo público sócio-historicamente situado, as crianças, a autora analisa, nesse capítulo, a canção “O leãozinho”, de Caetano Veloso.

O artigo seguinte, “Investimento vocal em canções para crianças: reflexões teórico-metodológicas e exercícios analíticos”, trata-se de compilação de estudos desenvolvidos por Maria das Dores Nogueira Mendes, Ana Joyce Mesquita Felix, Gabriel Moreira Peixoto, Maria Bianca da Silva Marques e José Wesley Vieira Matos. O artigo apresenta as diretrizes da análise discursiva de canções para crianças e algumas aplicações iniciais desse procedimento ao *corpus* do projeto, nas temáticas relativas à alteridade animal, aos processos identitários e aos relacionamentos amorosos.

No quinto artigo, “A intervocalidade mostrada em canções para crianças”, de autoria de Maria das Dores Nogueira Mendes e Aurélia

Bento Alexandre, apresenta-se a análise do aspecto vocal como investimento discursivo na canção “História de uma gata”, ressaltando-se o gerenciamento do interdiscurso pelo posicionamento MPB para crianças através das maneiras de cantar.

Depois, o estudo “Construções discursivas da festa nos posicionamentos do discurso literomusical brasileiro para crianças”, de Lucas Rodrigues Memória Ávila e Maria das Dores Nogueira Mendes, de-tém-se em analisar as elaborações da temática da festa nos posicionamentos *pop* e canção de massa para crianças, considerando-se principalmente os investimentos éticos e cenográficos.

No artigo intitulado “A retextualização na canção *gospel* para crianças”, de Acsa de Sales Albuquerque de Sousa, analisam-se canções vindas do posicionamento *gospel* para adultos incorporadas aos projetos dos artistas do *gospel* para crianças, tendo como fenômenos norteadores os processos de retextualização que reconfiguram os novos *ethé* e cenografias.

Logo após, o artigo “Ouvindo livros, lendo canções: produções literárias e posicionamentos literomusicais para crianças”, de José Wesley Vieira Matos e Maria Bianca da Silva Marques, investiga as relações entre as produções literárias e os posicionamentos literomusicais que as promovem, tendo como recorte temático o tratamento do aspecto da animalidade pelas diferentes posições.

Fechando o livro, o artigo “O amor é *pop*: canções e posicionamento *pop rock* para crianças”, de Maria das Dores Nogueira Mendes e José Wesley Vieira Matos, analisa a especificidade que o posicionamento *pop rock* para crianças possui ao tornar a temática amorosa parte constitutiva de sua identidade, considerando-se principalmente os *ethé* e cenografias investidos.

Assim é que a heterogeneidade das produções analisadas convida o leitor a adentrar um complexo discurso, que é atravessado por identidades distintas (MPB, *gospel*, *pop*, canção de massa etc.) e traz variadas concepções de criança, bem mais amplas e diversas do que as correspondentes aos estereótipos de passividade e inocência, comumente a ela associados. Tal complexidade só reforça que esta coletânea, fruto de um período de produtivas investigações do grupo Discuta, longe de es-

gotar a temática, chama à discussão sobre as trilhas (sonoras) da infância, que estão sendo constantemente (re)produzidas.

Os organizadores

Referências

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

GONZALEZ, Bianca Neves Acevedo Carvalho. *Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para crianças*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2014.

MENDES, Aline Fabíola Freitas. *O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. Invocações: Investimento vocal em canções para crianças. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO, *Anais*, 2020, São Carlos. *Discurso e (pós)verdade: efeitos do real e sentidos da convicção*. v. 1. Araraquara: Letraria, p. 1.064-1.073, 2020.

PINHEIRO, Geania Nogueira de Farias. *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.

SOLETRA UM VERSO, LAVRA A MELODIA

A análise do discurso literomusical para crianças

*Nelson Barros da Costa*¹
*Bianca Gonzalez Neves Acevedo Carvalho*²

Este trabalho apresenta alguns resultados de uma pesquisa que consiste em um prolongamento das investigações do grupo Discuta³ (grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais da Universidade Federal do Ceará), do qual somos integrantes, sobre a música popular brasileira. Ela tem como objetivo geral investigar o lugar da canção popular para crianças no âmbito da cultura lúdica infantil de nosso país. Como objetivos específicos, almeja-se estabelecer

¹ Nelson Barros da Costa tem doutorado em Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) / Universidade de Rouen (FR). É professor titular do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). *E-mail:* nelson@ufc.br.

² Bianca Gonzalez Neves Acevedo Carvalho tem mestrado em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora de português como língua de herança no Schulamt Rhein-Erft Kreis (Aachen-AL). *E-mail:* biancagonzalez81@outlook.com.

³ Compõem o grupo Discuta: Maria das Dores Nogueira Mendes (líder), Nelson Barros da Costa (fundador e vice-líder), Acsa de Sales Albuquerque de Sousa (integrante), Aline Fabíola Freitas Mendes (integrante), Ana Joyce Mesquita Félix (integrante), Aurélia Bento Alexandre (convidada), Bianca Gonzalez Neves Acevedo Carvalho (integrante), Gabriel Moreira Peixoto (integrante), Geania Nogueira de Farias Pinheiro (integrante), José Wesley Vieira Matos (integrante), Lucas Rodrigues Memória Ávila (integrante), Maria Bianca da Silva Marques (integrante).

o *modus operandi* lúdico da produção da canção para crianças; descrever os posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças, investigando a relação entre gestos enunciativos (investimento vocal, *performance* audiovisual, organização camerística etc.) e a constituição de tais posicionamentos; e investigar os investimentos lúdicos responsáveis pelo redirecionamento para o público infantil de canções feitas originalmente para o público adulto. Os pressupostos teóricos resultam da conjugação entre a análise do discurso (AD) na orientação de Dominique Maingueneau (2005, 2006, 2008, 2010), os estudos sobre a cultura lúdica e infantil desenvolvidos por Gilles Brougère (1998, 2006) e os nossos próprios trabalhos, que têm aplicado a AD à música popular brasileira (COSTA: 2005, 2007, 2012; GONZALEZ, 2014; MENDES, 2017; PINHEIRO, 2017a). Explicitaremos neste trabalho os conceitos utilizados, algumas reflexões e resultados de pesquisa sobre o que temos denominado discurso literomusical brasileiro para crianças.

Referências teóricas: da análise do discurso aplicada ao discurso literomusical

Na tese de doutorado intitulada *A produção do discurso literomusical brasileiro* (COSTA, 2001), publicada em 2012 (COSTA, 2012), foi trabalhado o conceito de posicionamento, de Dominique Maingueneau (2006), para dar conta da diversidade de tendências estéticas, movimentos e agrupamentos presentes em quarenta anos na música popular brasileira (MPB). Foi reservado um capítulo para um esboço de descrição de alguns posicionamentos no âmbito da chamada música popular brasileira, considerada como instituição discursiva. Esse capítulo não pretendeu realizar uma descrição pormenorizada de todos os posicionamentos do campo discursivo, mas apenas “indicar maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas no período que elegemos” (COSTA, 2012, p. 136), a fim de “organizar em linhas gerais o conjunto de autores de modo a termos, na análise, mais do que uma massa uniforme de nomes, um todo relativamente organizado que sirva de referência na consideração de autores e cantores” (*idem*, p. 22). Em suma, a tese procurou, com o auxílio do instrumental

teórico fornecido pela análise do discurso, empreender uma tentativa de organizar o caos terminológico que envolve a música brasileira e suas diversas tendências. Desse modo, foram descritos superficialmente alguns posicionamentos agrupados conforme os seguintes critérios: movimentos estético-ideológicos – bossa nova, canção de protesto e tropicalismo –; agrupamentos de caráter regional – mineiros do Clube da Esquina e cearenses do Pessoal do Ceará –; agrupamentos em torno de temáticas – caatingueiros e românticos –; agrupamentos em torno do gênero musical – forrozeiros e sambistas –; correntes relativas à tolerância ou intolerância à influência estrangeira – MPB e *pop rock* brasileiro.

A proposta de pesquisa sobre a qual presentemente nos debruçamos estenderia ainda mais essa categorização, propondo um novo critério, a divisão da música brasileira de acordo com a faixa etária do público coenunciador: canções para adultos (ou público em geral) *versus* canções para crianças, abrindo a possibilidade de uma análise da canção brasileira para crianças.

Uma objeção que se poderia colocar a essa proposição é se tal produção artística consiste realmente em mais um posicionamento dentro do campo discursivo literomusical ou se trata-se de um campo discursivo relativamente autônomo. A questão se apresenta porque a dissertação de mestrado de Gonzalez (2014), pioneira no estudo da música brasileira para crianças com a mesma abordagem, demonstra que é possível localizar vários posicionamentos diferentes na produção de música para crianças no Brasil, embora reproduzam em nível específico o que acontece no campo da música popular brasileira para adultos.⁴ Isso mostra que a música popular brasileira para crianças (MPBC) funciona como um campo discursivo próprio em que os artistas atuam (muitas vezes, exclusivamente) em diferentes posicionamentos. É o que

⁴ Diferente da expressão “música para crianças”, a denominação “música para adultos” é extremamente insatisfatória por dois motivos. Primeiro, porque “adulto” é uma expressão ao mesmo tempo restrita e abrangente demais. É restrita porque, na maioria dos casos, os compositores compõem para o público em geral, não excluindo necessariamente as crianças. É abrangente porque é comum que composições sejam feitas não para o conjunto dos adultos, mas para um subconjunto dessa categoria – os jovens, por exemplo –, e, ainda, por causa da conotação sexual que o termo adquiriu em português brasileiro. Mas utilizaremos a denominação por falta de termo melhor.

separa, por exemplo, as cantoras Xuxa e Sandra Perez. Elas têm em comum, porém, o fato de atuarem apenas no campo musical para crianças, não constando que, alguma vez, tenham direcionado suas canções para o público adulto.

No entanto, a mesma investigação aponta para o fato de que, malgrado se trate de uma esfera discursiva própria, não se pode dizer que a canção popular para crianças seja um campo completamente autônomo. Como a MPBC é feita por artistas adultos (compositores, cantores, músicos etc.), é natural supor que a maior parte deles já participe do campo da música popular para adultos e traga elementos de seu posicionamento no campo adulto para a ordem da música infantil. Assim, é fato que diversos autores, como Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Adriana Calcanhotto, Arnaldo Antunes, Martinho da Vila etc., têm a produção musical para as crianças como uma espécie de incursão de sua carreira musical, que é direcionada prioritariamente para adultos. A natureza dessa autonomia relativa é um aspecto essencial de nossa investigação. A pesquisa sobre os posicionamentos dentro desse campo e a forma como eles interagem entre si, com o discurso literomusical em geral e com outros discursos constituem importante passo para o entendimento desse campo discursivo.

Para uma descrição adequada dos investimentos adotados pelos cancionistas para crianças, usamos como ferramenta teórica algumas categorias concebidas para a análise do discurso por Dominique Maingueneau (2005, 2006, 2008, 2010). Essa concepção encara o discurso como uma prática social que, exercida por comunidades discursivas, configura-se no interdiscurso, pondo em circulação dispositivos enunciativos, isto é, produtos intersemióticos que integram em si gênero discursivo, *ethos*, suporte, código de linguagem, cenas enunciativas, em suma, o contexto enunciativo. Explicitaremos mais adiante cada um desses elementos.

Para Maingueneau (2005), todo discurso só faz sentido se olhado interdiscursivamente, isto é, em relação inextricável com o outro, ao mesmo tempo que todo produto discursivo está em relação radical com o contexto que possibilita sua existência, não consistindo este em mera moldura ou quadro acessório da enunciação.

Desse modo, o discurso é visto não apenas como um texto, mas como uma atividade inscrita em uma dinâmica social em que há imbricação entre o texto e seu processo de produção e circulação. Os textos resultantes de uma prática discursiva pressupõem uma organização social que só existe em função dessa prática. Eles implicam uma inscrição: não é qualquer falante que pode falar nesse lugar, ele precisa ser dotado de competência e de autoridade enunciativa; eles implicam igualmente um posicionamento: uma inserção em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflituoso.

Tanto a inscrição como o posicionamento estão estreitamente ligados ao modo como o texto é posto em circulação na sociedade e, como foi dito antes, do ponto de vista da circulação do discurso, este pode ser encarado como um dispositivo enunciativo, isto é, como um produto simbólico que integra numa unidade, em condicionamento mútuo, todos os fatores envolvidos em seu funcionamento: gênero, suporte, código de linguagem, *ethos*, cenas enunciativas. Comentemos agora cada um desses elementos.

Em primeiro lugar, todo enunciador se defronta, no processo enunciativo, com a inscrição de seu enunciado em um ou mais gêneros, uma vez que qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo, cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence (MAINGUENEAU, 2006). Do mesmo modo que em relação aos demais domínios da produção, a escolha de um gênero por parte de um escritor ou um cancionista não é aleatória. Por outro lado, não se trata de, querendo passar determinada mensagem, escolher o gênero que melhor funcionalidade teria para isso. Utilizar um determinado gênero implica já um posicionamento (reciprocamente, posicionar-se exige um investimento genérico), um engajamento em “escolas”, “doutrinas”, “movimentos” por parte do enunciador em relação a um determinado percurso no interior da prática discursiva, a partir da memória das produções discursivas de uma sociedade. Assim, no campo da prática literária ou da prática literomusical, por exemplo, enunciar em um determinado gênero implica assumir uma determinada posição dentro da respectiva prática discursiva, filiar-se a uma tendência ou escola no âmbito desse universo.

No caso de nosso grupo de pesquisa, lidamos com o gênero canção e seus subgêneros. Trata-se de um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica); tais dimensões são inseparáveis, sob pena de termos outro gênero: a letra da canção considerada sem a melodia cessa de ser canção, torna-se poesia; e, vice-versa, poesia cantada vira letra.⁵

Cabe observar a existência de subgêneros de canção, uma vez que os sujeitos da prática discursiva não se defrontam com a canção em sua generalidade. A escolha do subgênero indicará, como foi dito, a inscrição do sujeito em um determinado posicionamento. A questão da descrição do gênero canção, como se pode perceber, acompanha o percurso da pesquisa sobre o discurso literomusical.

Seria a música para crianças um subgênero do gênero canção? Não, porque podemos encontrar no âmbito das canções para crianças o uso de vários subgêneros. São exemplos: “Pro nenê nanar” (bossa nova – Paulo e Zé Tatit, por Palavra Cantada), “Cocoricó (abertura)” (*rock* – Hélio Ziskind), “Rebichada” (arrasta-pé – Bacalov / Bardotti / Chico Buarque, por Chico Buarque e Os Trapalhões) etc.

Outro importante conceito para a pesquisa é o de cena enunciativa. Maingueneau (2008) concebe a enunciação como uma espécie de encenação em que o coenunciador vê-se interpelado por três cenas de fala: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A cena englobante relaciona-se ao estatuto pragmático do discurso – tipo de discurso de que faz parte. Ela define o estatuto dos parceiros orientando-os sobre como devem se comportar em função da finalidade com que determinado discurso foi organizado. Dessa forma, Maingueneau (2008) 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

⁵ Para um aprofundamento dessa discussão, conferir o artigo “Uma abordagem discursiva da canção popular” em Costa (2022).

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 nos remete a uma instância muito abrangente e anódina. Antes, o coenunciador depara-se com uma forma mais particular materializada em gêneros do discurso. Assim, é com essa representação do gênero discursivo da fala (a cena genérica), e não com a cena englobante, que o coenunciador se relaciona mais imediatamente. Integradas, essas duas cenas (englobante e genérica) formam o que Maingueneau (2008) 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” (p. 116). No entanto, o coenunciador pode se defrontar com uma cena ainda mais imediata: a cena construída pelo próprio texto, a cenografia. O leitor ou ouvinte pode, inclusive, envolvido pela cenografia, ser levado momentaneamente a perder de vista o quadro cênico.

Para o autor, optar por uma determinada cena de enunciação implica uma forma de posicionar-se. A essa cena está associada a instauração de coordenadas espaciais (topografia), temporais (cronografia) e actanciais (enunciador e coenunciador) nos três níveis de enunciação.

No que concerne ao código de linguagem, segundo o autor, deve-se considerar que a língua não é um dado *a priori* estável que se impõe ao escritor, e sim parte integrante do posicionamento da obra. Considerando, portanto, a língua como um jogo de tensões entre variedades, planos e registros os mais diversos, faz-se necessário perceber que os enunciadores se inscrevem nessas tensões posicionando-se: legitimando línguas, dialetos ou registros e legitimando-se através deles.

Assim, escrever em uma língua implica valorizar determinada variedade linguística e por tabela valorizar o próprio escrito. Fazendo-se isso, pode-se também contestar a hegemonia de uma língua e colaborar para a legitimação de outra, como foi o caso da tradução da bíblia do latim para o alemão por Martin Lutero, em 1522.

Portanto, não se trata apenas de uma relação entre autor e língua, mas entre o autor e uma interação de línguas e de usos (passados ou

contemporâneos), o que Maingueneau (2006) chama de interlíngua. Como uma língua (no sentido amplo) implica um conjunto de regras (prescritivas e funcionais), “por definição, o uso da língua que uma obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (p. 182).

No caso das canções para crianças, temos, no que tange à questão interlinguística, uma questão a mais a ser enfrentada pelo cancionista: qual é a língua da criança? Ela fala a mesma língua que os adultos? Diferentes posicionamentos responderão de modo diferente à questão. Ela vai de uma tentativa de mimetizar a suposta linguagem infantil (com o uso de frases simples, diminutivos, palavras foneticamente adulteradas etc. – uma espécie de “criancês”) até a criação de línguas imaginárias e lúdicas, passando pela manutenção de uma linguagem padrão, apostando apenas nos temas supostamente do interesse da criança.

Maingueneau (2005) coloca ainda que, sendo o texto uma “enunciação estendida a um co-enunciador”, ele implica uma vocalidade de base, um tom de uma voz que atesta o que é dito: o *ethos*. Assim como na oratória é necessário não apenas dizer-se, mas também e principalmente mostrar-se (não só com o tom da voz, mas com gestos, jeitos de corpo, modo de vestir), qualquer enunciado, mesmo escrito, se apresenta necessariamente como vinculado a uma corporalidade que lhe confere legitimidade.

O *ethos* se articula com os demais aspectos da enunciação aqui abordados, fazendo parte do posicionamento. O código de linguagem próprio a uma posição em determinada prática discursiva, por exemplo, é inseparável dessa corporalidade que o *ethos* constitui. No caso do discurso lúdico para crianças, um “lusocriancês” (um português para crianças), por exemplo, pode ser associado ao *ethos* carinhoso, engraçado e carismático de um contador de histórias perante o público infantil.

Infância: um conceito em construção

Falar de canção para crianças implica evidentemente falar de infância. Ao contrário do que pode parecer, a infância não pode ser to-

mada como algo dado, definido simplesmente por um período cronológico da vida humana, tal como se apresenta nos dicionários⁶ ou nas leis. Como todos os conceitos que compõem os saberes humanos, o de infância também é um objeto construído historicamente. Partindo dessa hipótese, alguns pesquisadores se têm interessado em conhecer o significado que as crianças e a infância têm para os adultos; em compreender como as atitudes com relação a elas mudaram e se desenvolveram historicamente; e em conceber formas de analisá-las, como é o caso daquela que se baseia em representações da infância ao longo do tempo.

O historiador Philippe Ariès, em sua *História social da criança e da família* (ARIÈS, 1981), demonstra, através da análise de farto material historiográfico (documentação, peças de artes plásticas, literatura, arquitetura, utensílios etc.), o desenvolvimento histórico da noção de infância. Conforme o autor, até por volta do século XII, a criança sequer é representada na arte medieval. Mesmo na representação da cena bíblica, onde Jesus pede que deixem vir a ele as criancinhas, as crianças representadas são homens sem nenhuma característica infantil.

Para Ariès, o interesse pela infância começou a se fortalecer somente no século XIII, mas o chamado “sentimento de paparicação” da criança só emerge no século XVI, quando finalmente a infância passa a ser vista como um tempo de inocência e candura, fonte de diversão e escape para os adultos. No século XVII, observa-se o aprofundamento do interesse pela infância e sua valorização. No entanto, após essa fase de grande valorização da infância, surgiu, logo em seguida, conforme o autor, o chamado sentimento de moralização, quando escolásticos e moralistas da época tornaram-se avessos ao paparico, o que perdurou até o século XVIII. De todo modo, esses escritos sobre moral e educação tornaram-se a base para o desenvolvimento da moderna psicologia da criança, bem como as concepções da infância em si e sua educação em nossos dias.

⁶ “Período da vida definido, legalmente, como aquele que vai desde o nascimento até os 12 anos, quando começa a adolescência.” (*In*: Dicionário Caldas Aulete on-line, disponível em <https://aulete.com.br/inf%C3%A2ncia>. Acesso em: 9 dez. 2021).

Complementando os estudos de Ariès, Sarmento (2004) chama a atenção para a reinstitucionalização da infância nos tempos contemporâneos, com suas ideias e representações sociais sofrendo constantes mudanças, juntamente com as que ocorrem nas vidas cotidianas, estrutura familiar, espaço público, dentre outras. Sarmento (2004) destaca ainda que atualmente a infância também diz respeito à constituição de todo um mercado de produtos culturais, como programas de vídeo, desenhos animados, filmes para cinema e TV, jogos eletrônicos, literatura, parques temáticos, entre outros, nos quais podemos destacar as canções. Esse mercado chega a ser um dos segmentos de maior difusão mundial, movimentando toda uma rede de empresas e comércio ao redor do planeta, gerando grandes somas de recursos, envolvendo milhões de pessoas e dando forma a um novo tipo de cultura lúdica infantil. No caso da música, isso é mais do que evidente, com muitas empresas e artistas faturando milhões.

Em síntese, as noções de criança e infância são noções históricas, em constante construção. Nossa pesquisa deve, além de descrever como os diferentes *players* da produção literomusical para as crianças configuram sua identidade, entender melhor a concepção de criança e de infância pressuposta nessa produção. Além disso, porquanto entendemos a enunciação como uma maneira não neutra de intervir na realidade, a pesquisa poderá indicar que princípios, ideologias, conhecimentos etc., pretende-se inculcar nas crianças. Em suma, nossa pesquisa pode ajudar a entender que crianças as canções têm por coenunciadoras privilegiadas e que criança elas pretendem construir.

Da canção na cultura lúdica

Como qualquer brinquedo, a canção para crianças em geral é um produto inventado pelos adultos voltado para a criança. Embora se diferencie do brinquedo pelo fato de não ser materialmente manipulável, a canção para crianças se submete a dinâmica próxima à dos demais objetos de caráter lúdico, daí que três operações são possíveis no processo de construção desse tipo de canção:

a) a canção é produzida especialmente para as crianças ouvirem e cantarem, trazendo na letra temática, *ethos*, melodia e outros aspectos supostamente infantis que pretendem ser lúdicos (conferir as canções produzida por Vinícius de Moraes e parceiros no disco *Arca de Noé*) ou atingir determinados efeitos, como educar (“Banho é bom”, Hélio Ziskind), fazer dormir (conferir álbum *Canções de ninar*, do grupo Palavra Cantada) etc.;

b) a canção é produzida para adultos, porém possui um tema potencialmente de agrado das crianças (conferir canções como “Rock da barata”, de Jorge Mautner, “O pato”, de J. Silva e N. Teixeira, e “Gatinha manhosa”, de Erasmo Carlos)⁷ e pode ser redirecionada a crianças;

c) a canção é produzida 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. São exemplos canções das bandas Secos & Molhados, na década de 70, e Mamonas Assassinas, na década de 90.

Seja como for, a canção faz parte da cultura lúdica infantil inserindo-se, talvez até mais do que os brinquedos, em boa parte dos domínios da vida infantil.⁸ Sua natureza oral, facilidade de circulação e poder dinamogênico⁹ e sugestivo (ANDRADE, 1972) fazem com que ela seja frequentemente solicitada pelos adultos para tarefas educativas e recreativas. Paradoxalmente, porém, diferentemente do brincar, cantar não é uma função natural: a canção dita infantil deve necessariamente ser apresentada à criança por um adulto ou por outras crianças, sendo possível ela atravessar todos os seus estágios de desenvolvimento sem conhecer qualquer canção desse tipo.

⁷ As duas últimas foram gravadas por Adriana Calcanhotto nos CDs infantis *Partimpim dois* (2009) e *Partimpim três* (2012), respectivamente.

⁸ Em momentos em que as crianças são convocadas a dormir, por exemplo, os brinquedos são interditados e as canções podem tomar seu lugar em forma de cantigas de ninar.

⁹ “[...] A música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma sabidos de antemão. E como as dinamogênias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável” (ANDRADE, 1972, p. 13)

Talvez isso se dê por conta de uma diferença notável entre a canção infantil e o brinquedo: enquanto este pode ser considerado como um objeto que pode existir como resultado da ação do sujeito brincante (no caso, a criança), a canção é de produção exclusiva dos adultos. Ainda que os brinquedos também sejam produção adulta (artesanal ou industrial), qualquer objeto pode ser “brinquedificado”. Mas no caso da canção para crianças, isso não acontece. Embora canções não produzidas para crianças possam ser apropriadas por elas, sua elaboração exige habilidades fora do alcance de crianças muito pequenas, cabendo a elas, no máximo, uma coprodução. Isso certamente se deve às diferentes materialidades da canção e do brinquedo. Este tem uma relação com o material de que é feito muito mais palpável do que uma canção. Uma bola geralmente é feita de borracha flexível esférica e inflada de ar. Mas os meninos e meninas podem, com auxílio de algumas meias, construir uma que vai cumprir funções semelhantes. Não deixarão de jogar bola por não poderem adquirir uma de borracha, mas não a dispensarão, caso lhes caia nas mãos (ou nos pés). Assim, embora o brinquedo em si não se reduza a sua substância, esta confere um grande valor e atratividade ao brinquedo, de modo que sua substituição só ocorre por necessidade. Aspectos como a cor, a textura, o cheiro, o formato, a consistência, a flexibilidade etc. são fundamentais em um brinquedo, e as crianças sabem bem disso.

No caso da canção, a materialidade é muito mais sutil. Embora os sons dos quais são feitas as canções sejam matéria (em agitação), o gênero repousa menos nessa substância do que na forma: é a combinação e a distribuição dos diferentes sons da escala musical convencionalizada pela sociedade conjugadas com os signos verbais articulados textualmente em uma dada língua que constituem a canção. Admite-se que, mesmo sendo mais forma do que substância, não é possível fazer uma canção que não seja com sons. Mas mesmo o som na música não tem valor em si, não vale por sua substância. Diz-se que a nota dó corresponde à frequência de 13.2000 hertz (Hz) ou 132 mega-hertz (MHz). Mas essa nota não passaria de um puro sinal, como diz Bakhtin / Volochínov (1988), sem possibilidade de significar algo, se não houvesse as outras notas das quais pudesse se diferenciar e com elas compor

intervalos e frases melódicas, ou seja, assim como os fonemas de uma língua, os sons musicais são unidades diferenciais definidas mais por sua capacidade de se diferenciar de outras unidades sonoras, menos por sua substância.

Assim, canções não são objetos palpáveis. Mas isso não significa que não seja possível, dentro dos limites da sua semiótica, desconstruí-las e reconstruí-las, recombinação blocos, substituindo sons, palavras e frases, tanto verbais quanto melódicas, como num jogo de lego. Eis um exemplo:

O sapo não lava o pé / Não lava porque não quer / Ele mora lá na lagoa / Não lava o pé porque não quer / Mas que chulé (repete) // **(falado: Xi, essa música do sapo tá muito fácil, não tá? Vamos tentar cantar usando só uma vogal? Então vamos começar pelo A:)** / A sapa na lava pá / Na lava parqua na quar / Ala mara la na lagua / Na lava a pá parqua na quar / Mas qua chalá / (falado: E agora usando só o E, e assim por diante: / E sepe ne leve pé / Ne leve perque ne quer / Ele mere le ne legue / Ne leve e pe perque ne quer / Mes que chelé // I sipi ni livi pí / Ni livi pirqui ni quir / Ili miri li ni ligui / Ni livi i pí pirqui ni quir / Mis qui chilí // O sopo no lovo pó / No lovo porquo no quor / Olo moro lo no loguo / No lovo o pó porquo no quor / Mos quo choló // U supu nu luvu pú / Nu luvu purquu nu quur / Ulu muru lu nu luguu / Nu luvu u pu purquu nu quur / Mus quu chulu. (“O sapo não lava o pé”, domínio público, por Galinha Pintadinha).

O exemplo mostra que, mesmo impossibilitadas de produzir a canção, as crianças são convidadas a participar de uma “manipulação” de sua parte verbal. E, nesse sentido, certas canções para crianças podem ser consideradas um jogo de linguagem, no sentido que Wittgenstein (2000) empresta ao termo: uma interação entre dois ou mais sujeitos mediada por regras elementares para atingir um fim, que pode ser o aprendizado, o domínio de uma habilidade ou simplesmente, como é o caso da canção acima, a diversão, o prazer.

Para concluir essas observações, pensamos que se deve, pelo que foi dito, questionar a expressão “canção infantil”, que traz a polissemia: “canção de crianças”, “canção para crianças”, ou ainda, “canção com características infantis”. O tipo de canção que nos interessa se caracteriza constitutivamente por ser um objeto similar ao brinquedo artesanal

ou industrial: é algo construído por adultos e (re)direcionado para o público infantil sem que isso seja reversível. A expressão “canção para crianças” explicita essa finalidade, que pode ser definida pelo compositor, como descrito no caso a, ou redirecionada para crianças pelo cantor (caso b) ou pela mídia ou produção mercadológica (caso c).

Cecília Meireles (1979) enceta uma discussão semelhante, mas sobre a literatura infantil. Porém, ao contrário do que sustentamos, a autora questiona o termo se o epíteto infantil qualificar aquele texto que, “se bem que dirigido à criança, é de invenção e intenção do adulto. Transmite os pontos de vista que este considera mais úteis à formação dos seus leitores. E transmite-os na linguagem e no estilo que o adulto igualmente crê adequados à compreensão e ao gosto do seu público” (p. 27). Para a autora, a expressão “livro ou literatura infantil” só é aceitável se considerada a partir do ponto de vista da criança. Ela seria constituída, então, dos livros que, submetidos ao uso das crianças, passariam pelo seu crivo e ganhariam sua preferência. “Pode até acontecer que a criança, entre um livro escrito especialmente para ela e outro que não foi, venha a preferir o segundo” (MEIRELES, 1979). Enfim, a autora sintetiza a sua posição afirmando:

Só nesses termos interessa falar de Literatura Infantil. O que a constitui é o acervo de livros que, de século em século e de terra em terra, as crianças têm descoberto, têm preferido, têm incorporado a seu mundo, familiarizadas com seus heróis, suas aventuras, até seus hábitos e sua linguagem, sua maneira de sonhar, suas glórias e derrotas (MEIRELES, 1979, p. 28).

Como se pode notar, a autora ressalta mais um sentido à adjetivação “infantil”: “que agrada a criança”. No que tange à canção, nossa posição é diferente da proposta pela eminente poetisa brasileira. Tendo em vista a ausência de reversibilidade entre cantor ou compositor e criança ouvinte, que discutiremos a seguir, interessam-nos as canções infantis, sejam ou não bem-sucedidas no intuito de seduzir a criança ouvinte. Como estamos interessados nas estratégias discursivas arremetidas para essa sedução e acreditamos que estratégia supõe a possibilidade do fracasso, nosso arquivo teórico é constituído de todas as

canções pensadas para atingir a criança, pouco importa se esse intuito é ou não bem-sucedido, daí preferirmos a expressão “canção para crianças”, que contempla as resultantes dos dois casos. Por outro lado, excluiremos as canções do grupo c, isto é, aquelas que involuntariamente caíram no gosto da criança. Mesmo assim, não desprezamos tais canções enquanto objeto de estudo, dado que seria interessante investigar que propriedades elas possuem que as tornam tão atraentes para as crianças.

Posicionamentos no discurso literomusical brasileiro para crianças

A dissertação de mestrado *Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para crianças* (GONZALEZ, 2014) apresentou como objetivo a descrição do funcionamento discursivo dos posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças, tendo como base principal as concepções teóricas da análise do discurso representada pelas ideias de Dominique Maingueneau, assim como sua aplicação ao estudo da música popular brasileira por Costa (2012). Para tanto, contou-se também com o apoio interdisciplinar dos estudos acerca da infância e de estudos antropológicos sobre a *performance*.

O *corpus* da pesquisa consistiu de canções infantis publicadas no Brasil a partir da década de 1980 até 2013. A escolha se deu para tentar dar conta das mudanças do campo musical para crianças, diretamente atreladas às constantes mudanças do conceito de infância na sociedade, como também ao próprio caminho que vinha tomando a música popular brasileira. A seguir exibimos uma breve descrição do *corpus*.

Palavra Cantada: um dos grupos infantis mais representativos na atualidade, portador de uma criticidade que se considera rara na canção infantil brasileira. A proposta do grupo é fazer, como eles mesmos colocam, música infantil de qualidade. Isso significa que fazem um grande investimento, do ponto de vista tanto da música como das letras, buscando levar a criança a refletir sobre diversos temas, como família, infância, trabalho, identidade e alimentação.

Hélio Ziskind: um dos grandes nomes da canção infantil no Brasil. Contemplado quatro vezes com o Prêmio Sharp de Música, assina a trilha sonora de diversos programas da TV Cultura, como Cocoricó e Castelo Rá-Tim-Bum.

Xuxa: é difícil falar em canção infantil brasileira sem citar a Rainha dos Baixinhos. Desde a década de 1980, Xuxa foi um dos negócios mais lucrativos da TV Globo, tendo obtido, apenas no Brasil, 400 Discos de Ouro. Além de cantora e apresentadora de programas infantis, é ativista dos direitos das crianças.

Diante do Trono: grupo evangélico que produz tanto música infantil como música adulta, em forma de louvor.

Angélica: apresentadora do programa infantil Casa da Angélica, cantora e atriz da geração de 1980.

Mara Maravilha: cantora e apresentadora do programa infantil Show Maravilha, iniciou sua carreira aos oito anos de idade, na TV Bahia.

Vinícius de Moraes: diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor brasileiro com vasta e significativa obra. Seus álbuns “Arca de Noé” (1980) e “Arca de Noé 2” (1981) marcaram época na história da produção de canções brasileiras para crianças.

Aline Barros: cantora, empresária e pastora. Primeira cantora *gospel* a ganhar o Grammy latino em 2004.

O trabalho contou com análise do *corpus* elencado acima a partir da audição das canções, análise das capas dos álbuns, presença nos concertos e observação dos vídeos de *clips* e *shows*. Para a análise foram utilizadas as categorias posicionamento, interdiscursividade, *ethos* e *performance*, e foram definidas as identidades enunciativas construídas e seus mecanismos discursivos, mostrando, conseqüentemente, o funcionamento das operações simbólicas voltadas para os infantes.

Sobre os posicionamentos, podemos constatar a existência bem definida destes, no que concerne tanto às canções em si, letra e música, como à sua *performance*. Foram os seguintes: “música de massa para crianças”, “MPB para crianças” e “*gospel* para crianças”.

a) A música de massa para crianças

O posicionamento da música de massa para crianças se caracteriza pela relação de interdiscursividade com o discurso publicitário, pelo investimento em um *ethos* alegre e “mágico” e por uma *performance* centralizada na figura do *performer*.

Percebe-se, portanto, que existe uma semelhança, ou até mesmo uma correlação, entre a música de massa para crianças e a música de massa para adultos, tendo ambas estratégias semelhantes de construção da persuasão e fidelização do ouvinte.

O investimento genérico é basicamente o mesmo, apenas com outra configuração de ludicidade. Os gêneros musicais investidos são, dentre outros, o forró eletrônico, o *funk*, a *dance music* e o *rock*.

Apesar de, por vezes, terem temáticas diferentes, todos esses gêneros promovem a figura do artista como produto, apresentando, assim, principalmente, relação de interdiscursividade com o discurso publicitário.

Há investimento maior na exposição da dança do *performer* e seus auxiliares do que na formação camerística, assim como foco maior na apresentação da *performance* do que no trabalho com a linguagem litero-musical. Com efeito, a formação camerística é básica: guitarra, baixo, bateria, teclados, sopros, executando harmonias simples e melodias pobres.

Além disso, a autorreferenciação, tão presente na canção de massa para adultos (“É MC Lipi emplacando mais um...”, “Já tá chegando o Braga Boys com essa dança...”, “vai Safadão...”), se dando por meio tanto da própria letra das músicas como de vozes sobrepostas à música em seu início, meio ou final, aparece de maneira similar no conjunto das estratégias discursivas do posicionamento aqui descrito, revestida de uma roupagem lúdica infantil para propagar valores da cultura “adulta” comercialmente rentáveis, dentre os quais, o culto narcísico da autoimagem corporal, o consumismo, o sexismo heteronormativo etc.

b) O *gospel* para crianças

Já o posicionamento *gospel* para crianças fundamenta-se na intertextualidade com os discursos religioso e pedagógico e investe em um *ethos* “moderno” e “evangelizador”, além de ter em sua *performance* forte influência estética do posicionamento da música de massa.

No posicionamento *gospel*, a transmissão de informação e a fixação desta são consideradas objetivos do discurso pedagógico observado na Bíblia, estabelecendo, assim, uma hierarquia em que determinados comportamentos são valorizados e indicados em detrimento de outros.

Tais canções referenciam rituais religiosos, ensinando à criança o que ela deve seguir, doutrinando-a por meio de citações, histórias, diálogos musicais, procurando inculcar valores ao relacioná-los com uma moral a ser aprendida. Além disso, o *ethos* do discurso religioso em canções infantis busca conciliar a “sabedoria espiritual” e a “proximidade com Deus” com a contemporaneidade, de modo a conquistar os pequenos por meio de uma recontextualização de suas vivências.

Sobre a *performance*, pode-se observar que há uma valorização discreta do *performer* em si, em oposição ao que se observa na música de massa, já que a referência principal é a Deus. O *performer* é apenas uma ferramenta de Deus, portanto, seu destaque na apresentação da canção é sutil.

Acerca disso, podem-se mencionar vários fatos: a referência ao cantor ocorre apenas nas capas dos discos; nenhuma referência há nas letras e, quando há, o enunciador é passivo, representando aquele que é tocado pelo espírito santo e que age em nome dele, ou seja, levando a palavra de Deus. Os textos, normalmente, não são em primeira pessoa e o narrador é implícito, apresentando um *ethos* de “sabedoria ancestral”.

Em relação aos gêneros musicais, pode-se constatar que o posicionamento baseia-se fortemente nos gêneros cultivados pelas canções de massa para crianças, ao contrário da música *gospel* original, cujo nome refere-se a um gênero musical de origem afro-americana muito diferente dos praticados pelo *gospel* para crianças, focado mais na *pop music*. Assim, há quase nenhum investimento nos arranjos e na harmonia. A formação camerística é composta, basicamente, de guitarra, baixo, bateria e teclado, com uso de batidas eletrônicas, mostrando, aí também, uma tendência a se relacionar com a música de massa. Não há presença dos instrumentos musicais nas performances analisadas, a não ser um caso específico, no qual um xilofone gigante faz parte do cenário, representando um instrumento, mas não cumprindo ali essa função.

c) A MPB para crianças

Por fim, o posicionamento MPB para crianças tem em seu interdiscurso a presença dos discursos literomusical (para adultos), literário, filosófico e pedagógico. Ele investe em um *ethos* engajado artisticamente na formação educacional da criança. Tem como traço de sua *performance* a simplicidade; o elemento principal é o fazer musical.

Tal posicionamento dialoga principalmente com a MPB adulta, não deixando, porém, de se relacionar com as canções de raiz (folclóricas) e com as novas tendências da música popular brasileira.

Observa-se também que a MPB para crianças investe em uma contestação de valores já existentes no campo discursivo da canção brasileira para crianças, propalados especialmente pelas canções de massa. Ela questiona a arte realizada para crianças e procura e consegue compor um produto cultural infantil consciente, que, mesmo não deixando de ser um produto de mercado, não tem sua produção norteadada apenas pelo aspecto comercial, mas também pelo aspecto social e criativo. Sendo sua identidade construída a partir de outras experiências performáticas, o pouco investimento em cenário e figurino na mídia implica uma maior valorização da linguagem verbal, musical e corporal como essência da apresentação.

A particularidade da *performance*, nesse posicionamento, se dá pelo fato de que não é estabelecida uma hierarquia entre suas diferentes expressões. Portanto, a canção é entendida como uma expressão do corpo, da música e do texto, em que cada um é usado em função do outro. Como exemplo, citamos o uso do corpo como instrumento musical, tanto através dos sons produzidos com a boca, das batidas das mãos e pés, como através da incorporação de instrumentos como os chocalhos nos pés, o que expressa uma não distinção entre *performer* e canção.

Outro aspecto da *performance* relacionado ao anterior é a não hierarquização entre quem canta e quem toca instrumento, ou quem faz vocal-base e *backing vocal* dentro do *frame* de filmagem. Tanto nos concertos ao vivo como nos vídeos há quase uma igualdade de destaque entre os músicos e brincantes do grupo.

Enquanto na música de massa há uma referência maior ao *performer* e no *gospel*, a Deus ou aos personagens bíblicos, nas canções da MPB para crianças são construídos personagens e vozes enunciativas infantis ou adolescentes que, na cenografia, levantam questionamentos históricos, políticos e filosóficos. Assim, observa-se a existência de duas cenografias, a da canção e a do espetáculo, e a desconstrução de hierarquia em ambas as cenografias.

A dança é espontânea e não representa aqui um elemento tão valorizado quanto nos outros posicionamentos. A dança é colocada como uma expressão individual ou uma brincadeira, e a tematização dessa liberdade de dança pode ser expressa inclusive pela não dança, ou por um movimento discreto com o pé.

Com relação à formação camerística, verifica-se a presença de diversos instrumentos, desde os mais eruditos (violino, clarinete e violoncelo) aos mais populares (guitarra, bateria e flauta), utilizando-se, também, os afro-brasileiros (afoxé, agogô, pandeiro, atabaque, cuica e ganzá), o próprio corpo e objetos do dia a dia, como colher de pau e pratos. O investimento na qualidade musical, tanto na parte instrumental quanto na vocal, é uma das principais características desse posicionamento. A virtuosidade e criatividade musical, o investimento nas melodias e nos arranjos musicais, a preocupação com a qualidade da voz são alguns dos elementos que podemos observar claramente em canções como “Sol, Lua, estrela” (Sandra Peres / Alice Ruiz, por Palavra Cantada) e “Pé com pé” (Paulo Tatit, por Palavra Cantada), nas quais inclusive os vocais infantis são provavelmente de pequenos músicos qualificados. Os instrumentos aparecem em destaque, o que, somado ao trabalho musical, nos faz perceber o importante papel da qualidade musical nesse posicionamento. Igualmente à formação camerística, o investimento genérico também é diversificado, podendo-se identificar no repertório desse posicionamento marchinha, baião, maracatu, batuque de umbigada, coco, ciranda, samba, bossa nova, valsa etc.

Considerações finais

A pesquisa “A produção do discurso literomusical brasileiro para crianças – investigações discursivas” visa, como foi dito anteriormente,

a investigar o lugar da canção popular brasileira para crianças no âmbito da cultura lúdica infantil. Mais do que descrever os posicionamentos presentes na canção popular brasileira para crianças e investigar operações intersemióticas (relação entre enunciação e investimento vocal, *performance* audiovisual, organização camerística etc.), isso tem implicado, na constituição de tais posicionamentos, compreender a história da música para crianças e sua relação com o mercado, com a cena interdiscursiva literomusical e com os agentes ideológicos que pretendem construir ou influenciar a subjetividade infantil para diversos fins, educativos, comerciais ou evangelizadores. Trata-se, como se pode perceber, de um vasto programa de pesquisa, que apresenta ainda muito por ser desbravado.

No que tange ao primeiro objetivo, temos constatado a existência de identidades enunciativas (posicionamentos e investimentos) em consonância com os presentes no campo da música popular brasileira, analisados por Costa (2012), confirmando nossa hipótese de existência de uma relação estreita entre música para adultos e música para crianças em nosso país (GONZALEZ, 2014).

Outros trabalhos, abrigados na pesquisa “Invocações: investimento vocal em canções para crianças”, da professora Maria das Dores Nogueira Mendes (UFC), atual presidente do grupo Discuta, também merecem ser mencionados: “Construções discursivas da festa nos posicionamentos canção de massa e *pop rock* para crianças” (AVILA, Lucas R. M.; MENDES, Maria das Dores N., 2020); “Ouvindo livros, lendo canções: produções literárias e posicionamentos literomusicais para crianças (MATOS, José Wesley. V.; MARQUES, Maria Bianca S., 2020); “O amor é *pop*: canções e posicionamento *pop rock* para crianças” (MENDES, Maria das Dores N.; MATOS, José Wesley V., 2020); “A retextualização na canção *gospel* para crianças” (SOUSA, Acsa S. A., 2020); “A intervocalidade mostrada em canções para crianças” (MENDES, Maria das Dores N.; ALEXANDRE, Aurélia B.).

No que tange ao segundo objetivo específico, temos as teses de doutorado *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças*, de Geania Nogueira de Farias Pinheiro (transformada em livro em 2017 – PINHEIRO, 2017), e *Retextualização*

em canções para crianças: uma abordagem discursiva, de Aline Fabíola Freitas Mendes (MENDES, 2017). A primeira, através de categorias como *ethos*, interdiscursividade, intertextualidade e metadiscursividade, analisa a ludicidade discursiva presente na canção popular brasileira para crianças considerando não apenas a letra, mas a melodia e o arranjo. Já a segunda tem por objetivo, através de categorias semelhantes, acrescentando a elas as de cenografia e código de linguagem, investigar como se dá o processo de retextualização em canções para crianças, isto é, como determinadas canções são descontextualizadas de uma situação não infantil e recontextualizadas de modo a serem redirecionadas para crianças.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AULETE, C. *Dicionário Caldas Aulete on-line*. Disponível em: <https://aulete.com.br/inf%C3%A2ncia>. Acesso em: 9 dez. 2021.

AVILA, Lucas R. M.; MENDES, Maria das Dores N. Construções discursivas da festa nos posicionamentos canção de massa e *pop rock* para crianças. *Falange miúda*, v. 5, p. 65-77, 2020. Disponível em: <https://www.falangemiuda.com.br/index.php/refami/article/view/253/http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/52413>.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

BROUGÈRE, Gilles. *Jogo e educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

COSTA, Nelson B. da. “A canção e o problema da ludicidade discursiva”. In: COSTA, Maria de Fátima Vasconcelos da; FREITAS, Glória

(org.). *Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005, p. 367-380.

COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC-SP, São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson B. da. “Uma abordagem discursiva da canção popular”. In: COSTA, Nelson B. da. *Música popular e discurso*. 2022. (No prelo)

COSTA, Nelson B. da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012. Disponível, em forma de e-book, em <https://www.amazon.com.br/M%C3%BAsica-Popular-Linguagem-Sociedade-literomusical-e-book/dp/B07DM4PKC3>. Acesso em: 21 dez. 2021.

COSTA, Nelson B. da (org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007. Disponível, em forma de e-book, em <https://www.amazon.com.br/dp/B09VNSLJ3P>. Acesso em: 16 mar. 2022.

GONZALEZ, Bianca N. A. C. *Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para crianças*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. Organização: Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar Edições, 2005.

MATOS, José Wesley. V.; MARQUES, Maria Bianca S. Ouvindo livros, lendo canções: produções literárias e posicionamentos literomusicais

para crianças. *Revista ao Pé da Letra – UFPE*, v. 22, p. 122-137, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/245462>.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. edição. São Paulo, Summus, 1979.

MENDES, Aline Fabíola F. *A retextualização em canções para crianças: uma abordagem discursiva*. Tese (Doutorado em Linguística), Pós-Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/245462>.

MENDES, Maria das Dores N.; ALEXANDRE, Aurélia B. A intermodalidade mostrada em canções para crianças. *Discursividades*, v. 2, p. 7-26, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/52414/http://revista.uepb.edu.br/index.php/REDISC/article/view/4962>.

MENDES, Maria das Dores N.; MATOS, José Wesley V. O amor é *pop*: canções e posicionamento *pop rock* para crianças. *Signótica*, v. 32, p. 60927, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/60927>.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Pontes Editores, 2006.

PINHEIRO, Geania N. de F. *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças*. Fortaleza: SEDUC, 2017a.

PINHEIRO, Geania N. de F. *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças*. Tese (Doutorado em Linguística), Pós-Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2017b.

SARMENTO, M. J. As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade. In: SARMENTO, M. J.; CERISARA, A. B. (org.). *Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação*. Porto: Asa Editores, 2004, p. 9-34.

SOUSA, Acsa. S. A. A retextualização na canção *gospel* para crianças. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, v. 9, p. 155-173, maio-agosto,

2020. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2312>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural (Col. Os Pensadores – tradução de José Carlos Bruni), 2000.

INTERTEXTUALIDADE NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS

*Geania Nogueira de Farias Pinheiro*¹⁰

A canção para crianças tem presença relevante na produção cultural brasileira, apresentando-se ao lado de outras manifestações culturais, como a literatura e o teatro infantil, ou imbricada com essas manifestações, mas jamais se confundindo com elas. Contudo, apesar do vasto e diversificado campo que é a canção infantil brasileira, os trabalhos sobre ela ainda são escassos, sobretudo quanto a um olhar discursivo.

Buscando preencher essa lacuna, iniciaram-se diversos trabalhos que tomaram como subsídio Costa (2012), o qual se debruça sobre a música popular brasileira seguindo o arcabouço teórico-metodológico da análise do discurso (AD) na orientação de Dominique Maingueneau (1995, 2006, 2008, 2010).

No intuito, portanto, de trazer contribuições para a análise desse rico e pouco explorado discurso, seguindo a mesma perspectiva da AD já referida, é que desenvolvemos este trabalho, o qual visa a estudar a relação que a canção para crianças estabelece com outros textos, considerando o caráter tanto lúdico quanto infantil dessa canção. Para isso,

¹⁰ Geania Nogueira de Farias Pinheiro é doutora em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL/UFC). E-mail: geanianogueira@yahoo.com.br.

utilizaremos a concepção de intertextualidade (COSTA, 2012; PIÉGAY-GROSS, 1996), de cultura lúdica infantil (BROUGÈRE, 1998a, 2006) e de discurso lúdico infantil (PINHEIRO, 2017).

Intertextualidade

Maingueneau, em sua obra *Gênese do discurso*,¹¹ apresenta como hipótese central de seu trabalho a ideia de que “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Isso significa propor que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (2008, p. 20). Essa hipótese inscreve-se na perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, a qual fundamenta a existência de uma outra heterogeneidade, mostrada. Esses dois tipos de heterogeneidade foram formulados por Jacqueline Authier-Revuz (1990), tomando como apoio teórico as colocações do círculo de Bakhtin e da psicanálise. A heterogeneidade constitutiva é intrínseca ao discurso e não apresenta marcas na superfície linguística, não sendo, portanto, localizável nem representável. Já a heterogeneidade mostrada incide na materialidade linguística e pode ser apreendida a partir de fontes de enunciação diversas.

Segundo Costa (2012), embora

[...] o interdiscurso seja um primado teórico e analítico, a análise do discurso não pode elidir a realidade das relações intertextuais bem como a das relações interdiscursivas e metadiscursivas, isto é, as relações de apropriação e derivação que os textos, realidades empíricas dos discursos, mantêm com outros textos e discursos (p. 34).

Essas relações (intertextualidade, metadiscursividade e interdiscursividade) configuram-se como realidades da heterogeneidade mostrada e, para este trabalho, interessam particularmente as relações intertextuais, as quais são analisadas em canções para crianças, buscando-se verificar as implicações que essas relações imprimem nesse discurso.

¹¹ Esta obra teve sua primeira edição em 1984, na França. Neste trabalho utilizaremos a edição brasileira de 2008.

A primeira concepção de intertextualidade surgiu com Julia Kristeva (1974), no contexto da crítica literária, sob o postulado do dialogismo bakhtiniano. Mais tarde, seguindo outra perspectiva, Gérard Genette (1982) também passou a estudar os processos intertextuais. Diferentemente do que propunha Julia Kristeva, para quem a intertextualidade é vista de um modo bastante amplo, Genette aborda a intertextualidade de forma bastante restritiva.

Em 1996, Piégay-Gros faz uma reorganização da proposta de Genette, a partir de uma abordagem das relações intertextuais como “estratégias de escrita deliberada”, considerando-se a heterogeneidade generalizada de todo discurso e os “efeitos de sentido” decorridos dessas estratégias. Segundo essa reorganização, as relações intertextuais são classificadas em dois tipos: relações de copresença (citação, referência, plágio e alusão) e relações de derivação (paródia, travestimento burlesco e pastiche). As primeiras são aquelas que se dão entre dois ou mais textos e nas quais é possível perceber a presença de fragmentos de textos anteriores. Já as relações de derivação ocorrem quando um texto deriva de um texto-fonte.

Por sua vez, Costa (2012), por entender que a proposta classificatória de Piégay-Gros (1996) sobre a intertextualidade privilegia textos literários, faz algumas considerações e apresenta reformulações, as quais são consideradas neste trabalho.

Costa (2012) propõe, então, uma modificação geral da categoria de “relações de derivação”, buscando um conceito mais neutro e fluido. Assim, o autor sugere a categoria de “retextualização” para contemplar a transformação total ou parcial pela qual um texto passa para configurar-se como outro. Como exemplos de retextualização, são apresentados os esquemas mais comuns: tradução, pastiche, estilização, paródia, resumo, resenha, recriação, comentário, escrituração, oralização etc.

Além disso, o autor subdivide a categoria “referência” em direta e indireta e passa a considerar a “alusão” como um tipo de referência indireta, pois retoma de modo implícito o intertexto, exigindo uma grande capacidade de inferência por parte do leitor ou ouvinte.

Apresentadas essas relações intertextuais, ressaltamos que não nos interessam neste trabalho a estrutura ou os tipos de intertextuali-

dade em si, mas importa considerar as implicações que esse fenômeno discursivo tem para a caracterização da canção para crianças como um discurso lúdico infantil, ou seja, que se volta ao prazer das crianças.

Diante disso, associada à concepção de intertextualidade, faz-se necessário abordar também as ideias de discurso lúdico infantil (PINHEIRO, 2017) e de cultura lúdica infantil (BROUGÈRE, 1998a), uma vez que elas são pressupostos para a compreensão das relações intertextuais na canção para crianças.

Discurso lúdico infantil, infância e cultura lúdica infantil

A ideia de pensar a categoria “discurso lúdico infantil” surgiu em nossa tese de doutorado intitulada *Ludicidade e infância na constituição do discurso literomusical brasileiro para crianças*, defendida e publicada em 2017 (PINHEIRO, 2017). Essa ideia partiu de uma constatação simples: o discurso lúdico se manifesta de duas maneiras diferentes, uma para a criança e outra para o adulto ou para o público em geral. São exemplos de discurso lúdico infantil: o discurso literomusical infantil ou canção para crianças, o discurso literário infantil, o discurso teatral infantil e o discurso humorístico infantil.

A categoria “discurso lúdico infantil”, portanto, é um subtipo do discurso lúdico, o qual, tendo recebido uma redefinição em nosso trabalho (PINHEIRO, 2017), passa a ser considerado como aquele discurso que tende à polissemia e que desempenha fundamentalmente a função de ser fonte de prazer, mas que não exclui o atendimento a finalidades práticas. Na verdade, essas finalidades, embora não sejam essenciais nesse discurso, são bastante frequentes. Além disso, o discurso lúdico é aquele que compartilha com o jogo (BROUGÈRE, 2010) as seguintes características: o caráter fictício, o poder de decisão, o uso de regras e a natureza frívola.

Já o termo “infantil” aí não aponta apenas para a catalogação (necessária) de um produto no mercado, mas também pressupõe que a infância deve ser considerada uma construção social (ARIÈS, 1981; SARMENTO 2003a, 2003) e que essa etapa da vida compreende uma maneira de ser fundamentalmente distinta, em diversos aspectos, da

fase adulta. Por isso, investe-se discursivamente de uma maneira para adultos e de outra para crianças, buscando atender, justamente, às particularidades de cada grupo geracional.

O discurso lúdico infantil, desse modo, é aquele que naturalmente está aberto para uma pluralidade de sentidos e que atende à diversão das crianças, o que não impede seu uso também para fins práticos, como o pedagógico.

Associada à ideia de discurso lúdico infantil está a concepção de cultura lúdica, que, conforme Brougère (1998a), trata de um conjunto de significações específicas à brincadeira, que servem, para a criança, de parâmetro para definir uma atividade como lúdica.

Brougère (2004, p. 335) defende ainda que “aqueles que concebem o brinquedo integram a ele, e também aos relatos que os acompanham, uma visão da brincadeira extraída da cultura lúdica infantil, quer baseada em conhecimentos intuitivos ou em estudos mais estruturados das crianças”.

De forma semelhante, também defendemos a ideia de que, na produção do discurso lúdico para crianças, integra-se a ele uma visão da brincadeira extraída da cultura lúdica infantil, baseada ou não em estudos sistematizados. Desse modo, as crianças, com sua cultura lúdica, encontram-se na origem desse discurso, intervindo ativamente. Por outro lado, esse discurso também intervém nessa cultura, propagando-a, propondo estruturas ou conteúdos para novas brincadeiras etc. Podemos dizer que o discurso lúdico para crianças não só pressupõe a construção da infância e atua nesse processo, como, particularmente, pressupõe a construção da cultura lúdica infantil e nela atua. O recurso à infância e, especialmente, à cultura lúdica infantil é um fator, portanto, caracterizador do discurso lúdico para crianças. O investimento nessa caracterização ocorre de diversas maneiras na materialidade discursiva. A seguir apresentaremos as implicações da intertextualidade nesse processo.

Análise: intertextualidade e repertório cultural lúdico infantil

Segundo o que constatamos a partir da análise, as canções para crianças estabelecem relações intertextuais tanto de copresença quanto

de retextualização. A intertextualidade é uma prática bastante comum nesse discurso e ocorre, principalmente, através da relação com textos que compõem o repertório cultural lúdico infantil, como as cantigas de roda, as cantigas que guiam jogos de mãos, os contos de fadas etc.

A despeito do fato de que o ouvinte ou leitor não precisa reconhecer o fenômeno da intertextualidade para que ele exista, verifica-se, na canção para crianças, uma tendência em recorrer a intertextos facilmente reconhecíveis para o público infantil, ou seja, textos compartilhados culturalmente pelas crianças. Isso, além de favorecer a compreensão por partes dos pequenos, também garante que eles venham a aderir, por empatia, ao que está sendo dito, uma vez que as crianças serão capazes de reconhecer sua cultura lúdica na canção.

A relação que as canções para crianças mantêm com esses textos do repertório lúdico infantil não funciona como um recurso à autoridade ou para atestar veracidade sobre algum fato; antes, o que se observa é a tentativa de, através da intertextualidade, integrar essas canções ao universo lúdico das crianças, de modo que o público infantil perceba, nessas canções, estruturas e conteúdos culturalmente compartilhados voltados ao prazer, e se estabeleça o efeito de familiaridade com os interlocutores, permitindo o alcance de sua adesão.

Tomemos agora algumas canções a fim de observar como se dão, de fato, essas relações intertextuais no âmbito da canção para crianças. Começemos pela canção “Dona Formiga”, de Aline Barros, que traz um intertexto plural, destacando-se a cantiga popular “A barata diz que tem”.

A formiguinha me contou que um vestido ela tem / É verdade, é verdade / Ela comprou no armazém, / Hahahaha, hihihihhi / A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que um sapato ela ganhou / É verdade, é verdade / A centopeia que doou, / Hahahaha, hihihihhi / A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que ela tem laço no cabelo/ Está sempre arrumadinha / Quando olha no espelho, / Hahahaha, hihihihhi / A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que ela tem um violão / É verdade, é verdade / Ele faz blimblim, blomblom, / Hahahaha, hihihihhi / A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que ela tem uma bicicleta / Ela anda de rodinha / E ainda brinca de boneca, / Hahahaha, hihihihhi /

A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que ela toca a percussão / Tem pandeiro, tem chocalho / Ela faz um barulhão, / Tátátátá, tutututum, tátátátututututum! / A formiguinha me contou que ela mora num jardim / Com flores bem coloridinhas / E verdinho é o capim, / Hahaha, hihihhi, / A Dona Formiga não mente pra mim! / A formiguinha me contou que ela gosta de cantar / Dia e noite, noite e dia / Ela canta sem parar / Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah! / Ela gosta de aventura, ela gosta de ação / Faz caminhada todo dia / E não tem preguiça, não! / Tátátátá, tumtutumtum, tátátátutumtutumtutum! / Oh! Que mistério glorioso! / Uma formiguinha ensinando o preguiçoso! / Oh formiguinha você não para nunca, né! / Tátátátá, tumtutumtum, tátátátutumtutumtutum! (“Dona Formiga”, Gislaïne / Mylena, por Aline Barros, 2014).

A Barata diz que tem sete saias de filó / É mentira da barata, ela tem é uma só / Ra, ra, ra, ro ró, ela tem é uma só! / A Barata diz que tem um sapato de veludo / É mentira da barata, o pé dela é peludo / Ah ra ra, Iu ru ru, o pé dela é peludo! / A Barata diz que tem uma cama de marfim / É mentira da barata, ela tem é de capim / Ah ra ra, rim rim rim, ela tem é de capim // A Barata diz que tem um anel de formatura / É mentira da barata, ela tem é casca dura / Ah ra ra, iu ru ru, ela tem é casca dura / A Barata diz que tem o cabelo cacheado / É mentira da barata, ela tem coco raspado / Ah ra ra, ia ro ró, ela tem coco raspado (“A barata diz que tem”, domínio público).

A relação intertextual que se dá entre esses dois textos compreende uma retextualização, pois a canção “Dona Formiga” configura-se a partir da transformação de outro texto, a cantiga “A barata diz que tem”. Existe, portanto, uma relação íntima e integral entre ambos, resultando numa espécie de imitação, mas, segundo Maingueneau (2005), falar de imitação em casos como esse é muito vago. Faz-se necessário verificar em que sentido se dá essa imitação: se através de captação, quando se imita um texto assumindo a mesma direção que ele, ou se através de subversão, quando o texto imitado é desqualificado por aquele que imita.

No que se refere aos textos em questão, vemos que a canção “Dona Formiga” vale-se, principalmente, da estrutura da canção “A barata diz que tem”. E, enquanto esse último tematiza a mentira, aquele se detém na verdade. No entanto, sabe-se que essa tematização é apenas

uma questão de foco, visto que, ao se tratar da verdade, trata-se também da mentira e vice-versa. Portanto, poderíamos dizer que os dois textos se desenvolvem em torno da oposição verdade-mentira. Contudo, enquanto no texto fonte a mentira sofre desmascaramento e é ridicularizada, na canção “Dona Formiga”, constata-se a verdade e alegra-se com isso. Desse modo, a relação que a canção interpretada por Aline Barros mantém com a canção “A barata diz que tem” não é de captação, pois assume orientação diferente daquela apresentada pelo intertexto, nem é de subversão, uma vez que o texto que imita não visa à desqualificação do texto imitado. Antes, o que se observa são abordagens diferentes sobre o mesmo tema (verdade e mentira), mas não contrárias, o que atestaria a subversão.

Desse modo, julgamos que a imitação, além de se dar por captação ou subversão, pode ocorrer também por distinção, quando se imita não tomando o mesmo posicionamento do texto imitado ou buscando depreciá-lo, mas seguindo uma direção distinta daquela apresentada pelo intertexto.

Dando continuidade à análise, observam-se ainda algumas diferenças significativas entre os dois textos. Enquanto no texto fonte, tem-se como personagem “a barata”, no texto que imita tem-se a “Dona Formiga” ou “formiguinha”. Houve, portanto, a substituição de um inseto que, comumente, é visto como asqueroso e repulsivo por outro que popularmente está associado ao trabalho e à organização, marcas positivas supostamente incorporadas por aqueles que dizem a verdade, como é o caso da personagem “formiguinha”. E essa associação entre a formiga e o trabalho pode ser observada explicitamente nas duas últimas estrofes da canção “Dona Formiga”.

Além da relação intertextual com a cantiga “A barata diz que tem”, verifica-se também a relação com dois outros textos: a canção de domínio público “A formiguinha”¹² e a fábula “A cigarra e as for-

¹² A formiguinha corta folha e carrega, / Quando uma deixa, a outra leva. (bis) / Vejam que mistério glorioso: / Uma formiguinha ensinando ao preguiçoso. / Vejam que mistério glorioso: / Uma formiguinha ensinando ao preguiçoso. / Deus não quer preguiçoso em sua obra. / Deus não quer preguiçoso em sua obra. / Deus não quer preguiçoso em sua obra. / Porque, senão, o tempo sobra. (bis)

migas”,¹³ cuja autoria é atribuída a Esopo. Com o texto “A formiguinha” ocorre uma relação de copresença, pois há uma citação direta na última estrofe que corrobora a imagem valorizada que se busca passar da formiga, a de trabalhadora. Já a intertextualidade com a fábula se dá de maneira indireta, através apenas de uma alusão na antepenúltima estrofe: “A formiguinha me contou que ela gosta de cantar / Dia e noite, noite e dia / Ela canta sem parar / Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah!”. Esse trecho retoma implícita e subversivamente a fábula segundo a qual apenas a cigarra gosta de cantar e o faz constantemente, enquanto as formigas só dedicam tempo a trabalhar e ainda criticam a cigarra pelo seu modo de vida. A canção mostra, com isso, que o trabalho não é o avesso da diversão (do canto) e que uma ação não impossibilita a outra.

De modo distinto, subversivo ou captativo, explícito ou implícito, o que se observa nas relações que a canção “Dona Formiga” mantém com os intertextos é que se recorreu, em benefício próprio, buscando conseguir a adesão do público infantil, a textos que participam do repertório lúdico infantil e que tendem a ser facilmente identificados pelas crianças.

Na canção “Vem dançar com a gente”, cantada pelo grupo Palavra Cantada e em “Pula corda”, interpretada por Xuxa, cujas letras aparecem a seguir, nota-se também essa tendência de recorrer a textos da cultura lúdica infantil.

Vem, vem / Vem dançar com a gente / Vem, vem / Vem dançar com a gente / Aqui na nossa terra todo mundo é diferente / Vem, vem / Vem

¹³ Num belo dia de inverno, as formigas estavam tendo o maior trabalho para secar suas reservas de comida. Depois de uma chuvarada, os grãos tinham ficado molhados. De repente aparece uma cigarra:

– Por favor, formiguinhas, me deem um pouco de comida!

As formigas pararam de trabalhar, coisa que era contra seus princípios, e perguntaram: – Mas por quê? O que você fez durante o verão? Por acaso não se lembrou de guardar comida para o inverno?

Falou a cigarra:

– Para falar a verdade, não tive tempo. Passei o verão todo cantando!

Falaram as formigas:

– Bom... Se você passou o verão todo cantando, que tal passar o inverno dançando? E voltaram para o trabalho dando risadas.

dançar com a gente / Vem, vem / Vem dançar conosco / Aqui na nossa turma todo mundo bate o osso / Vem, vem / Vem dançar com a gente / Vem, vem / Vem dançar comigo / Aqui na nossa casa todo mundo é seu amigo / Vem, vem / Vem dançar com a gente / Vem, vem / Vem que é brincadeira / Aqui na nossa escola todo mundo é uma caveira / Ah ah ah ah / Uh uh uh uh / Uuuuuuuuuuh / E agora atenção! / Vamos formar a grande roda / Da dança das caveiras / No nosso mundo tem / Muita caveirinha que dança assim / Vamos sacudir o esqueleto! / E tem outra caveirinha que dança assim... / E tem uma caveirinha que dança assim... / Muito bem, muito bem, muito bem, bem, bem / Dançou bonito, dançou gostoso / Você entendeu a brincadeira / Então levanta da cadeira / Vê se não marca bobeira / Essa é a dança das caveiras / Então vem, vem, vem / Vem dançar com a gente, vem, vem, vem / Vem que é divertido / Aqui no nosso mundo já está tudo decidido / Vem, vem, vem, vem / Vem que é brincadeira / Aqui na nossa escola todo mundo é uma caveira / Ah ah ah ah / Uh uh uh uh / Uuuuuuuuuuh (“Vem dançar com a gente”, Paulo Tatit, por Palavra Catada, 2012).

Quando o relógio bate a uma / Todas as caveiras saem da tumba / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as duas / Todas as caveiras saem pras ruas / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as três / Todas as caveiras jogam xadrez / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as quatro / Todas as caveiras tiram retrato / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as cinco / Todas as caveiras apertam os cintos / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as seis / Todas as caveiras imitam chinês / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as sete / Todas as caveiras mascam chicletes / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as oito / Todas as caveiras comem biscoito / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as nove / Todas as caveiras dançam Rock / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as dez / Todas as caveiras lavam os pés / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as onze / Todas as caveiras andam de bonde / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate as doze / Todas as caveiras fazem pose / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta / Quando o relógio bate a uma / Todas as caveiras voltam pras tumbas / Tumbalacatumba tumba ta / Tumbalacatumba tumba ta (“A dança das caveiras”, domínio público).

Na canção “Vem dançar com a gente”, percebemos uma referência à canção “Dança das caveiras”, de domínio público e já gravada por alguns artistas, como Xuxa e Bia Bedran. Na “Dança das caveiras”, à medida que as horas mudam a cada estrofe, as caveiras executam uma ação diferente, e a ideia é que os ouvintes reproduzam essa sequência de gestos em consonância com a canção. A brincadeira, portanto, consiste em assumir o papel de caveiras e imitá-las ou dançar como elas, e o título aponta justamente para os movimentos que as caveiras fazem durante a canção, os quais se configuram como uma coreografia ou brincadeira corporal.

Por sua vez, a canção “Vem dançar com a gente”, que faz referência à anterior, também tem no título a palavra “dança” e implicitamente também remete a “caveiras”, uma vez que o termo “a gente” designa aqueles que vivem numa terra “onde todo mundo é diferente”, “onde todo mundo bate o osso”, enfim, “onde todo mundo é uma caveira”. O barulho que emitem (“Ah ah ah ah / Uh uh uh uh / Uuuuuuuuh”) também aponta para essa identidade.

No entanto, é na parte grifada dos trechos “Vamos formar a grande roda / Da dança das caveiras” e “Essa é a dança das caveiras” que se percebe uma referência mais direta ao intertexto, pois há uma remissão ao título. A “grande roda” aí indica para o público a maneira como deve se organizar no espaço a fim de poder dançar, ou seja, fazer aquilo para o qual foi convidado (“Vem dançar com a gente”), mas também aponta para as próprias brincadeiras de roda, assim como para a coreografia das quadrilhas, dança popular nordestina comum durante as festas juninas.

Todos dispostos, então, em roda, é hora de começar a dança das caveiras. Nesse momento, o locutor apresenta maneiras diversas de dançar (“O nosso mundo tem / Muita caveirinha que dança assim / Vamos sacudir o esqueleto! / E tem outra caveirinha que dança assim... / E tem uma caveirinha que dança assim...”), sugerindo que o público as reproduza. Nesse sentido, “Vem dançar com a gente” aproxima-se ainda mais de “Dança das caveiras”, estabelecendo-se, assim, uma relação intertextual ainda mais íntima, mas não podemos afirmar que se trata de uma retextualização, pois não houve a manutenção da estrutura do texto

fonte. Assim, embora haja grande proximidade entre os dois textos, os indícios textuais só nos autorizam a falar de referência, a qual se estabelece justamente em relação com um texto participante da cultura lúdica infantil. Todavia, o não reconhecimento desse intertexto não causa prejuízo à compreensão global da canção. Por outro lado, aqueles interlocutores que detêm essa informação não estranharão, por exemplo, a temática das caveiras, a imitação de esqueletos e se sentirão mais à vontade em participar da brincadeira, uma vez que ela, de certa forma, lhes é familiar.

Em relação à canção “Pula corda”, vemos claramente a inserção de um texto em outro, configurando uma relação de copresença do tipo citação.

De todas as brincadeiras que eu gosto, a melhor é pular corda / (É pular corda) (2x) / Faz bem à saúde / Movimenta o corpo / De todas as brincadeiras que eu gosto, a melhor é pular corda / De todas as brincadeiras que eu gosto, a melhor é pular corda / (É pular corda) (2x) / É o maior barato / Treme o coração / De todos os esportes que eu faço, o melhor é pular corda / (É pular corda) / Um homem bateu em minha porta / E eu abri / Senhoras e senhores, ponham a mão no chão / Senhoras e senhores, pulem de um pé só / Senhoras e senhores, deem uma rodadinha / E vá pro olho da rua / Pula, pula, pula, pula, pula, pula sem parar (2x) / (É pular corda) (“Pula corda”, Chico Roque / Ed Wilson, por Xuxa, 2007).

Um homem bateu em minha porta / E eu abri / Senhoras e senhores, ponham a mão no chão / Senhoras e senhores, pulem de um pé só / Senhoras e senhores, deem uma rodadinha / E vá pro olho da rua (“Um homem bateu em minha porta”, domínio público).

Na canção “Pula corda”, assim como nas demais já analisadas acima, não há marcas tipográficas que sinalizem o intertexto, pois o gênero canção não apresenta coerções nesse sentido. Além disso, outra justificativa seria o fato de que o texto citado é de domínio popular, não sendo possível, portanto, apresentar autoria, dispensando-se apresentações.

O intertexto “Um homem bateu em minha porta” aparece na canção “Pula corda” com a função de ilustrar o que é dito nas duas primeiras estrofes desta última, quando o locutor fala sobre sua brinca-

deira favorita, pular corda. O texto citado, na verdade, é um daqueles que as crianças costumam cantar ao brincarem de pular corda. Ao cantar essa canção, portanto, o enunciador de “Pula corda” não só quer demonstrar que aprecia e sabe brincar de pular corda como, particularmente, quer conseguir a adesão do público ao universo lúdico construído na canção através da identificação com esse enunciador que apresenta o *ethos* de criança brincante.

Assim como as canções para crianças apresentadas nesta sessão sobre o fenômeno da intertextualidade, há diversas outras em que se tomam textos da cultura lúdica infantil como intertexto, por exemplo: “Criança não trabalha”, que cita um trecho da canção “1, 2, feijão com arroz”; “Papagaio Reginaldo”, também interpretada por Palavra Cantada, que se configura a partir da canção “A árvore da montanha”; “Balança a casinha” e “Não atire o pau no gato”, interpretadas por Aline Barros, que se relacionam, respectivamente, com o conto “Os três porquinhos” e a canção “Atirei o pau no gato”; “Pedra, papel, tesoura” e “Soco, bate, vira”, cantadas por Xuxa, que estabelecem intertextualidade com textos de mesmo título que acompanham brincadeiras de mãos.

Intertextualidade: ação deliberada?

Vimos que a canção para crianças recorre à intertextualidade com o intuito principal de se integrar à cultura lúdica infantil e, assim, fazer com que as crianças se reconheçam no universo lúdico construído nessa canção. A intertextualidade, portanto, é um fenômeno discursivo utilizado conscientemente com vistas a atingir determinados propósitos.

Desse modo, se, por um lado, a existência da intertextualidade independe da recuperação do intertexto por todos os interlocutores, por outro, só se pode falar em intertextualidade a partir da deliberação do locutor, mesmo que ele a negue, como no caso do plágio. Ao nos debruçarmos sobre o corpus desta pesquisa, deparamo-nos, no entanto, com situações intrigantes, em que nos parece que não houve por parte do locutor a intenção de estabelecer relação, direta ou indireta, com qualquer texto em particular, mas, mesmo que de modo não deliberado, faz-se notória a relação entre alguns textos. Reflitamos sobre as canções abaixo.

A pulguinha pula à beça e belisca o seu pé / Do pé pula pra cabeça, vai fazendo cafuné / A pulguinha tão ligeira pula logo pra barriga / Tudo é uma brincadeira, você quer ser minha amiga / Da barriga pro nariz / Do nariz pra buchecha / Da buchecha pro umbigo / Do umbigo pro joelho / Do joelho pro pescoço / Do pescoço pra perna / Da perna pra orelha / Da orelha pra mão / A pulguinha pula à beça e belisca o seu pé / Do pé pula pra cabeça, vai fazendo cafuné / A pulguinha tão ligeira pula logo pra barriga / Tudo é uma brincadeira, você quer ser minha amiga / Da barriga pro bumbum / Do bumbum pro braço / Do braço pra perna / Da perna pra cabeça / Da cabeça pro umbigo / Do umbigo pro pé / Do pé pra mão / Da mão pra barriga (“Pulguinha”, Paulo Tatit / Edith Derdyk, por Palavra Cantada, 1996).

Um, dois, três / Quatro, cinco, seis / Com mais um pulinho / Estou na perna do freguês / Um, dois, três / Quatro, cinco, seis / Com mais uma mordidinha / Coitadinho do freguês / Um, dois, três / Quatro, cinco, seis / Tô de barriguinha cheia / Tchau (“A pulga”, Vinícius de Moraes, 1980).

A canção “A pulga”, de Vinícius de Moraes, aparece pela primeira vez em disco em 1980, e “Pulguinha”, do grupo Palavra Cantada, em 1996; numa relação intertextual, diríamos que a canção de Vinícius de Moraes compreende o intertexto. Há, pelo menos, três semelhanças notórias entre as duas canções. A primeira ocorre logo entre os títulos: “Pulguinha” e “Pulga”. A segunda consiste no fato de as duas destinarem-se ao mesmo público, infantil. E a terceira é que as duas canções encenam uma brincadeira que tem como protagonista uma pulga que se movimenta pelo corpo de alguém.

Se, por um lado, há esses aspectos que aproximam as duas canções, por outro, não existe qualquer indício de que, de fato, haja intertextualidade entre elas, pois certamente não houve intenção por parte do compositor da canção “Pulguinha” de que o público alvo dessa canção, mesmo sem considerá-lo na sua totalidade, pudesse recuperar o intertexto (“A pulga”), que, em geral, deve ser facilmente reconhecível pelos coenunciadores por pertencer a conhecimentos culturalmente compartilhados. A dificuldade no reconhecimento da canção “A pulga”, de Vinícius de Moraes, se dá, principalmente, devido a essa canção não ser contemporânea do público da canção “Pulguinha” e porque ela não recebeu nenhuma regravação recentemente.

Além disso, outro fator importante contribui para que não haja intertextualidade: não existe qualquer dependência de sentido entre a canção “Pulguinha” e “A pulga”, ou seja, não é necessário, para compreender adequadamente a canção “Pulguinha”, conhecer a canção “A pulga”.

Contudo, como explicar a semelhança entre as duas canções? A resposta talvez esteja na consideração de um alicerce comum a elas, a saber, a cultura lúdica infantil. Essas canções fundamentam-se em estruturas de brincadeiras e em costumes lúdicos conhecidos pelas crianças, garantindo, assim, o reconhecimento desses textos por parte da criança como textos lúdicos, que servem à diversão, ao entretenimento. A personificação de animais e objetos, a sonoridade e a poesia, o faz de conta, o fantástico, a orientação de ações etc. compreendem alguns desses esquemas bem gerais que compõem a cultura lúdica infantil e que são tomados como referência para a criação de textos lúdicos destinados ao público infantil.

O recurso a esses esquemas acaba por aproximar consideravelmente algumas canções, sem que haja, no entanto, intertextualidade propriamente dita entre elas. A relação entre canções como “Pula, meu baixinho” (Xuxa) e “Pula, pula” (Aline Barros) e “Pé com pé” (Xuxa) e “Pé com pé” (Palavra Cantada) compreendem outros exemplos desse fenômeno.

Pula, pula, pula, meu baixinho / Pula, pula, pula, pula, pula rapidinho /
Vem brincar feito um coelhinho / Que pula, pula, pula / Pula, pula, pula
/ Sai do chão feito um canguru / Que pula, pula, pula / Pernas pro ar
feito um sapinho / Que pula, pula, pula / Pula, pula, pula / Pra cima e pra
baixo feito um macaco / Que pula, pula, pula (“Pula, meu Baixinho”,
Vanessa Alves / Maurício Gaetani, por Xuxa, 2013).

Na, na... / Hoje é dia de brincar, / Pular, dançar e cantar / Vai ter festa
no parquinho / Com pipoca e guaraná, / Pode aparecer a festa já vai
começar / Vem brincar de pula-pula / Com a nossa turma. / Pula, pula,
pula, vem pra nossa turma! / Pula, pula, pula, com Jesus é mais legal! /
Pula, pula, pula, vem brincar de pula! / Pula, pula, pula, Vem pra nossa
turma! / Na, na, na, na, na... He, hei / De cabeça para baixo na monta-
nha-russa, / Dá um frio na barriga, / Curto a cada instante, / Gira-gira
sem parar, / Com Deus, eu sou gigante, / Vem brincar de pula-pula /
Com a nossa turma (“Pula-pula”, Silas Júnior, por Aline Barros, 2005).

Pé, pé pé com pé / Pé, pé pé com pé / A dança agora é pé no pé / Com pé no pé no pé com pé / Entra na roda todo mundo / No pé com pé no pé com pé no pé com pé / E quando a gente não rodar, alguém no meio vai ficar / Não quero mão não quero não!!! / Eu quero é pé no pé no pé com pé no pé com pé no pé / Entrei na roda!!! / Pé, pé pé com pé / Pé, pé pé com pé / De novo: ... / Pé, pé pé com pé... (“Pé com Pé”, Vanessa Alves / Maurício Gaetani, por Xuxa, 2013).

Acordei com o pé esquerdo / Calcei meu pé de pato / Chutei o pé da cama / Botei o pé na estrada / Deu um pé de vento / Caiu um pé-d’água / Enfiei o pé na lama / Perdi o pé de apoio / Agarrei num pé de plante / Despenquei com pé descalço / Tomei pé da situação / Tava tudo em pé de guerra / Tudo em pé de guerra / Pé com pé, pé com pé, pé com pé / Pé contra pé / Não me leve ao pé da letra / Essa história não tem pé nem cabeça / Vou dar no pé / Pé quente / Pé ante pé / Pé rapado / Samba no pé / Pé na roda / Não dá mais pé / Pé chato / Pegar no pé / Pé de anjo / Beijar o pé / Pé-de-meia / Meter o pé / Pé de moleque / Passar o pé / Pé de pato / Ponta do pé / pé de chinelo / Bicho-de-pé / Pé de gente / Fincar o pé / Pé de guerra / De orelha em pé / Pé atrás / Pé contra pé / Pé fora / A pé / Pé frio / Rodapé / Pé (“Pé com pé”, Sandra Peres / Paulo Tatit, por Palavra Cantada, 2005).

Apresentadas essas reflexões acerca da intertextualidade no âmbito da canção para crianças, podemos afirmar que esse fenômeno discursivo contribui para caracterizar essa canção como discurso lúdico infantil através de investimentos que recebe, ou seja, a partir da relação que estabelece entre a canção para crianças e outras práticas discursivas lúdicas infantis, como as cantigas de roda, as fábulas, os contos literários etc.

Considerações finais

Tendo em vista o estudo apresentado aqui, constatamos uma grande engenhosidade na produção da canção para crianças que visa a, sobretudo, persuadir o público infantil a aderir a esse discurso musical. Isso deixa nítida a consideração da infância e de sua cultura, que por muito tempo foram ignoradas, pois não se tinha consciência de suas particularidades. Assim, a infância não existia como categoria social de estatuto próprio.

A infância, concebida como construção social (ARIÈS, 1981; SARMENTO, 2003a, 2003), tem na produção cultural infantil uma forte aliada nessa construção. E é nesse contexto que a canção para crianças tem um papel fundamental, pois, partindo do reconhecimento dessa importante fase da vida, valoriza-a, propagando suas particularidades e, ao mesmo tempo, contribuindo com novos conteúdos e estruturas para a cultura lúdica infantil. Além disso, não raramente, a canção infantil cumpre finalidades práticas, atendendo, por exemplo, a fins pedagógicos.

Sendo um discurso, como a canção para crianças pode contemplar essas e outras finalidades? Por meio de investimentos discursivos que podem se dar nas diversas dimensões que compõem o discurso, dentre elas, a intertextualidade.

Assim, contemplando um *corpus* amplo e diverso, constatamos que a intertextualidade na canção infantil se dá, sobretudo, com outros textos do repertório cultural lúdico infantil, como as cantigas de roda, as cantigas que guiam jogos de mãos, os contos de fadas etc. Os intertextos, portanto, são familiares às crianças, o que favorece tanto a compreensão do discurso que lhes é ofertado quanto a empatia e a adesão a esse discurso.

Portanto, concluímos que a canção para crianças recorre à intertextualidade com o intuito principal de se integrar à cultura lúdica infantil e, assim, fazer com que as crianças se reconheçam no universo lúdico construído nessa canção.

Referências

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução de Celene M. Cruz e João Vanderley Geraldi. *Cadernos de estudos linguísticos*, v. 19, p. 25-42, 1990.

BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes; COSTA, Nelson Barros da. *O posicionamento da vertente nordestina da moderna música popular*

brasileira: uma análise de metacanções. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 20, 2004, João Pessoa. Anais [...], 2004, p. 1427-1438.

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. *Revista Faculdade de Educação*, São Paulo, v. 24, n. 2, jul./dez., 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25511998000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 1 jul. 2014.

BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e companhia*. São Paulo: Cortez, 2004.

BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. São Paulo: Cortez, 2006.

COSTA, Nelson B. da. *Música popular, linguagem e sociedade (analisando o discurso literomusical brasileiro)*. Curitiba: Appris, 2012.

GONZALEZ, Bianca N. A. C. *Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para crianças*. Dissertação (Mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e culturas da infância. *Cadernos de educação*, Pelotas, v. 12, n. 21, p. 51-69, 2003a. Disponível em: http://www.titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf. Acesso em: 13 jun. 2016.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade*. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2003. Disponível em: http://cedic.iec.uminho.pt/cedic/Textos_de_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf. Acesso em: 13 jun. 2016.

Referências discográficas

CANTADA, Palavra. *Canções de brincar*. Palavra Cantada, 1996, CD.

CANTADA, Palavra. *Pé com pé*. Palavra Cantada, 2005, CD.

CANTADA, Palavra. *Carnaval palavra cantada*. Palavra Cantada, 2009, CD.

CANTADA, Palavra. *Um minutinho*. Palavra Cantada, 2012, CD.

BARROS, Aline. *Bom é ser criança*. MK Music, 1999, CD.

BARROS, Aline. *Aline Barros & Cia.*, MK Music, 2005, CD.

BARROS, Aline. *Aline Barros & Cia. 3*, MK Music, 2011, CD.

BARROS, Aline. *Tim – tim por tim – tim*, MK Music, 2014, CD.

XUXA. *Só para baixinhos*, Som Livre, 2000, CD.

XUXA. *Só para baixinhos 5: Circo*, Som Livre, 2004, CD.

XUXA. *Só para baixinhos 7: Brincadeiras*, Som Livre, 2007, CD.

XUXA. *Só para baixinhos 12: É pra dançar*, Sony Music, 2013, CD.

O PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO PARA CRIANÇAS

Uma abordagem discursiva

*Aline Fabíola Freitas Mendes*¹⁴

É notório um crescente número de trabalhos voltados para crianças realizados por artistas que possuem um consolidado público adulto, além, é claro, de haver artistas que se dedicam exclusivamente ao universo infantil. Contudo, o que nos chama atenção nessa dinâmica cultural diz respeito ao número de regravações de sucessos do público em geral para o público infantil, como “O leãozinho”, de Caetano Veloso. A esse respeito, inquieta-nos sobre quais aspectos são mobilizados em tais canções a fim de que seja possível o seu trânsito entre duas práticas discursivas distintas. Esse novo cenário nos impulsionou a pesquisar quais modificações são instauradas para que as canções passem a ser inseridas em uma esfera lúdica infantil.

Assim, para atingirmos nosso propósito, partimos da hipótese geral de que o arranjo atua como um agente retextualizador ao lado de determinados aspectos contextuais envolvidos na prática discursiva li-

¹⁴ Aline Fabíola Freitas Mendes tem doutorado pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora na Secretaria Municipal de Educação de Fortaleza. *E-mail*: alinefabiola_1@yahoo.com.br.

teromusical (recepção, encarte do CD ou DVD, clipes, *performance* dos artistas etc.), compondo um conjunto capaz de retextualizar uma canção, alterando a cenografia e o *ethos* da versão original e tornando-a apta a ser identificada como canção infantil. Isso nos faz crer que essas canções retextualizadas possuem, sim, aspectos que legitimam o seu lugar de classificação como uma produção artística para crianças. Pretendemos ainda fazer corpo às pesquisas de diversas ordens que se dedicam a compreender a complexidade do lugar da infância na contemporaneidade e a forma como a imagem da criança é projetada por aqueles que se dedicam à produção de uma cultura infantil.

Para isso, fazemos uso dos conceitos de cenografia e *ethos* trabalhados por Maingueneau (1997; 2002; 2008) e dos estudos de Travaglia (2003), Marcuschi (2010) e Costa (2012) que versam sobre a retextualização. Também lançamos mão do trabalho de Coelho (2007) no que concerne à ideia de arranjo e de Sarmiento (2004) sobre a noção de culturas da infância.

Quanto à disposição estrutural, o presente artigo está organizado em introdução, seções que tratam, respectivamente, da ideia de discurso, cenografia, *ethos*, arranjo e retextualização, análise da canção “O leãozinho” e considerações finais.

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 considera essas duas realidades imbricadas, isto é, a produção de um discurso suporia suas condições de realização.

Em função disso, pretendemos investigar a canção para crianças como uma prática discursiva: uma unidade constituída por uma dimensão linguística, por comportar uma organização de textos, formação discursiva; e outra social, ao manifestar as relações que envolvem o comportamento das comunidades discursivas, responsáveis pela produção e circulação dos discursos (MAINGUENEAU, 2008). Assim, a produção discursiva estudada implicaria necessariamente aspectos rela-

cionados ao ritmo, harmonia, melodia, letra, enfim, àquilo que constitui o gênero discursivo canção, mas também preconizaria a circulação da canção: a existência de músicos, um empresário que gerencia os artistas, um lojista que se propõe vender um determinado CD ou DVD, os pais das crianças e, principalmente, as crianças, que são, de fato, as consumidoras do discurso em questão.

Cenografia e *ethos*

Maingueneau (2002) concebe a fala como uma espécie de enunciação, 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. Já a cena genérica representa uma forma particular de discurso materializada em gêneros do discurso. No entanto, não seria com esse quadro que depararia mais imediatamente 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. A uma cenografia está associada a ideia de espaço (topografia), de momento (cronografia) e de parceiros da enunciação (enunciador e coenunciador).

Por sua vez, a noção de *ethos*, no âmbito da oratória, é estendida ao texto escrito por Maingueneau (2008). Para ele, *ethos* 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, mesmo os textos escritos seriam dotados de uma “voz”, um “tom”. O autor apresenta duas possibilidades de sentidos para o termo “tom”, relacionando-o tanto ao aspecto oral como ao escrito, além de tomá-lo como a voz física. Além da dimensão vocal, o *ethos* mobilizaria um conjunto de traços físicos e psicológicos, atribuindo a eles, respectivamente, uma corporalidade e um caráter articulados a uma memória coletiva composta de estereótipos, valorizados ou não, correntes em determinada sociedade.

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 a como se diz (forma). Desse modo, Maingueneau (2008) considera haver uma instância abrangente em torno da noção de *ethos*. O *ethos* efetivo seria “o que tal ou qual o destinatário constrói” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71), 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 (2008), não se pode negligenciar que o público também constrói representações do *ethos* em um momento anterior à fala – *ethos* pré-discursivo.

Culturas da infância

Neste trabalho, as categorias de análise *cenografia* e *ethos* são imprescindíveis por justamente nos possibilitar um estudo comparativo entre a versão original de uma dada canção e sua versão retextualizada para o público infantil em função da alteração do arranjo e das condições de produção e circulação das canções. Assim, a fim de que a noção de infância não seja aqui tratada a partir de uma visão essencialista, naturalizada, adotamos os critérios apontados por Sarmiento (2004) para caracterizar o que considera ser “culturas da infância”.

Sarmiento (2004) reforça que as crianças possuem modos 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 de racionalidade e de ação. O autor apresenta o que considera como os quatro eixos estruturadores das culturas da infância: interatividade, ludicidade, reiteração e fantasia do real.

A interatividade relaciona-se à apreensão de valores e estratégias que contribuem para a formação pessoal e social da criança em meio à heterogeneidade que a rodeia; estes vão sendo transmitidos de uma geração de crianças para a outra, uma vez que não são comunicados diretamente pelos adultos. Já a ludicidade apresenta-se como

um traço constituinte das culturas infantis. Apesar de este não ser um aspecto exclusivo das crianças, elas não estabelecem uma distinção entre brincar e fazer coisas sérias, de forma diferente do que ocorre com os adultos.

No que diz respeito à reiteração, esta relaciona-se à recursividade temporal por parte da criança, um tempo sem medida, com infinitas possibilidades de retorno e incessante repetição. E, por fim, a fantasia do real (“o mundo do faz de conta”), que compõe a 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 ao modo de inteligibilidade. Esta “não-literalidade” e a capacidade de transposição surgem como pilares na constituição da especificidade dos mundos das crianças.

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 esse processo especificamente na canção para crianças.

Retextualização

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 haver condições de leitura diferentes.

Para Marcuschi (2010), esse fenômeno trata de transformações operadas em um texto de uma modalidade para outra. Seu estudo destaca-se, dentre outros aspectos, pelo tratamento não dicotômico da relação entre oralidade e escrita, mostrando que esta se dá num *continuum* fundado nos gêneros textuais. O autor busca construir um modelo para analisar o nível de consciência dos usuários da língua sobre as

diferenças entre fala e escrita. A partir daí, identifica o que considera como operações mais realizadas na passagem do texto falado para o texto escrito.

Partindo da tipologia das relações intertextuais proposta por Piégay-Gros (1996) – relações de copresença (citação, referência, plágio, alusão) e relações de derivação (paródia, travestismo burlesco e pastiche), Costa (2012) propõe como categorias intertextuais relações de copresença, subdividindo a referência em direta e indireta (alusão), e relações de retextualização, apresentando o que considera como esquemas mais comuns: tradução, pastiche, estilização, paródia, resumo, recriação, resenha, comentário etc. O autor 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”.

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

Retextualização na canção

Esclareçamos de antemão que tomamos por retextualização o processo de gravação ou reinterpretação de canções. Se por um lado a canção se manifesta como um gênero discursivo misto, em virtude de sua configuração oral e escrita, o mesmo não se observa nas canções que são submetidas ao processo de retextualização. Esses 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 na 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;¹⁵ alterações conscientes e propositas em nome de um efeito de sentido específico pretendido pelo intérprete.

Tatit (1987) defende a existência de um núcleo responsável pela identidade da canção, em que seria possível localizar uma espécie de centralidade do sentido. Para 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 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.¹⁶

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 do compositor de uma canção, no que tange tanto 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 identificar uma canção como pertencente a um dado compositor. Aqui, a letra apareceria 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.

¹⁵ Podemos atribuir a alteração realizada na letra da canção “Nem luxo nem lixo”, interpretada e composta por Rita Lee, ao fato de a cantora Marina Lima ser praticante da cabala – filosofia judaica milenar. 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 citada.

¹⁶ 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, esse fato não se configura em função da mudança da recepção, ou seja, da passagem do público em geral para o infantil.

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?

Vemos que a natureza conflituosa de tal processo expressa-se de modo dialético, em que a realidade constrói-se como essencialmente contraditória, em permanente transformação. Mudança e permanência estariam, portanto, presentes na canção retextualizada. De fato, ao ouvirmos uma canção retextualizada ainda somos capazes de reconhecer 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.

Retextualização na canção para crianças

Como vimos, em 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 consubstancialmente. Com a mudança da recepção (de um público-alvo geral para o infantil) bem como das condições de produção 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 *ethos*) de tais canções. Isso seria estabelecido, dentre outras razões, 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.

A esse respeito, encontramos eco no trabalho desenvolvido por Coelho (2007). De modo análogo ao que Tatit (1987) faz com os elementos letra e melodia, Coelho (2007) defende que a análise de canções que não aborda o componente arranjo está prescindindo de um terço de seu sentido. O autor 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).

O processo de retextualização instaurado nas canções para crianças diverge do que ocorre nos casos citados anteriormente (a retextualização como tradução e a retextualização como passagem da modalidade falada para a escrita), uma vez que visa a suscitar efeitos de sentido diferentes daqueles evocados pelo texto original. 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 universo infantil.

Assim, além de fatores considerados extratextuais, como a produção específica da *performance*, da capa de CD ou DVD, da classificação diferenciada para venda nas lojas, o arranjo atuaria como o principal componente retextualizador na passagem de canções que não foram pensadas inicialmente para o público infantil.

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” (p. 54), essas diferenças apareceriam de uma forma ainda mais complexa e sutil quando se dão 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 no mesmo gênero, vale salientar que não se verifica – salvo

raros casos em que a letra da canção sofre algum tipo de mudança, seja proposital, seja por erro do intérprete – alterações de ordem linguística.

Outro aspecto que merece nossa atenção ao tratarmos da retextualização na canção para crianças diz respeito a um diferente 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 ao público infantil não seria capaz de 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 canções voltadas ao público infantil requer necessariamente a instauração da recontextualização do texto, o que implica: alteração da recepção, produção artística específica para o encarte do CD ou DVD, apresentações com cenário e vestimentas lúdicas infantis, classificação específica definida na loja para venda de um dado álbum, enfim, inúmeros aspectos para caracterizar a inserção do texto em outra comunidade discursiva.

Vejamos o caso da canção “Chocolate”, interpretada por Tim Maia no compacto *Chocolate / Paz* (1971), que passou a compor um álbum destinado ao público infantil, intitulado *Pra gente miúda II*. A canção, de modo análogo ao que diz Travaglia (2003) sobre a tradução, foi recolocada em contexto, em outro contexto, mais específico: o da cultura infantil. Todavia, apesar de ser recontextualizada, a canção não passa, em momento algum, pelo processo de retextualização, uma vez que se trata da mesma versão da canção, simultaneamente presente em um álbum destinado ao público em geral e em um álbum destinado ao público infantil.

Essa ocorrência não se dá na canção que selecionamos para estudo. Esta passaria necessariamente por um duplo processo: de recontextualização (inserção em uma nova situação de interação comunicativa, com novo propósito comunicativo, novos interlocutores, novo material de circulação etc.) e de retextualização (transformações de ordem verbal e não verbal).

Para finalizar esta seção, esclareçamos que este estudo encontra-se engajado em uma concepção de texto que extrapola os limites daquilo que se constrói em torno de uma linguagem meramente verbal. Assim como Rojo (2013), adotamos a ideia de texto que agrega na sua construção de sentido as múltiplas facetas que se inserem no que diz respeito tanto à sua manifestação verbal quanto à não verbal. Somente dentro dessa perspectiva de texto, faz sentido desenvolvermos um estudo comparativo entre dois textos que não se alteram estruturalmente, mas que possibilitam diferentes efeitos de sentidos em função dos aspectos não textuais.

Análise da canção “O leãozinho”

Para Santos (2010), enquanto um grupo numeroso de músicos tentava levar adiante a proposta cultural tropicalista, o próprio Caetano Veloso já dava sinais de uma crítica mais pontual ao elemento nacional-popular, vinculando-se a uma manifestação artística mais próxima de uma cultura internacional-popular, que se acentua a partir da década de 70.

Dentre os maiores sucessos do LP *Bicho*, seu nono álbum de estúdio, destaca-se “O leãozinho”,¹⁷ que compôs a trilha sonora da telenovela global “Sem lenço e sem documento”.

“O leãozinho”, com estrondoso sucesso, passou a ser uma das canções mais executadas em rádios FM em 1977. Assim, em um período no qual a concorrência com as produções internacionais mostrava-se bastante acirrada, Caetano apresenta a poética, singela e sutil canção, cujo arranjo resume-se a voz e violão.

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

¹⁷ 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 numa.

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 inúmeras entrevistas, Caetano Veloso aponta Eduardo Magalhães de Carvalho (baixista do grupo A Cor do Som), conhecido por Dadi, como grande inspiração para a composição de “O leãozinho”. Já na década de 90, após já ter tocado com artistas consagrados como Jorge Benjor e grupos como Novos Baianos e Tribalistas, apresenta-se com Caetano, quando “O leãozinho” surge com um novo arranjo, em que o violão é substituído pelo baixo de Dadi.

Quanto à construção cenográfica da canção em análise, temos uma declaração de amor. Na enunciação, o referente “leãozinho” 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 metafórica “juba de leão”. Em relação ao uso dessa metáfora, são bastante recorrentes depoimentos de irmãos, pais ou filhos que narram momentos de intimidade e afetividade em que o cabelo, digamos, mais armado, despen-teado, 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. Composto essa cenografia, temos o *ethos* de um adulto (não se consegue identificar o sexo do enunciador) que contempla o ser por quem nutre uma grande estima: seja um filho, seja um amigo, seja 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 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 numa”.

Para os astrólogos, a relação entre o astro Sol e o signo Leão é de extrema ligação, uma vez que este seria apresentado como regido por aquele. Em razão disso, talvez não seja mera coincidência o fato de que tanto Caetano Veloso como Dadi sejam 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, apresentar uma versão retextualizada da famosa canção de Caetano. Na verdade, muitos outros artistas já o fizeram antes da dupla, como se vê, por exemplo, nas versões apresentadas em *MPBaby*, 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 da capela); *Xuxa e seus amigos* (com participação de Caetano Veloso), *Xuxa só pra baixinhos 10* (com participação de Maria Gadú). Não raramente, 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, 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 direcionadas ao público infantil, Sandra Peres e Paulo Tatit, vocalistas do grupo Palavra Cantada, apresentam uma versão que se destaca por primar pelo experimentalismo. A versão surge com um ritmo diferente: o *reggae*, o que acabou proporcionando à canção um ar muito mais descontraído.

No caso dessa 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 sentidos observados são provenientes, em sua maior parte, dos recursos sonoros incorporados na canção. Os detalhes chamam muito a atenção. A presença do barulho do movimento das ondas do mar e de aves, que parecem ser gaivotas, proporciona às crianças uma espécie de portal que as projeta diretamente à topografia

(ao espaço) em que se constrói a cenografia da canção. Já a sonorização em torno da figura do sol é outro ponto em que se nota um apelo lúdico na canção.¹⁸ Neste ponto da canção, os raios solares emanam 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 esotéricos, esse objeto traria boas energias para o ambiente em que se encontra.

A sonoplastia, aspecto ligado ao arranjo, que direciona a criança em sua leitura a uma cenografia que se distancia da canção original, possui um papel de protagonismo no processo de retextualização da canção em análise. Esse recurso é explorado na canção de uma maneira bem-humorada, uma vez que nos remete às produções de desenhos animados. O som que sugere o pulo do animal aparece na cenografia a partir do *toing! toing!*, em uma espécie de barulho de mola que compõe um formato lúdico infantil principalmente ao remeter aos desenhos animados.

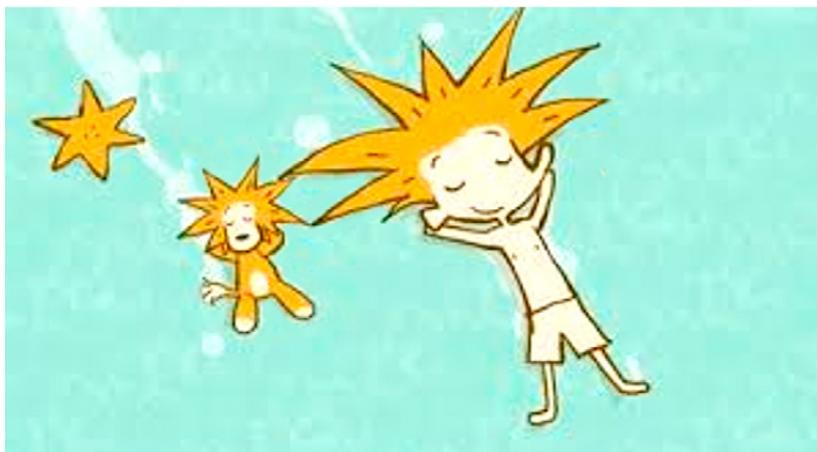
No que concerne aos aspectos que não são considerados internos à canção, mas que, a nosso ver, possuem uma relevante participação no processo de retextualização das canções para o público infantil, temos a animação da faixa que compõem o DVD *Pauleco e Sandreca*, produzida pela Pulo do Gato – Arte e Animação. A partir dessa mídia, a criança passa a ter acesso à concretização imagética daquilo que a construção cenográfica da canção já lhe havia proporcionado, 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 da massificação do acesso à internet), a alteração da cenografia da versão inicial de “O leãozinho” para a versão infantil já é instaurada de pronto, uma vez que as imagens já se impõem sobre a projeção da cenografia por parte do ouvinte.

¹⁸ Não raramente, a sonorização em torno da imagem do sol é observada em brinquedos eletrônicos.

A 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 do que a de apenas ouvir a canção em si. Essa constatação em muito se deve ao apelo visual da própria animação para os pequenos, que dia a dia rendem-se, cada vez mais cedo, aos apelos digitais.

Como em nosso trabalho concebemos o processo de retextualização envolto tanto de aspectos internos à canção quanto de aspectos tidos como externos ao gênero, podemos afirmar que a imagem adiante, extraída de um trecho da animação da canção, atua como um elemento retextualizador de destaque ao direcionar a forma como a criança interpreta a canção ouvida, tal qual podemos verificar na imagem a seguir.

Figura – Imagem retirada da animação “O leãozinho”



Aqui não há espaço para outras leituras. A criança não é levada a imaginar que o “leãozinho” que aparece na canção trata-se de 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 grande parte dos adultos que ouviram essa canção relaciona 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 daquela voltada aos 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, com quem possa até mesmo desfrutar de um delicioso banho de mar.

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 o recurso da antropomorfização como uma esfera que possibilita a realização da não literalidade 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 aspecto lúdico faz-se presente em produtos destinados tanto aos adultos quanto às crianças, porém neste último caso trata-se de uma questão de constituição de uma categorial social.

Por fim, ao ouvirmos a canção no formato para criança produzida pelo Palavra Cantada, podemos observar que a construção cenográfica e ética passaram por alterações significativas quando a comparamos com a cenografia e o *ethos* evocados na versão original, de 1977.

Considerações finais

A respeito das principais conclusões a que chegamos, destacamos as transformações que ocorrem na retextualização da canção, quando destinadas ao público infantil, que se dão no investimento discursivo da cenografia (cronografia, topografia, enunciador e coenunciador) bem como do *ethos* (relação entre o que se diz e como se diz – instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito). Já quanto aos aspectos que consideramos retextualizadores no processo em análise, destaca-se o arranjo (responsável pela manifestação da virtualidade da

canção e, assim, parte constitutiva do sentido), seguido de outros elementos extratextuais, como encarte, *performance*, *videoclips*, segmentação no mercado, que concorrem para a mudança não só de destinatário, mas também de efeitos de sentidos da canção retextualizada.

No caso específico da canção “O leãozinho”, os aspectos internos à canção que possibilitaram o processo de retextualização a fim de construir o destinatário criança foram a mudança de ritmo, a inclusão dos sons da natureza e a presença de onomatopeia (*toing! toing!*). Quanto aos aspectos externos ao gênero, temos o produto midiático de circulação do discurso (o vídeo de animação que veicula a canção).

Enfim, acreditamos que o “fazer” com uma linguagem voltada para o público infantil requer prioritariamente do arranjador e de todos aqueles envolvidos nas ações de divulgação (de venda, de produção, de divulgação e de produção dos *sites* em que as canções são apresentadas, enfim, das múltiplas esferas da produção e da circulação dos álbuns) uma direção que caminhe para a construção de um cenário lúdico em que a não literalidade, o olhar da novidade e a ideia do faz de conta encontrem o seu espaço, pois este será o espaço da criança.

Referências

COELHO, Márcio L. G. *Arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese (Doutorado), São Paulo, 2007.

COSTA, Nelson B. da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

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

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

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar Edições, 2008.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.

ROJO, R. H. R. A teoria dos gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin e os multiletramentos. In: ROJO, R. (org.). *Multiletramentos e as TICs: escol@ conect@d@*. São Paulo: Parábola Editorial. 2013. p. 9-32.

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, 20, 2010, São Paulo, *Anais[...]*, São Paulo: ANPUH, UNESP, 2010, CD.

SARMENTO, M. 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.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

TRAVAGLIA, Neuza G. *Tradução – retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

INVESTIMENTO VOCAL EM CANÇÕES PARA CRIANÇAS

Reflexões teórico-metodológicas e exercícios analíticos¹⁹

Maria das Dores Nogueira Mendes²⁰

Ana Joyce Mesquita Felix²¹

Gabriel Moreira Peixoto²²

Maria Bianca da Silva Marques²³

José Wesley Vieira Matos²⁴

¹⁹ Os artigos “Invocações: investimento vocal em canções para crianças”, “A alteridade animal em canções para crianças”, “A identidade brasileira na canção ‘Eu’ (Palavra Cantada, 1998)” e “Relacionamento amoroso em canções para crianças” podem ser encontrados com modificações nos Anais do V CIAD. Estão disponíveis em: http://www.ciad.ufscar.br/wp-content/uploads/2020/03/AnaisVCIAD_comISBN_compressed.pdf.

²⁰ Maria das Dores Nogueira Mendes tem doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. É professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail:* dasdores@ufc.com.br.

²¹ Ana Joyce Mesquita Felix tem graduação em Letras – Português e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará. É pós-graduanda em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará. Também é professora efetiva na rede particular de ensino em Fortaleza-CE. *E-mail:* profajoycefelix@gmail.com.

²² Gabriel Moreira Peixoto tem graduação em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professor na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio João Paulo II. *E-mail:* gabrielmoreirapeix@gmail.com.

²³ Maria Bianca da Silva Marques tem graduação em Letras – Português e Espanhol e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail:* biancamarques@alu.ufc.br.

²⁴ José Wesley Vieira Matos tem graduação em Letras – Português e Espanhol e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará. É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail:* jose.wesley98@alu.ufc.br.

O projeto de pesquisa “Investimento vocal em canções para crianças” (projeto Invocanções),²⁵ inicialmente desenvolvido no âmbito do Departamento de Letras Vernáculas e, posteriormente, no Programa de Pós-Graduação em Linguística (UFC), no período de 2017 a 2020, teve como objetivo principal ampliar as discussões sobre os posicionamentos do discurso literomusical brasileiro para crianças. Neste artigo, apresentamos, com base na tese *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*, as reflexões teórico-metodológicas que serviram de base para as análises,²⁶ tendo em vista que consideramos a voz cantada, em articulação com as letras de canções, como uma rica materialidade simbólica sobre a qual a análise do discurso deve se debruçar. Além disso, mostramos um compilado de exercícios analíticos realizados no primeiro ano do projeto.²⁷ Já os artigos elaborados e publicados no segundo ano compõem parte desta coletânea sobre canções para crianças.

A análise discursiva de Maingueneau

Maingueneau (2005a) coloca o interdiscurso no domínio da heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ, 1990), que, por sua vez, já remonta ao dialogismo de Bakhtin. Logo, tomamos como pressuposta a constituição intrinsecamente interdiscursiva do discurso literomusical para crianças e de suas dimensões contextuais, especialmente a vocal, mas sem deixar de considerar que, ao mesmo tempo que tais dimensões são constitutivamente heterogêneas, também são determinadas pela semân-

²⁵ Além dos autores cujos textos compõem esta coletânea, participam do projeto Invocanções: Emerson Almeida da Silva, Evilásio do Nascimento Silva, Francisca Karine Ferreira dos Santos, Francisca Marcilene Aguiar da Silva, Germana Moreira Lima, Janaína Muniz Cavalcanti, Larissa Fernandes Bezerra, Loyana Jacinto Rodrigues, Maria Nielma Gonçalves Belo, Mateus da Silva Páscoa, Sarah Menezes Rocha, Thiago Silva Galvino, Vinícius Façanha Câmara de Sousa.

²⁶ Em 2021, a tese foi adaptada e publicada em e-book intitulado “*O duro aço da voz do Pessoal do Ceará: investimento vocal, cenografia e ethos*”. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/60676>.

²⁷ O referido texto se trata de um compilado de exercícios analíticos elaborados pelo projeto Invocanções e apresentados no V Colóquio Internacional de Análise do Discurso (2018).

tica global do discurso e dos seus respectivos posicionamentos, que aquelas contribuem para configurar.

Todo discurso, na definição de Maingueneau (1997), tem como característica básica o estabelecimento de posicionamentos, que abrangem tanto a organização material dos textos como o modo de vida das comunidades discursivas. Ao propor o conceito de posicionamento, Maingueneau (2001) considera o vínculo entre a formação discursiva e os elementos da comunidade discursiva, os sujeitos criadores. Esse conceito se refere, portanto, à forma adotada pelo sujeito criador para gerenciar a sua relação com o discurso no qual atua e com a sua obra.

Em decorrência da delimitação do objeto da pesquisa e por partilharmos da mesma posição de Maingueneau (2001) quanto à sociedade e à obra é que não analisamos o gênero canção como um todo, mas optamos por salientar a dimensão vocal da canção em relação com o plano verbal. Como julgamos que o cantor, para se posicionar no campo discursivo literomusical, precisa gerir a sua relação com a própria voz, consideramos que esse gesto se aproxime do conceito de “investimento” proposto por Maingueneau (2001). Desse modo, optamos por falar de investimento vocal.

A análise discursiva de canções para crianças

Gonzalez (2014) descreve o funcionamento dos posicionamentos presentes no discurso literomusical para crianças com base em três categorias de análise: interdiscursividade, *ethos* e *performance*. Desse modo, chega a três marcações identitárias: a MPB, o *gospel* e a canção de massa para crianças.

Tanto as categorias de análise como os posicionamentos delineados pela autora interessam ao nosso estudo. O conceito de interdiscursividade funciona mais como uma base teórica. Já os conceitos de *ethos* e *performance* nos interessam mais de perto, tendo em vista que pretendemos delimitar e investigar, na *performance* dos principais intérpretes dos posicionamentos delineados por Gonzalez, o papel do investimento vocal para a construção dos *ethé* ligados a cada um deles.

No tocante à voz na *performance* do posicionamento MPB para crianças, Gonzalez (2014, p. 78) aponta que não há “hierarquização entre quem canta e quem toca instrumento, ou quem faz vocal base e *backing vocal* dentro de filmagem”. Além disso, a autora aponta “um investimento na qualidade musical, tanto na parte instrumental como na vocal, [como] uma das principais características desse posicionamento” (p. 78). Dentre os elementos apontados pela autora, para compor tal qualidade musical, estariam a virtuosidade e uma preocupação com a voz.

Quanto aos aspectos vocais na *performance* do posicionamento *gospel* para crianças, Gonzalez (2014, p. 97) mostra que “há uma maior valorização da técnica em detrimento da parte musical [...]”. Ademais, destaca, como “um fato importante em relação à *performance* na música *gospel* em geral, [...] o uso da voz para simbolizar um transe ou um momento de entrega e comunhão espiritual profundo, sendo feitos investimentos vocais, como gritos, até que a voz fique rouca” (p. 99). A autora ainda considera o “investimento em tom grave e suavização da voz [...] [como] forte característica da música *gospel* [...]”.

No que tange ao posicionamento canção de massa para crianças, Gonzalez (2014) observa que “a canção é representada exclusivamente pela figura do cantor” (p. 114), visto que não há ou há pouca valorização dos instrumentos musicais tanto na composição das canções como nas apresentações. Com isso, a autora confirma a sua hipótese da autorreferenciação mediante “um investimento maior [...] na apresentação da *performance* que no trabalho com a linguagem literomusical” (p. 118). Tal autorreferenciação ocorre “tanto por meio da própria letra das músicas como de vozes sobrepostas à música” (p. 118).

Se tomarmos como exemplo o papel da voz na MPB para crianças, observamos que a autora destaca a presença de um investimento em uma qualidade vocal, uma preocupação com a voz e uma virtuosidade, mas sem descrever em quais parâmetros vocais os intérpretes investem para a construção desse *ethos* vocal virtuoso. Quanto à voz no posicionamento *gospel*, a autora parece ser mais precisa, quando destaca como característica do posicionamento o parâmetro altura (investimento em tom grave) e a qualidade vocal (suavização da voz). Além disso, mostra que a voz é utilizada para construir uma espécie de

transe, no entanto, não descreve, nesse caso, quais elementos vocais concorreriam para tal efeito de sentido. No que concerne à voz na canção de massa para crianças, apesar de a autora identificar uma sobreposição das vozes do cantor, para mostrar uma autorreferenciação, também não analisa em quais canções e em que partes delas isso ocorre, nem atenta para o fato de que tal recurso vocal pode contribuir para a geração de estereótipos em relação às produções desse posicionamento.

Assim, refletiremos mais sobre cada um dos posicionamentos descritos por Gonzalez, acrescentando o *pop rock* para crianças, que não fez parte da sua pesquisa, mediante a descrição da dimensão vocal da *performance* em articulação com o plano das letras.

As canções para crianças e os posicionamentos

Gonzalez (2013) e Costa (2013) organizaram um *corpus* constituído de gravações de canções, lançadas a partir da década de 1980 até a primeira década dos anos 2000. A escolha dos autores tem relação com os posicionamentos apresentados, MPB, *gospel* e canção de massa para crianças. A esse conjunto de canções acrescentamos outras que julgamos comporem o posicionamento *pop rock*. Embora não tenhamos conseguido nas duas partes do projeto analisar todo o conjunto das canções, julgamos que tê-lo como horizonte foi relevante para tocarmos na relação entre as letras, os investimentos vocais e a definição de posicionamentos discursivos nesse campo. Vejamos a seguir (Quadro 1), uma adaptação desses *corpora*.

Como dissemos, os álbuns selecionados funcionaram mais como um universo do qual delimitamos algumas canções para os nossos primeiros exercícios de análise. Ao fazerem uma primeira audição dos fonogramas, os bolsistas envolvidos no projeto perceberam temas comuns a mais de um posicionamento, tais como a alteridade animal, a identidade nacional e o relacionamento amoroso, e sobre eles elaboraram ensaios mobilizando categorias teóricas como *ethos*, cenografia e investimento vocal.

Quadro 1 – Sistematização do *corpus* constituído por Gonzalez (2013) e Costa (2013)

Posicionamento	Grupo/artista	Disco/CD
MPB	Palavra Cantada	<i>Canções curiosas</i> (1998) e <i>Pé com pé</i> (2005)
Canção de massa	Xuxa	<i>Xou da Xuxa</i> (1986), <i>Xegundo Xou da Xuxa</i> (1987), <i>Xou da Xuxa 3</i> (1988), <i>4º Xou da Xuxa</i> (1989), <i>Xou da Xuxa 5</i> (1990), <i>Xou da Xuxa 6</i> (1991), <i>Xou da Xuxa 7</i> (1992), <i>Xuxa</i> (1993) e <i>Sexto sentido</i> (1994)
	Angélica	<i>Angélica</i> (1988, 1989, 1990 e 1991)
	Mara	<i>Mundo Maravilha</i> (1988), <i>Show Maravilha</i> (1992), <i>Maravilha</i> (1987), <i>Mara</i> (1989) e <i>Curumim</i> (1991)
Gospel	Diante do Trono	<i>Crianças diante do trono</i> (2002) e <i>Amigo de Deus</i> (2003)
	Aline Barros	<i>Aline Barros e Cia. – volumes 1</i> (2005), 2 (2008) e 3 (2011)
Pop rock	Adriana Partimpim	<i>Adriana Partimpim</i> (2004), <i>Partimpim dois</i> (2009) e <i>Partimpim tlês</i> (2012)
	Branco Mello	<i>Eu e meu guarda-chuva</i> (2002)
	Pequeno Cidadão	<i>Pequeno cidadão</i> (2009) e <i>Pequeno cidadão II</i> (2012)
	Pato Fu	<i>Música de brinquedo</i> (2011)

Fonte: elaboração própria.

A alteridade animal em canções para crianças

Para Costa (2001), é considerada música popular brasileira toda música feita no Brasil que seja cantada em português e não possua fortes influências estrangeiras, já o posicionamento MPB seria um sub-conjunto dela, o qual pode ser definido como

[...] um certo tipo de canção urbana, dotada de certo nível de qualidade de difícil definição objetiva, consumida por uma faixa da população normalmente de classe média, mas que, dependendo dos piques do mercado fonográfico, pode vir a ter, uma ou outra, o consumo de ampla faixa populacional (COSTA, 2001, p. 237).

Este posicionamento tem como características, dentre outras, o resgate dos valores nacionais, o culto à memória, a defesa da ecologia, a luta contra a discriminação e as desigualdades. Possui também um linguajar mais rebuscado, com maior qualidade musical (instrumental e vocal), e letrística (tanto na elaboração como na contextualização). A estrutura narrativa assemelha-se à estrutura de textos orais de improviso, como o repente ou o cordel, da poesia e das narrativas históricas. Além disso, outros elementos indicam a interdiscursividade com o discurso literário, sendo encontrados desde aspectos formais (versificação, jogo com a linguagem, polissemia, código linguístico etc.) até a produção, divulgação e constituição da comunidade discursiva, que pode ser considerada mais “intelectual”. Em relação à formação camerística, encontramos a presença de instrumentos eruditos e outros mais populares, como o corpo e objetos do dia a dia. “O ethos aqui produzido é engajado, livre e questionador, procurando expor sua postura diante de diversos problemas sociais” (GONZALEZ, 2014, p. 73).

O posicionamento *gospel*, segundo Gonzalez (2014), tem origem estadunidense e surgiu no movimento protestante. A palavra *gospel* é uma evolução da expressão *good-spell* (do inglês antigo) e significa “boas novas”, em referência aos textos bíblicos que narram a vinda de Jesus Cristo ao mundo. Surgiu nos cantos *Spiritualis*, que eram produzidos pelos escravos estadunidenses. Com o fim da escravidão, ocorreu um fortalecimento das igrejas negras, que intensificaram a prática dos *Spiritualis*. A partir do acréscimo de elementos rítmicos do *jazz* e do *soul*, tornou-se a música *gospel* que conhecemos hoje. Em termos de interdiscurso, temos como predominância o discurso religioso, acompanhado pelos discursos pedagógico e midiático. Quanto ao *ethos*, o *gospel* procura conciliar a sabedoria espiritual, a proximidade com Deus, a modernidade e a liberdade. Entre outras características desse posicionamento, segundo Gonzalez,

[...] a canção gospel para crianças tem três objetivos essenciais nos rituais da comunidade evangélica: orar, louvar e pregar, ou seja, ela corresponde a rituais de fala já existentes nas práticas discursivas daquela comunidade e não representa em si uma expressão isolada (GONZALEZ, 2014, p. 84).

Após a contextualização das principais características dos posicionamentos MPB e *gospel* para crianças, passamos a um comparativo entre ambos por meio da análise de canções que tematizam, de algum modo, a animalidade. Na canção “Rato” (Palavra Cantada, 1998), percebemos uma narrativa com repetições e a construção de um *ethos* de personagem (MAINGUENEAU, 2020) com características que reforcem os estereótipos que circulam no discurso cotidiano sobre os ratos: “Todo rato que aqui se mostra...”. No entanto, é destacada do enunciador rato a peculiaridade de ser diferente:

Mas sempre tem um que é diferente / Tem sempre um que até surpreende a gente / Esse rato que aqui se mostra / É um rato que a gente gosta / É o rato que ao invés de catar / Lasquinhas de queijo e comer na rua / Prefere mil vezes um beijo / Um beijo brilhante da lua.

Os outros personagens da canção apresentam um discurso direto, tendo um papel de enunciador no momento em que cantam e constroem seus *ethè* a partir disso. Por causa do número de personagens e, principalmente, por apenas dois dentre eles serem animais, preferimos analisar apenas os personagens Rato e Ratinha.

O enunciador rato se mostra com um *ethos* educado, comprometido e amoroso. Quanto ao *ethos* da Ratinha, há de início uma representação mais próxima de sua realidade. A Ratinha se aproxima da imagem comum do que é ser rato, tornando positivo o que antes foi mostrado como negativo, transformando-se, assim, no par ideal.

Faz-se relevante comentar que, quando tratamos do investimento vocal, há uma preocupação quanto à relação das vozes dos personagens com as imagens que eles representam. Por exemplo, a voz da personagem Brisa é suave como ela, assim como a da Ratinha, que é aguda, fininha, para remeter ao tamanho da personagem. Nesse sentido, o investimento vocal é usado para estabelecer relação com o *ethos* da personagem, reforçando suas características. Outro recurso utilizado no decorrer da canção é o de atribuir ao rato características que, cotidianamente, são associadas a humanos. De acordo com Maciel (2016), isso ocorre para que as crianças possam construir conhecimentos sobre o mundo a partir do animal:

Mas sempre tem um que é diferente / Tem sempre um que até surpre-
ende a gente / Esse rato que aqui se mostra / É um rato que a gente gosta
/ É um rato que ao invés de catar / Lasquinhas de queijo e comer na rua /
Prefere mil vezes um beijo / Um beijo brilhante da lua / Lua minguante,
Lua crescente / Declaro ser o seu mais lindo amante / Com você eu
quero me casar / Fazer da noite escura / O nosso altar.

Nesse trecho, ficam evidentes valores humanos como o amor, o respeito e o desejo de firmar um compromisso sério, o que não ocorre até que o Rato encontra a Ratinha: “Eu sou a ratinha eleita / Fico toda aqui sem jeito / Esperando o grande queijo / OPS!!! Esperando o grande beijo”. Podemos perceber, nesse trecho, que a Ratinha confirma a animalidade do Rato, tornando-se assim, sua parceira ideal.

Já na canção “Cara de Rato”(Aline Barros, 2008), temos um investimento cenográfico de combate, visto que é típico do posicionamento *gospel* a batalha entre o bem e o mal. Podemos perceber isso nos trechos “Ainda não derrotado...” e “Agora sim tudo acabado...”. Em relação ao investimento ético, temos um enunciador que tenta alertar as crianças sobre as artimanhas das forças do mal, o que o caracterizaria como “amigo de Jesus”, trazendo um certo teor de pregação, como em “Vou orar e vigiar...”, “Com Jesus estou firme, vai sai pra lá...” e “...mas em nome de Jesus ele está derrotado...”. São formas discursivas características do posicionamento *gospel*. Além disso, percebemos uma autorreferenciação, pois é o enunciador que está atento, que ora e vigia.

Quanto ao investimento vocal, foram destacados três pontos. O primeiro é o fato de a música começar com uma sequência de rimas e, logo após, ocorrer uma ponte (intervalo entre as estrofes e o refrão). Ela contém uma coordenação concentrada no palato duro que soa como uma frase imperativa, com peso maior naquilo que se fala. A intérprete canta como se estivesse sorrindo, o que influencia a sonoridade que ela quer transmitir. O segundo ponto é em relação ao refrão. Nesse momento, a cantora não usa o recurso do *drive* vocal; a voz se encontra limpa, bem colocada e suavizada; não está no ápice de sua tessitura. No terceiro e último ponto, há um vocal rasgado (*drive*), nos trechos “Cara de Rato, você não vai me enganar...” e “Jesus Cristo é meu amigo e isso nunca vai mudar...”. Antes há um *vocalize* imitando um rosnado.

Em termos de animalidade, temos uma visão diferente da figura do animal rato em comparação ao que ocorre na canção integrada ao posicionamento MPB, na qual características humanas e animais parecem se fundir. Na canção *gospel*, ele é apresentado com ações e características humanas; ao mesmo tempo, a referência não é exatamente ao animal (o rato), mas ao metamorfo Cara de Rato, que faz alusão ao diabo: “Esse bicho é doido / Só pensa em atrapalhar / Bota a gente em confusão / Ele quer trapacear...”. O recurso à metamorfose e à expressão “cara de rato” foi adotado como uma forma menos agressiva de apresentar essa entidade, que, ao contrário de Jesus, busca formas para que a criança “fiel” peque ou saia da igreja; para que isso não aconteça, é necessário “Orar e vigiar...”.

Nesse sentido, levada em consideração a canção em análise, nota-se que, na MPB para crianças, assim como no posicionamento para adultos, recorre-se a uma interdiscursividade com o discurso literário. No caso da canção “Rato”, por exemplo, temos uma intertextualidade com o conto japonês “O casamento da ratinha”, uma antiga fábula japonesa que foi recontada por Lúcia Hiratsuka, em 1993. A canção e a fábula contam histórias de ratos que buscam um par ideal, passando por vários pretendentes, do mais abstrato (o Sol e a Lua) ao concreto (o Rato e a Ratinha), sem desistir de encontrá-lo. Temos também, nessa canção, valores invertidos e a negociação de sentidos (que no final se tornam positivos). A criança, assim como o ouvinte do posicionamento MPB para adultos, é um sujeito socialmente ativo, ou seja, questionador e consciente.

No *gospel* para crianças, elas são instruídas sobre o que devem seguir, sendo doutrinadas com valores e uma moral a ser aprendida, como no posicionamento *gospel* para adultos. Há uma preocupação com as ações e cuidados para manter na igreja a criança “fiel”. A criança, nesse posicionamento, é um sujeito regido pelas práticas religiosas e obediente a elas. Mesmo havendo essa forte interdiscursividade com o discurso religioso, ao ser trazida a figura do diabo com características bem estereotipadas do cristianismo, isso é feito de forma lúdica e eufêmica pela recorrência ao metamorfo Cara de Rato. Nesse discurso, os animais também podem aparecer por meio da subversão de canções folclóricas, como em “Não atire o pau no gato” (Aline Barros, 2005).

Além disso, foi possível perceber que, no posicionamento MPB para crianças, o Rato é um personagem que, no final da canção, se mostra carismático, determinado, educado e gentil, ou seja, é apresentado de forma positiva. Já no posicionamento *gospel* para crianças, o Cara de Rato é visto como perigoso, com aspectos humanos considerados negativos, como mentira, fofoca, trapaça, confusão etc., e, por causa disso, a criança deve manter-se afastada dele. Assim, esses posicionamentos atuam utilizando-se da figura do animal e de suas características na construção de diferentes concepções de criança, intervindo na formação identitária desse público.

A identidade brasileira na canção “Eu” (Palavra Cantada, 1998)

A presente pesquisa tem o objetivo de analisar a construção da identidade brasileira na canção “Eu” (Palavra Cantada, 1998) através da imbricação do plano da letra com o da voz. Da pluralidade de assuntos que a MPB aborda, destaca-se a proposta de uma identidade brasileira, evitando-se adicionar características estrangeiras à canção, tanto no plano da letra quanto no da voz. Além disso, o gênero procura não se prestar a questões ufanistas, mas sim, relatar a realidade do país, quase antropológicamente (COSTA, 2001). Conforme essa afirmação de que a MPB busca a construção de uma brasilidade, quando cantada para crianças, também não deixa de lado tal aspecto, tendo em vista que a maioria das canções feitas para o público infantil é de compositores adultos, fazendo com que tais características estejam presentes nos dois campos.

A canção “Eu” narra a história de um garoto de origem incerta. A música é dividida em duas partes, sendo a primeira o questionamento do garoto à sua mãe e a parte posterior, ao seu pai, ambos investigando onde eles nasceram. Seguindo os estudos de Maingueneau a respeito da cenografia, podemos dizer que a estrutura dessa canção é narrativa, porém, dentro dela, temos a presença de um diálogo, pois o enunciador, logo após questionar seus pais, narra a resposta deles. A questão da criança direcionada à mãe é o ponto inicial da canção, a partir do trecho:

“Perguntei pra minha mãe: ‘Mãe, onde é que ocê nasceu’”. A música segue com a narração da resposta da mãe, que, por sua vez, responde que nasceu em Curitiba; porém a avó do garoto era filha de um gaúcho, o que nos leva a entender que ela era gaúcha também. A cenografia também mostra o *ethos* de uma criança curiosa e questionadora, o que nos remete ao título do álbum, *Canções curiosas*, do qual a canção foi retirada.

Apesar do investimento linguístico em modo de fala tido como de regiões mais interioranas, o “ocê”, não se sabe a origem do garoto que narra a história, mesmo assim, pode-se notar que na primeira estrofe pelo menos dois lugares são mostrados; o primeiro é Curitiba, onde a mãe do narrador nasceu; o segundo é o Rio Grande do Sul, dessa vez, local de nascimento do bisavô e da avó. Isso já mostra a mistura de culturas, embora ainda restrita a uma região do país, presente na origem do garoto.

A canção prossegue com a narrativa da resposta que a mãe do enunciador dá a respeito da avó dele, quando começam a ser mobilizadas uma sequência de características do gaúcho: “Ela então me respondeu que / Era filha de um gaúcho que gostava de churrasco / E andava de bombacha e trabalhava no rancho / E um dia bem cedinho foi caçar atrás do morro”. O enunciador da canção vai construindo, de forma estereotipada, o *ethos* de um gaúcho, por meio de elementos da corporalidade (aspectos físicos) e do caráter (aspectos psicológicos). Quanto aos primeiros, temos o andar de bombacha, trabalhar no rancho e ir caçar, já no tocante aos segundos, temos a questão de ser um homem destemido e gostar de churrasco; nos trechos seguintes, é possível ver também um homem heroico. Todas essas informações juntas vão colaborando para construir a identidade do que seria um homem típico do Sul do país.

A sequência continua com a cenografia de um rancho onde iremos encontrar dois personagens, o bisavô do garoto e uma jovem mulher, sua bisavó, que estava em apuros. No trecho “Quando ouviu alguém gritando: ‘Socorro, socorro!’ / Era uma voz de mulher”, temos Paulo Tatit fazendo uma imitação de uma voz feminina. A entonação que o intérprete utiliza nesse momento representa o grito de uma mulher. Tal efeito se dá pelo investimento vocal em um tom mais agudo.

Podemos dizer que essa mudança de tom foi escolhida para marcar uma mudança de personagem nessa canção. Esse recurso também pode ter sido usado com o objetivo de dar um caráter mais lúdico ao que está sendo cantado. Nessa situação, se poderia deduzir, pelo grito de socorro, que a bisavó do enunciador estaria em apuros. No entanto, quando o gaúcho destemido chega ao local onde a mulher está, a causa do pedido se dava pela presença de uma barata, que estava em cima de um saco de batatas. Isso nos parece uma quebra de expectativa, que reforça esse caráter lúdico, visto que o esperado era encontrar uma mulher imersa em uma situação delicada. “Então o meu bisavô, um gaúcho destemido / Foi correndo, galopando, imaginando o inimigo / E chegando no ranchinho, já entrou de supetão / Derrubando tudo em volta, com o seu facão na mão / Para o alívio da donzela, que apontava estupefata, / Para o saco de batata, onde havia uma barata”. Nesse ex-certo, temos a projeção de uma cena validada de mulheres e o seu medo de barata, além da necessidade da presença masculina para eliminar o inseto.

Por fim, a primeira parte da música se encerra com a união do bisavô e da bisavó do enunciador, que se apaixonam após a situação ocorrida, e mais uma vez somos levados a imagens projetadas, dessa vez, de um casamento gaúcho. “E ele então se apaixonou / E marcaram casamento com churrasco e chimarrão”.

Quanto à segunda parte da canção, o enunciador utiliza-se da mesma estrutura presente na primeira parte. Tal estratégia de composição da música não faz com que ela perca seu valor nem, muito menos, se torne repetitiva. A estrutura faz-se necessária para a construção do sentido da canção, visto que, em um primeiro momento, tivemos a narração da história por parte materna e, no segundo momento, teremos a história paterna. A respeito de tal estrutura, podemos comprovar, por meio da análise dessa canção, a interdiscursividade com o discurso literário.

A segunda parte da canção se inicia com o questionamento do enunciador ao seu pai, “Perguntei para o meu pai: ‘Pai, onde é que ocê nasceu?’”, repetindo a estrutura da primeira parte da canção. O garoto, então, narra a resposta do pai sobre si próprio, que nasceu em Recife, e

sobre o bisavô do enunciador, que era baiano. Em seguida, o enunciador começa a expor características do seu bisavô. “Era filho de um baiano que viajava no sertão / E vendia coisas como roupa, panela e sabão”. Em seguida, a canção apresenta um personagem característico da cultura nordestina, o Lampião, fazendo assim uma interdiscursividade com o discurso histórico. “[...] E que um dia foi caçado pelo bando do Lampião / Que achava que ele era da polícia um espião / E se fez a confusão / E amarraram ele num pau pra matar depois do almoço / E ele então desesperado gritava: ‘Socorro!’ / E uma moça apareceu bem no último instante e gritou pra aquele bando: ‘Esse rapaz é comerciante!’ / E com muita habilidade ela desfez a confusão”. Tal representação do personagem histórico típico do Nordeste, mostra como o posicionamento, apesar de, às vezes, cair em estereótipos, também se preocupa em veicular dados históricos.

Além disso, podemos perceber que, nesse segundo momento da canção, a representação do feminino é dada de uma forma diferente, visto que, na primeira parte, a mulher representada é aquela próxima, de certo modo, às histórias infantis, ou seja, que precisa ser salva, mesmo que, nesse caso, à espera seja por um homem que a salve de uma barata que a amedronta. Já na segunda parte, a mulher é quem salva o homem, especificamente, do bando de lampião, mostrando-se uma mulher independente e corajosa. Assim, a canção mostra que a mulher também pode ser dotada de caráter heroico e destemido, sem perder a sua feminidade, como mostrado no trecho: “E ele então deu-lhe um presente, um vestido de algodão”. A recompensa do vestido mostra que apesar do caráter destemido, algo típico da região nordeste (a “mulher-macho”), essa mulher forte, destemida e trabalhadora não deixa de lado a sua feminidade.

Por fim, a canção retoma a estrutura final da sua primeira parte, em que o enunciador se preocupa em fazer uma conclusão a respeito da sua história e da de seus pais, na qual ele apresenta uma espécie de valorização da história deles e mostra que, sem os conflitos que ocorreram, ele nem sequer poderia estar fazendo aquela narração, pois ele próprio não existiria.

Sabemos que a narrativa é um tipo textual que conta com uma determinada estrutura, apresenta uma sequência de fatos e tem uma

série de elementos que a compõe, narrador, enredo, espaço, personagens e tempo. Podemos ver uma estrutura semelhante na canção “Eu”, que traz elementos como apresentação, complicação, clímax e desfecho. Temos uma apresentação, que seria o momento inicial da canção, na qual o enunciador dispara o questionamento aos pais. Em seguida, aparece a complicação, que seria, na primeira parte, a bisavó materna que está em apuros devido ao seu medo de barata e, na segunda parte, o bisavô em apuros por ter sido confundido com alguém não grato ao bando do Lampião. Ambas as partes têm o seu desfecho com o final feliz, no qual o bisavô e a bisavó se apaixonam e, em seguida, se casam.

Após a análise da canção, tanto no plano da letra quanto no plano da voz, pode-se perceber que “Eu” traz consigo elementos do posicionamento MPB para crianças, como a preocupação com a qualidade estética da peça que está sendo apresentada ao seu público-alvo. Percebe-se, então, que o posicionamento MPB, classificado por Gonzalez (2013), preocupa-se com o processo da construção identitária do seu povo, mostrando que o país é multicultural. Isso aparece de uma forma metafórica quando o enunciador da canção revela que seus progenitores provêm cada um de um extremo do país, ou seja, o pai de origem e traços nordestinos e a mãe com características sulistas. Quanto ao investimento vocal, podemos perceber que, ao longo da canção, as escolhas feitas pelo intérprete dão ludicidade ao que está sendo cantado, com o intuito de demarcar a presença de diferentes personagens, como quando ocorre mudança de tom no momento em que é representada a imagem de uma mulher em apuros. Além disso, pudemos perceber a presença de elementos regionais, como o “ocê”, que são encontrados tanto no plano da letra quanto no da voz, ajudando a reforçar o aspecto “caipira” do personagem da canção.

Construções identitárias nas canções “Pindorama” (Palavra Cantada, 1988) e “Brincar de Índio” (Xuxa, 1988)

Segundo Marques e Domingues (2014), a identidade nacional pode ser entendida como tudo aquilo que caracteriza alguém como membro de um país, como o sentimento de pertencimento a uma nação

e os traços característicos que permitem que sua população se reconheça. O termo “identidade nacional” surgiu apenas em 1980, na França, mas o sentimento nacionalista nasceu bem antes, em meados do século XVIII. Só desenvolveu-se, de fato, porém, no Brasil, no século XIX, com a proclamação da Independência. Mesmo que ainda existisse uma ligação com Portugal, surgiu a busca constante por elementos que caracterizassem a nação, que fossem característicos da população brasileira, que compusessem uma brasilidade, para desvinculá-la da imagem do colonizador europeu. A construção da identidade nacional foi fortemente retratada na literatura brasileira. No romantismo, por exemplo, os autores buscavam exaltar as belezas naturais do Brasil, o idioma, os índios etc., na tentativa de legitimar uma literatura de cunho nacional que não se associasse mais a Portugal. Além de na literatura, esse processo está presente em quase todas as manifestações culturais, e no âmbito musical não foi diferente.

Dessa forma, pretendemos comparar o processo de construção da identidade nacional nas canções “Pindorama” (Sandra Peres, por Palavra Cantada, 1998) e “Brincar de índio” (Michael Sullivan e Paulo Massadas, por Xuxa, 1988), dos posicionamentos MPB e canção de massa para crianças, respectivamente, visto que essa temática é bastante recorrente em canções para adultos. A canção “Pindorama” é a primeira faixa do disco *Canções curiosas* (1998) e retrata bem a temática analisada nesta pesquisa. O grupo Palavra Cantada, de acordo com Gonzalez (2014), pode ser visto como pertencente ao posicionamento MPB para crianças, visto que suas canções têm como característica a questão da nacionalidade. O grupo trata esse tema investindo em qualidade musical (instrumental, vocal) e em um cuidado com a elaboração das letras, lançando mão de um código de linguagem culto sem deixar de considerar os regionalismos. Além disso, também é perceptível a interdiscursividade com os discursos histórico e literário; o primeiro é utilizado, muitas vezes, para a construção da identidade nacional, mobilizando acontecimentos passados ou personagens da nossa história, e o segundo tem relação com a estrutura dos textos (principalmente a de narrativa) e os gêneros utilizados para compor as cenografias das canções.

A canção “Pindorama” tem dois enunciadores apresentando versões diferentes sobre o descobrimento do Brasil por meio de uma estrutura narrativa (início, meio e fim). Em um primeiro momento, somos levados a acreditar que temos uma cenografia de diálogo. Quase toda a estrutura nos permitiria concluir isso, pois ela se desenvolve por meio do paralelo em que primeiro um enunciador fala, e em seguida o outro complementa, apresentando sua versão, e assim sucessivamente, mas, na sétima e na oitava estrofes, podemos perceber uma espécie de dedicatória nos quatro primeiros versos: “A Álvares Cabral / A El Rei Dom Manuel / Ao índio do Brasil / E ainda quem me ouviu [...]”, remetendo a uma cenografia de carta. A presença da estrutura dos dois gêneros diferentes mostra que a cenografia dessa canção é difusa.

No que diz respeito ao investimento ético, ocorre a construção de dois perfis éticos, o português de Portugal e o nativo brasileiro. Quando o enunciador português vai falar, refere-se ao Brasil como Vera Cruz (o primeiro nome dado ao Brasil pelos portugueses): “Vera Cruz, Vera Cruz / Quem achou foi Portugal / Vera Cruz, Vera Cruz / Atrás do Monte Pascoal [...]”. Nesse trecho, ainda podemos perceber uma visão que foi defendida por muitos anos na história oficial, a ideia de que o Brasil foi descoberto por Portugal. No entanto, quando é o brasileiro que vai falar, refere-se ao Brasil como Pindorama (nome com o qual os índios chamavam o Brasil): “Pindorama, Pindorama / É o Brasil antes de Cabral”, “[...] Pindorama, Pindorama / Mas os índios já estavam aqui [...]”. Nesse trecho, também podemos identificar uma visão que, nos últimos anos, é muito defendida, digamos assim, por um discurso histórico mais atual, a de que o Brasil não foi descoberto, pois já existiam habitantes aqui quando os colonizadores chegaram.

Também podemos identificar a presença desses perfis éticos pelas pessoas verbais: “[...] Só depois, vêm vocês / Que falavam tudo em português / Só depois com vocês / Nossa vida mudou de uma vez”. Nesse trecho retirado da terceira estrofe, o enunciador brasileiro utiliza os dêiticos pessoais “vocês” e “nossa”. O primeiro representa o coenunciador com quem ele está falando (reforçando a ideia da cenografia de diálogo), e o segundo caracteriza-o como participante da comunidade que já estava no “Brasil” antes de os portugueses chegarem. Assim, ele

fala em nome de um “nós”. Na quarta estrofe, o enunciador português utiliza o dêitico pessoal “nosso”, que também o caracteriza como parte de sua comunidade.

No que diz respeito ao plano vocal, este reforça o que é dito no plano da letra pela presença de duas vozes diferentes. Uma delas possui uma articulação fonética característica do português de Portugal, o que configura o *ethos* mostrado desse enunciador. Outro elemento, que ocorre no plano da voz dessa canção e que parece ser característico do posicionamento MPB para crianças, é a elevação do tom para marcar as vozes dos personagens. Esses elementos do plano vocal deixam explícito que, nessa canção, existem dois enunciadores, pois, somente pela análise da letra, isso não seria possível.

Além desses critérios, ainda podemos perceber a interdiscursividade com o discurso histórico por meio da presença, na canção, de personagens da história nacional, como Álvares Cabral, Pero Vaz, o rei Dom Manuel e o índio brasileiro, e com o literário, mediante a estrutura narrativa e a repetição por progressão. É necessário ressaltar que, apesar de a canção ser composta por dois enunciadores apresentando diferentes pontos de vista, não existe um embate direto sobre quem está certo ou errado. No entanto o fato de ser trazida a “versão” do nativo brasileiro já mostra uma concepção de identidade nacional múltipla, como podemos conferir na sétima estrofe, na qual se tem a junção das duas vozes: “[...] Vou dizer, descobri / O Brasil tá inteirinho na voz / Quem quiser vai ouvir / Pindorama tá dentro de nós”. Isso parece ser uma característica própria do posicionamento MPB para crianças, pois, de acordo com Gonzalez (2014), o *ethos* da criança é concebido como um ser que é “capaz de construir sua própria visão da realidade”, por isso são apresentados fatos, mas estes não vêm precedidos por um juízo de valor.

A canção “Brincar de índio” é a sétima faixa do disco *Xou da Xuxa 3* (1988). O critério de escolha foi Xuxa fazer parte do imaginário coletivo de muitas crianças nos anos 80 e 90, sendo conhecida, nacionalmente, pelo título de Rainha dos Baixinhos, e a canção trazer, de forma evidente, o fenômeno investigado na nossa pesquisa. Essa artista é representante do posicionamento canção de massa para crianças.

Segundo Gonzalez (2014), a característica dele é ser centrado na figura do artista como um produto, por isso busca exaltar as qualidades dos intérpretes e um código de linguagem com muitas gírias para surtir um efeito de proximidade entre os interlocutores e, assim, alcançar o maior número deles. Existe uma interdiscursividade com os discursos midiático e publicitário, pois estes têm como objetivo a persuasão e o convencimento; normalmente, são utilizadas cenografias que remetem a um “mundo perfeito”, onde as tensões históricas são neutralizadas, um ambiente sem nenhum tipo de problemas ou dificuldades. Essa estratégia é usada com o intuito de convencer o sujeito a querer fazer parte desse mundo que os artistas promovem.

Na canção “Brincar de índio”, temos a presença de apenas um enunciador. A estrutura é simples, há apenas quatro estrofes e o refrão, que é repetido diversas vezes. Podemos identificar a cenografia como um convite a uma brincadeira (isso já é perceptível no título), Xuxa chama os seus coenunciadores para brincar com ela: “Vamos brincar de índio / Mas sem mocinho pra me pegar [...]”. É utilizada a cenografia da brincadeira, que atrai as crianças. Para isso são mobilizados, de forma estereotipada, elementos da cultura indígena: “Pego meu arco e flecha / Minha canoa e vou pescar / Vamos fazer fogueira / Comer do fruto que a terra dá [...]”.

No que diz respeito ao investimento ético, é construída uma imagem da enunciativa como alguém que se preocupa e se identifica com os índios. Isso pode ser observado na utilização de verbos em primeira pessoa incluídos nesse discurso: “[...] Eu sou cacique [...]”; “[...] Pego meu arco e flecha / Minha canoa e vou pescar [...]”. No plano vocal, é identificável que a canção é interpretada com o objetivo de aproximar a intérprete de seu público-alvo, com uma voz relacionada a algo puro e infantil. No plano verbal, é notável a utilização de verbos no infinitivo que caracterizam o modo de falar atribuído ao índio selvagem, que ainda não sabe falar bem o português: “[...] Índio fazer barulho / Índio ter seu orgulho”; “[...] Índio querer carinho / Índio querer de volta a sua paz”. Além disso, existe uma intertextualidade dessa canção com a marchinha de carnaval “Índio quer apito (1961)”, na qual a imagem do índio também é retratada de forma estereotipada, reforçando essa

caracterização redutora. Além desses aspectos, é preciso destacar a interdiscursividade com os discursos midiático e publicitário, pois, mesmo em uma canção cuja temática é a brincadeira de índio, não deixa de haver a exaltação da imagem de Xuxa.

Ao analisarmos as canções e seus investimentos podemos concluir que, apesar de terem o mesmo público-alvo, a construção da identidade nacional é apresentada com propósitos discursivos completamente diferentes nos dois posicionamentos. A MPB para crianças preocupa-se com a construção de uma brasilidade, por isso a construção da identidade nacional é realizada de forma múltipla. O Brasil nasce por meio da junção dos vários povos e distintas culturas. É dessa miscigenação que nosso país se desenvolve. Já no posicionamento canção de massa para crianças não é tão forte a preocupação com questões identitárias, visto que o índio é apresentado de forma estereotipada e com intenções mercadológicas, pois o objetivo central desse posicionamento é promover um produto. É importante frisar que ambos os posicionamentos buscam vender seus produtos e obter lucro dentro do discurso literomusical. No entanto, deve ficar claro que, no posicionamento MPB para crianças, esse não é o foco principal, o que permite a abordagem de temáticas que possibilitam às crianças refletir e construir seus pontos de vista sobre a realidade.

Relacionamento amoroso em canções para crianças

Esta pesquisa procura comparar a construção do relacionamento amoroso nos posicionamentos do discurso literomusical para crianças MPB, canção de massa, *gospel* e *pop rock*, respectivamente, nas canções “Rato” (*Canções curiosas*, 1998), “Lobo mau” (*Mara Maravilha*, 1991), “Cristão de verdade” (*Crianças diante do trono*, 2005) e “O Sol e a Lua” (*Pequeno cidadão*, 2009). Como vimos, a canção “Rato” (Palavra Cantada, 1998) retrata a história de um rato que busca sua parceira ideal, declarando às suas pretendentes seu interesse em casar-se. Identificamos, primeiramente, uma estrutura narrativa com repetições progressivas confirmada nos trechos iniciais, nos quais um enunciador apresenta a história e o personagem principal, por exemplo:

“Esse rato que aqui se mostra...”. Assim, podemos definir que se investe cenograficamente em uma narrativa.

A respeito do investimento ético, podemos identificar que o narrador constrói um *ethos* projetado do personagem Rato que contradiz a figura generalizada apresentada no início. Na canção, os personagens dialogam em discurso direto, tomando o papel de enunciador no instante em que cantam, ao mesmo tempo que constroem seus *ethé*. Devido ao número de personagens, preferimos nos debruçar sobre o *ethos* do enunciador principal, o Rato, e o de sua última coenunciadora, a Ratinha. Na primeira estrutura, que o Rato depois repetirá com poucas alterações: “Declaro ser o seu mais lindo amante / Com você eu quero me casar / Fazer da noite escura o nosso altar”, podemos perceber que o Rato constrói seu *ethos* positivamente como alguém belo que deseja um compromisso sério (mobiliza a instituição do casamento) e reforça esse compromisso ao reportar-se a um elemento do discurso religioso, o altar. É relevante reportar também a hierarquia das pretendentes escolhidas; inicia-se com a Lua, depois vem a Nuvem, em seguida a Brisa, depois a Parede e, por fim, a Ratinha. A gradação do mais elevado ou distante ao mais terreno ou próximo nos permite intuir um ideal romântico que almeja a perfeição, hipótese confirmada nos trechos em que as coenunciadoras revelam um defeito e em uma das falas da Ratinha: “Mesmo não sendo perfeita / eu sou a ratinha eleita”.

Podemos definir, então, o *ethos* do personagem Rato como responsável, comprometido e idealista romântico. Em contrapartida, o *ethos* da Ratinha condiz com as características “naturais” da espécie, por isso, a canção termina com as mesmas generalizações (“Toda rata...”), positivando a imagem e as características antes negativas; a Ratinha se afirma como imperfeita e expõe em uma distração uma inversão daquilo que foi apresentado sobre seu pretendente, no trecho “Fico toda aqui sem jeito / Esperando um grande queijo / Ops! Esperando um grande beijo”. O investimento ético pode ser assim resumido em quebras de expectativas de *ethé* projetados e em uma contraposição de *ethé* no par final. Acerca do investimento vocal em “Rato”, é fundamental destacar, como já foi dito, que há uma preocupação em relacionar as vozes às imagens sociais das personagens compartilhadas

pelos ouvintes. Dessa forma, os intérpretes do grupo investem em naipes vocais diversos que não só diferenciam as falas e os personagens, mas caracterizam seus *ethé* no que está sendo enunciado.

A canção “Lobo mau” (*Mara Maravilha*, 1991) tem apenas dois personagens, em uma estrutura mais repetitiva de estrofes e refrão, e traz diversos elementos da narrativa literária de “Chapeuzinho vermelho”, ainda que não constitua uma narrativa. Quanto ao investimento cenográfico, podemos perceber que apenas a intérprete ocupa o lugar de enunciador, esse “eu” pressupõe um “tu” explicitado nos trechos “A tua boca...”, “O teu abraço...”, “O teu olhar...”. Portanto, podemos definir a cenografia como de diálogo, porém, “monologal”, já que o co-enunciador não se comunica, gerando uma centralidade na figura da intérprete. Em relação ao investimento ético, a narrativa pressupõe dois papéis, o lobo mau e a chapeuzinho. A enunciativa se coloca, ainda que a contragosto, no papel de chapeuzinho, como demonstrado no trecho: “E o lobo mau / Que, nessa história, tinha que ser eu / Faz tanto tempo que já se rendeu / Caiu de amores por você”. Assim, a enunciativa desempenha um papel que classifica seu *ethos* como o de um sujeito apaixonado, rendido pelo outro e consciente dessa função amorosa. Da mesma forma, ela constrói simultaneamente o *ethos* projetado do outro, que desempenha o papel de lobo mau. Uma hipótese sugerida pelo título, que privilegia o papel positivizado de lobo mau, é que o relacionamento amoroso é a disputa e o desempenho dessas funções, acarretando uma fixação desse dois *ethé*. No plano vocal, podemos perceber o investimento da intérprete na nasalização, recurso que cria um duplo efeito de sentido, de infantilizar (efeito de pequenez) e de sensualizar (efeito aliado a gemidos e sussurros). Ainda podemos perceber a voz cantada de modo sorridente, técnica que exige mais esforço e causa efeito de simpatia, proximidade.

A canção “Cristão de verdade” (*Crianças diante do trono*, 2005) apresenta uma série de recomendações, conselhos e advertências, marcados no uso constante do modo imperativo dos verbos, como nos trechos: “Mude de vida / Arrependa-se” e “Vale a pena esperar / Vale a pena a gente se guardar”. Categorizamos assim o investimento cenográfico como exortações, um discurso didático de ensino de valores reli-

giosos para crianças. Essa cenografia se relaciona com um *ethos*, efetivado na canção, de alguém experiente, sábio e aconselhador. Para além disso, como demonstra o trecho “Se o que você vive é diferente do que diz / Então, meu amado, é melhor ficar calado”, o enunciador se afirma como verdadeiro executor das práticas religiosas, criando um *ethos* projetado de alguém que não deve corresponder ao seu ouvinte, pois não cumpre corretamente as regras, como no trecho “Meninos e meninas que não querem esperar / A hora certa para namorar / Começam muito cedo e sem a mãe deixar”. O enunciador também investe no uso de formas afetivas, como no trecho “E honrar o papai e a mamãe”, gerando um *ethos* projetado do ouvinte infantilizado que está disposto a aprender. Quanto ao investimento vocal, as crianças cantam as partes que reforcem as exortações da intérprete, criando um engajamento, como em “Não queremos mais ouvir lorota” e “Não queremos mais namoro à toa”. A intérprete exerce a função de aconselhadora e praticante, investindo em transições entre registros vocais, produzindo o efeito de advertência constante.

A canção “O Sol e a Lua” (*Pequeno cidadão*, 2009) apresenta um caso entre os dois astros personificados, no qual o Sol pede a Lua em casamento, mas a Lua não tem certeza se o quer. Podemos facilmente identificar a cena principal de narrativa, porém, no fim da canção, um outro enunciador dialoga com o Sol. Desse modo, há também uma cenografia encaixada de diálogo. O narrador ocupa a maior parte dos enunciados relatando o drama do Sol entristecido pela negação do amor. Com um papel de onisciência, demonstra certa imparcialidade ao criar o *ethos* projetado do Sol em primeiro plano e o da Lua em segundo. O foco pedagógico da canção reside no Sol, visto que é da perspectiva dele, de sujeito desorientado, desolado pela liberdade do outro, que o narrador se utiliza para apresentar o conflito interpessoal e sua resolução. Já o *ethos* projetado para a Lua, ainda que demonstre incerteza, no trecho “Não sei, não sei, me dá um tempo”, é consciente das suas atitudes e de que a situação vivenciada é normal. O outro narrador que aparece no fim do texto, percebido pela mudança de intérprete, aconselha o Sol buscando elevar sua auto-estima e transmitindo confiança, como podemos observar no trecho “Você é lindo, cara, e seu brilho vai

muito mais além! / Um dia você vai encontrar alguém...”. Portanto, constrói um *ethos* compreensivo, empático e esperançoso. Sobre o investimento vocal, podemos destacar a participação de vozes de crianças em muitos trechos, as quais, inclusive, servem como distinguidoras do segundo enunciador. Outro investimento importante é na potencialização da narratividade feita pelo enunciador com a voz de peito em trechos como “Vinte quatro horas depois / o Sol nasceu / a Lua se pôs”.

A análise das canções do posicionamento MPB para crianças revela o tratamento da temática amorosa como um processo de desconstrução da idealização romântica. Podemos relacionar o resgate da narrativa popular à característica geral do posicionamento para adultos (que ocorre na canção para crianças), o qual, segundo Costa (2001), busca instituir-se como a “autêntica” música popular. Outras características do posicionamento para crianças apontadas por Gonzalez (2014) se relacionam com a canção analisada, tais como: a inversão de valores preestabelecidos socialmente (a inversão do *ethos* do rato) e a negociação de sentidos na canção (as generalizações positivizadas no fim da canção). Essas características acarretam uma concepção de criança relativizadora, consciente dos processos de desconstrução de ideais, portanto, um sujeito socialmente ativo.

Já a análise dos investimentos no posicionamento canção de massa para crianças apresenta-nos um tratamento da temática amorosa mais sensualizado e ligado às ações corporais. Conforme Gonzalez (2014), esse posicionamento para crianças mantém relações de equivalência com o de adultos, sendo assim recorrentes temas como sensualidade, paquera e sedução, além da explorada ambiguidade de *ethos*, ora adulto, ora infantilizado, que incorporam as intérpretes mantidas em destaque. Essa aproximação de um discurso adulto pressupõe uma concepção de criança associada à mentalidade adulta, consumista de produtos e seduzida por ideias atrativas.

Os investimentos que analisamos na canção do posicionamento *gospel* para crianças apresentam uma subordinação da temática amorosa à temática das condutas religiosas corretas. Esse tratamento condiz com as características apontadas por Gonzalez (2014) para o posicionamento, entre as quais destaca-se a forte interdiscursividade com o

campo religioso. Além disso, constrói, discursivamente, diferenças entre os fiéis (bons praticantes) e os não fiéis (ou maus praticantes). Nessa canção, observamos também o destaque para o aspecto da pregação, marcante no posicionamento. A concepção de criança está fortemente ligada ao caráter pedagógico (evangelizador) que esse posicionamento assume, com a intenção de formar sujeitos regidos pelas boas e verdadeiras práticas religiosas, para que compreendam que todos os aspectos da vida (incluindo o amoroso) estão subordinados às condutas religiosas, ou seja, não existem, em plenitude, desvinculados dessa obediência hierárquica.

Por fim, os investimentos encontrados na análise da canção do posicionamento *pop rock* para crianças demonstram o aspecto do relacionamento amoroso a partir da conformação com a negação do par ideal junto com a afirmação da esperança em outro amor. Como ainda não há formulação teórica para o posicionamento, podemos relacionar as suas características às do posicionamento para adultos, propostas por Costa (2001). Assim, confirmamos a batida e a harmonia de um *ethos* jovial, o rompimento das fronteiras nacionais, idealizando um cidadão do mundo, e o culto à liberdade, característica forte na canção. A concepção de criança sugere um sujeito que transpõe seus próprios limites, consciente de sua liberdade e da liberdade do outro (o poder das escolas), compreensivo e esperançoso no futuro.

Analisar a temática amorosa em canções para crianças, compreendendo-as como textos pertencentes a uma comunidade, faz-nos refletir sobre as disputas pela hegemonia de uma concepção desses sujeitos perante a sociedade. A todo momento, somos levados a nos conscientizar de que esses discursos são produzidos para crianças, mas não construídos efetivamente por elas; por isso, o tratamento do relacionamento amoroso foi instituído como um recorte que parte do discurso de adultos e perpassa todos os posicionamentos para crianças sob um viés pedagógico de formação, ou comunicação, sobre uma temática iminente na vida social do público-alvo. Outros trabalhos semelhantes podem ser desenvolvidos analisando-se outros aspectos polêmicos, como a morte, e assim podem abrir cada vez mais espaço para uma reflexão que transcenda a superfície aparentemente simples das canções infantis.

Ao pensarmos nos constantes debates de cunho moralista, ideológico e social sobre os temas apropriados para crianças e a maneira de tratá-los, poucas vezes nos recordamos que discutimos sobre restrições para sujeitos que possuem suas diferenças, suas necessidades, seus traços culturais. A sociedade adulta toma decisões sobre assuntos que atingem sujeitos de múltiplas identidades em construção, por isso, acreditamos que as distintas concepções de criança coexistem em concorrência nos diferentes posicionamentos, representando, assim, essa pluralidade, tendo-se em vista que as crianças, assim como os adultos, em sua complexidade, também atravessam diferentes discursos e por eles são atravessadas. Esses discursos incluem as canções e colaboram na construção das concepções que as crianças fazem de si.

Fim do início

Ao tentarmos aprofundar a dimensão contextual dos posicionamentos no discurso literomusical para crianças, o nosso objetivo primeiro era dar início a uma reflexão sobre o papel da voz cantada em articulação com as letras de algumas dessas canções. Apesar de, em alguma medida, essa intenção ter sido alcançada, esbarramos também em dificuldades como preferências de temáticas e limitações técnicas daqueles que foram aderindo ao projeto, em sua maioria ainda graduandos na época do projeto. No entanto, alguns dos integrantes conseguiram, com intrepidez, a partir desses exercícios analíticos e na órbita da proposta inicial, vivenciar suas primeiras experiências de pesquisa e publicar seus primeiros textos, os quais integram esta coletânea.

Referências

ALINE BARROS. *Site oficial*. c. 2013. Disponível em: <http://alinebarrosecia.com.br/>. Acesso em: 03 nov. 2018.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 19, p. 25-42. Campinas: EDUNICAMP, 1990.

BEHLAU, M. S.; PONTES, P. A. L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas Ltda., 1989.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade*. Curitiba: Appris, 2012.

COSTA, N. B. *A produção do discurso literomusical brasileiro para crianças: uma proposta de investigação discursiva*. Projeto de pesquisa apresentado ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19881/1/2014_eve_nbcosta.pdf.

DIANTE DO TRONO. *Site oficial*. c. 2018. Disponível em: <http://diantedotrono.com/>. Acesso em: 10 out. 2018.

GONZALEZ, B. N. A. C. *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças*. 2014. 174 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organização: Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Variações sobre o ethos*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MARQUES, Cecília Baruki da Costa e DOMINGUES, Eliane . A identidade nacional brasileira em teses e dissertações: uma revisão

bibliográfica. *Rev. Psicol. Polít.* [on-line]. São Paulo, v. 14, n. 31, p. 465-48, dez. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519549X2014000300004&script=sci_abstract. Acesso em: 15 out. 2018.

MENDES, M. D. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*. 2013. 339 f. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2013.

PALAVRA CANTADA. *Site oficial*. c. 2017. Disponível em: <http://palavracantada.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2018.

PEQUENO CIDADÃO. *Site oficial*. c. 2016. Disponível em: <https://www.pequenocidadao.com/>. Acesso em: 10 out. 2018.

ALINE BARROS. *Cara de Rato*. MK Music, 2008.

CRIANÇAS DIANTE DO TRONO. *Cristão de verdade*. Diante do trono, 2005.

MARA MARAVILHA. *Lobo mau*. Tratore, 1991.

PALAVRA CANTADA. *Eu*. Palavra cantada, 1998.

PALAVRA CANTADA. *Pindorama*. Palavra cantada, 1998.

PALAVRA CANTADA. *Rato*. Palavra cantada, 1998.

PEQUENO CIDADÃO. *O Sol e a Lua*. MCD, 2009.

XUXA MENEGHEL. *Brincar de índio*. Som livre, 1988.

A INTERVOCALIDADE MOSTRADA EM CANÇÕES PARA CRIANÇAS²⁸

Maria das Dores Nogueira Mendes²⁹
Aurélia Bento Alexandre³⁰

O objetivo deste artigo é investigar as vozes do interdiscurso na canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977), que está no álbum *Os Saltimbancos*, e os posicionamentos no discurso literomusical para crianças. A noção de intervocalidade mostrada integra o investimento vocal, ideia já desenvolvida por Mendes (2013). Apesar de analisarmos apenas uma canção, os resultados confirmam a hipótese de que, na MPB, encena-se um “diálogo” entre *performer* e criança, visto que ambos cantam partes diferentes da letra, ao passo que, na canção de massa para crianças, as vozes infantis são apenas uma espécie de eco do dizer dos intérpretes.

²⁸ O artigo pode ser encontrado com modificações na revista *Interdiscursividades*, sob o título “A intervocalidade mostrada em canções para crianças”. Disponível em: <http://arquivo.revista.uepb.edu.br/index.php/REDISC/article/view/4962>.

²⁹ Maria das Dores Nogueira Mendes tem doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. É professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail*: dasdores@ufc.com.br

³⁰ Aurélia Bento Alexandre tem mestrado em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada (UFRN). É professora do Instituto Federal do Rio grande do Norte – IFRN. *E-mail*: aurelialex@hotmail.com.

Investimento vocal e posicionamento

Este artigo constitui uma primeira aplicação do projeto “Invo-canções: investimento vocal em canções para crianças”, cadastrado no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Um dos nossos objetivos é analisar como o investimento vocal, especialmente, no que tange à mobilização de outras vozes pelos intérpretes, fenômeno que designamos como intervocalidade mostrada, pode ser um elemento delineador de posicionamentos também no discurso literomusical para crianças.

O conceito operacional intervocalidade mostrada, desenvolvido por Mendes (2013), já foi também usado por Zumthor (1993, p. 144) para designar as “trocas de palavras e de convivência sonora”. No caso da nossa pesquisa, que se baseia na linha de análise do discurso desenvolvida por Maingueneau e aplicada ao discurso literomusical por Costa (2012), designa, especificamente, a troca entre diferentes modos de cantar e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical. Aplicamos tal conceito à canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977), gravada no disco *Os Saltimbancos* (1977), composto e arranjado pelo compositor argentino, naturalizado italiano, Luis Enríquez Bacalov e adaptado para o português pelo cantautor brasileiro Chico Buarque, identificado com o posicionamento MPB.

A intervocalidade mostrada

Diferentemente da obra *O cancionista*, que analisa a relação entre a voz falada e a voz cantada na composição de canções, consideramos a fala cotidiana como apenas uma das vozes que constituem e podem ser exibidas no investimento vocal estabilizado em um fonograma. Além disso, como a semiótica da canção proposta por Tatit (1996) não problematiza a discussão dos elementos da canção como parte de um discurso cultural que considera as variantes contextuais de produção e recepção, mas os restringe aos modelos estruturais de perspectiva linguística, não a elegemos como dispositivo teórico da nossa pesquisa, e sim a análise do discurso, na perspectiva de Maingueneau

(2001; 2005a), principalmente, no que tange aos conceitos investimento, posicionamento e interdiscurso.

Pretendemos observar como os cantores mostram, ou tornam audível, a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Para identificar como as relações entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do discurso literomusical são exibidas no investimento vocal, adaptamos para a dimensão vocal os valores de captação e subversão, propostos por Maingueneau (1997), os quais mostram como a presença do outro pode ser reconstituída por índices variados na materialidade textual. Para tanto, foi necessário relacionar tais valores com parâmetros de leitura ou audição vocal, como respiração, intensidade, acentuação, duração, pronúncia etc., já que esses recursos também podem ser encontrados de forma semelhante ou divergente em outros investimentos vocais e em outras vozes do interdiscurso, como a falada.

Os parâmetros vocais mencionados foram subtraídos de Behlau e Ziemer (1988), que os empregam para avaliação terapêutica da voz, e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise da relação entre qualidades vocais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso em relação com a sua projeção na cenografia das canções não significa, porém, adotar os conceitos de base da fonoaudiologia. Trata-se da utilização crítica, sob a visão da análise do discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo.

É válido observar que a utilização de recursos vocais como articulação, pronúncia etc., emitidos em um mesmo ato fonatório que os elementos verbais, pode mostrar na dimensão vocal uma captação ou subversão de características de outras qualidades vocais (intervocalidade). A seguir, comentamos alguns desses recursos vocais, que norteiam a análise do investimento vocal da canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977).

Parâmetros vocais

Com relação à respiração, Behlau e Pontes (1989, p. 57) fazem a seguinte avaliação sob o ponto de vista psicológico:

- respiração profunda e ritmada: pessoas ativas e enérgicas;
- respiração superficial: pouco contato com a realidade;
- ciclos respiratórios curtos e rápidos: ansiedade e excitação;
- ciclos respiratórios irregulares: agitação, descontrole e excitação;
- bloqueio respiratório: reação de defesa contra o contato com determinados sentimentos ou situações;
- fase inspiratória balanceada com fase expiratória: indivíduos pacientes e persistentes;
- respiração calma, regular, harmônica e buconasal: organismo equilibrado.

Apesar de também levarmos em consideração o recurso vocal da respiração no nosso *corpus*, discordamos da idéia de que essa avaliação feita pelos autores seja puramente de um ponto de vista psicológico, pois percebemos que esses sentidos que atribuímos às diferentes formas de “respiração” não deixam de ser mediados cultural e socialmente. Até mesmo os autores, de certa forma, alertam para essa mediação cultural que os sentidos atribuídos às características vocais sofrem:

[...] esse tipo de leitura vocal deverá ser realizado cuidadosamente, considerando-se todos os aspectos da comunicação [...], inclusive a situação de discurso [...]. Além disso, os dados da psicodinâmica vocal pertencem aos padrões sociais e culturais de um indivíduo, devendo-se evitar fazer uma análise fragmentada (BEHLAU; PONTES, 1989, p. 57).

Desse modo, em outra cultura, poderiam ser atribuídos valores diferentes às mesmas características vocais. Apesar de os autores fazerem tais observações relativas à respiração na voz falada, elas são válidas também para a voz cantada, porquanto esta também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de a voz falada e a cantada apresen-

tarem suas particularidades, também formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), aquela constitui esta e esta ainda pode representar aquela. Desse modo, investigamos como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz. Na voz cantada, quando a respiração é mesclada com a voz, segundo Pucci,³¹ ela tem “a função de dar ritmo e/ou explorar os timbres”.

Outro recurso vocal é a segmentação da cadeia falada, uma vez que a presença constante de alongamentos vocálicos no final das frases musicais, que não deixam de constituir um preenchimento de pausa pela voz, como já alertara Marchuschi (1999, p. 168), implicam menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. Já se não há tais alongamentos e há uma presença frequente de pausas não preenchidas vocalmente, isso torna a cadeia da fala mais segmentada, ou seja, com frases musicais mais curtas. Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, uma vez que uma menor segmentação da cadeia falada produz a impressão de que a emissão vocal é mais lenta, ao passo que, se ela é mais segmentada, aparenta ser emitida de modo mais rápido. Uma mudança brusca na segmentação de uma determinada frase musical em um canção pode destacar a imitação de elementos de outras qualidades vocais (relação intervocal).

No que tange à pronúncia, ela é definida da seguinte forma por Behlau e Pontes (1989, p. 41):

[...] uso de determinadas substituições de sons nas palavras ou variações articulatórias de um mesmo som e o resultado de um condicionamento fonológico resultante da exposição a um código linguístico de uma população em particular. O indivíduo pode apresentar alterações de pronúncia que caracterizem um regionalismo [...].

³¹ PUCCI, M. Sobre a voz: pesquisa em andamento, dez. 2003. Disponível em: <http://magdapucci.wordpress.com/2006/12/23/sobre-a-voz-pesquisa-em-andamento-%E2%80%93-aberta-a-comentarios>. Acesso: 25 set. 2012. Acesso: 31 ago. 2012.

Além das “substituições de sons” ou “variações articulatórias de um mesmo som”, que, segundo Behlau e Pontes (1989, p. 41), modificam a pronúncia, podemos apontar ainda a supressão de sons que muitas vezes estabelecem uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Tais alterações de pronúncia podem apontar, como informam os autores, para um “regionalismo”, mas também para uma variação de fundo social.

Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a forma de finalização dos versos, a ilusão de velocidade, a pronúncia e a acentuação nos possibilitam identificar a ouvido “cru” as principais alteridades em relação às quais os intérpretes definem as características de seus investimentos vocais, os quais sinalizam uma afirmação das identidades desses sujeitos e, por extensão, do posicionamento em que eles tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do intercurso.

***Os Saltimbancos* e as relações discursivas**

O disco *Os Saltimbancos* (Chico Buarque, 1997), diferentemente do que muitos pensam, não foi resultado da peça homônima, pelo contrário. Conforme narra o próprio compositor,³² ele surgiu de um disco infantil italiano chamado *I Musicanti*, cuja autoria das composições é de Luis Enríquez Bacalov e de Sérgio Bardotti. Tais canções eram baseadas no conto dos irmãos Grimm *Os músicos de Bremen (Die Bremer Stadtmusikanten)*. Sérgio Bardotti era também, de acordo com Chico Buarque, quem tinha versionado várias de suas canções para o italiano. Na tentativa de retribuir a gentileza, Chico traz as bases do disco italiano para o Brasil e propõe à sua gravadora, na época, a Phillips, lançar um disco infantil. Segundo o cantautor, a gravadora concordou, visto que não seria muito caro e que “havia pouco mercado para músicas in-

³² O depoimento foi originalmente postado em julho de 2016, por ocasião da proximidade das comemorações dos 40 anos de encenação da peça *Os Saltimbancos*, pelo jornalista Adub Carneiro, no site “Pecinha é a vovozinha”, idealizado por ele. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vMdQF2ypOL8>. Acesso em: 28 nov. 17.

fantis. Nem Xuxa tinha ainda. Era uma novidade aqui”. O disco surpreende em termos de sucesso, e surge a ideia da montagem da peça.

Com base nessas informações, é possível notar, na composição desse álbum, movimentos que ocorrem no nível do texto e do discurso. No nível discursivo, pode-se pensar na relação metadiscursiva entre o sujeito Chico Buarque e a própria prática discursiva na qual está inserido, a literomusical, quando toma as bases de um disco já existente em outra língua. No nível textual, os animais que são os enunciadores das canções pretendem formar um conjunto musical, o que mostra, mais uma vez, essa relação, pelo texto, entre o sujeito e o discurso (metadiscursiva). Ocorre também intertextualidade com as letras já existentes no disco italiano e a retextualização de tais letras para o contexto brasileiro, visto que, nesse disco, é explorada a interação entre diferentes usos do “português brasileiro”, já que há o investimento do uso mais corrente, ao lado de uma “fraseologia brasileira” (“nenhuma banana”, “quando a porca torce o rabo”, “Eram tratados como bestas”, “o negócio está preto”). Essa mescla de registro, que não é o foco do nosso artigo, pode ser melhor explorada pelo viés dos conceitos interlíngua e plurilinguismo interno (MAINGUENEUAU, 2001).

De acordo com Souza (2002), o uso de gírias e expressões cotidianas na obra ajuda a compor a alegoria que referencia o processo histórico. Algo semelhante ocorre com as canções de sucesso que acompanham cada nota musical, em “Minha canção” (Enriquez / Bardotti / Chico Buarque), “Tem Dó” (Vinicius de Moraes / Baden Powell), “Prece ao Sol (Wilson Baptista / Jorge de Castro), “Milho verde” (Gilberto Gil), “Farofa” (Mauro Celso), “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins) e “Juventude transviada” (Luiz Melodia),³³ “funcionando como marcas indicativas de tempo e lugar dos quais a história está sendo contada” (p. 292). Percebemos aqui que, novamente, coadunam-se as estratégias intertextual e metadiscursiva, visto que os trechos reportados, ou seja, partes de canções famosas, são da prática discursiva na qual o sujeito está inserido, a literomusical. Nesse sen-

³³ Disponível em: <https://prezi.com/7zrnrr4uw40u/os-saltimbancos/>.

tido, desmistifica-se, de certo modo, a ideia de que onde há intertextualidade, há interdiscursividade.

Não se pode deixar de destacar também o forte caráter intertextual com o conto “Os músicos de Bremen” e, conseqüentemente, o interdiscursivo com o discurso literário. O conto, por sua vez, estabelece também uma relação com o discurso político, porquanto, conforme Schimit (2015), os animais representam os servos e os seus proprietários, os senhores feudais. A adaptação que Chico faz mantém essas relações com os discursos literário e político e as amplia, uma vez que, de acordo com Souza (2002, p. 291), se levamos em conta “as opções políticas e a formação de Buarque”,³⁴ *Os Saltimbancos* aludem também à obra *A revolução dos bichos*, de George Orwell (1945), uma fábula sobre a Revolução Russa de 1917.

Amostra de análise

Trecho falado anterior à canção

Para um entendimento mais profícuo do diálogo que antecede à canção “História de uma gata” propriamente dita, talvez seja necessário esclarecer que, antes dela, aparecem no álbum, outras canções de apresentações dos animais (“O jumento”, “Um dia de cão” e “A galinha”), que mostram a opressão que eles sofriam ao viver com seus donos, o encontro deles no caminho de fuga do campo para a cidade e o desejo de, chegando ao seu destino, tornarem-se músicos. O diálogo a seguir motra o momento em que o trio chega à cidade e encontra uma gata, embora já tivesse sido feita referência a ela na canção “Bicharia”.

1. Jumento: – Hon! Sabe o que eu digo a vocês, começo a me sentir melhor agora que somos três.
2. Gata: – (ronronar) Quatro.
3. Cachorro: – Epa! Quem falou? Quem está aí? Quem é?

³⁴ Chico já havia se baseado em *A revolução dos bichos*, de George Orwell, para escrever, em 1974, a sua primeira obra literária, *Fazenda-modelo*.

4. Gata: – Estou aqui. Aqui na árvore. Hummm... eu sou uma gatinha, miaau.
5. Cachorro: – Au, au...
6. Gata: – Aiii! Socorro!
7. Jumento: – Calma, cachorro, peraí, psiu, ô. Silêncio!
8. Cachorro: – Sim, senhor jumento.
9. Jumento: – E não faça mais isso, entendeu.
10. Cachorro: – Sim, sim, senhor jumento.
11. Jumento: – Primeira lição do dia: o melhor amigo do bicho é o bicho. E você, gata, desce da árvore.
12. Gata: – Miau, depende do programa.
13. Galinha: – Nós vamos à cidade, vamos fazer um con – conjunto. Você também sabe cantar?
14. Gata: – Aaah, sim, humm ? Humm, infelizmente, humm rum rum ram ram.
15. Jumento: – Infelizmente?
16. Jumento: – Infelizmente?
17. Galinha: – Com como infelizmente?
18. Por que fazer um som não foi nada joia para mim.
19. Jumento: – Perdão? Como disse?
20. Gata: – Cantar uma música me custou muitíssimo [snif], miauuuu.
21. Jumento, galinha e cachorro: – Ah, não, conta.

No trecho acima, já identificamos uma intervocalidade com a voz falada, visto que apesar de figurar no fonograma da canção “História de uma gata” não é cantado, mas falado, justamente para promover uma maior incorporação do diálogo que ocorre entre os quatro bichos. Entre tais vozes não está apenas a de Nara Leão, que interpreta a enunciadora da canção, a gata, mas, para acentuar o caráter “conversacional” do trecho, a voz de cada um dos animais é feita por um intérprete diferente. Assim, Magro e Ruy, integrantes do grupo MPB4, interpretam, respectivamente, o jumento e o cachorro, e a cantora Miúcha faz a voz da galinha.

Para representar os animais na canção, cada intérprete capta do interdiscurso sons não lexicalizados (onomatopáicos) que imitam a voz

desses animais. Magro, que interpreta o jumento, mesmo que, num enquadre político do álbum, lançado nos “anos de chumbo” da ditadura brasileira, esse animal represente o líder que se rebela, responsável pela organização de um grupo e, portanto, mais autorizado a falar como gente, com itens lexicalizados, ainda emprega no início do diálogo um “hon” (linha 1), ou seja, a segunda metade do som “hi-hon”, que lembra a voz do jumento. Cumpre notar que, na quinta fala do jumento, ocorre a expressão “é o bicho” (linha 11), que tanto pode significar que o melhor amigo do bicho “é outro animal” como remeter a “algo incrível”. Tal ambiguidade semântica é desfeita no plano vocal, visto que ocorre uma subida no tom de toda a expressão, que é emitida sem pausas entre seus elementos (o melhor amigo do homem É O BICHO). Para construir o segundo sentido, teria que haver uma pausa depois de “é” e de “o” (o melhor amigo do homem é Ø o Ø bicho) e um tom mais alto no artigo definido.

Nara Leão, que faz a voz da gata, recorre logo no início da sua primeira fala ao ronronar (linha 2). Em um álbum para crianças, parece óbvio que a cantora utilize tal estratégia para esclarecer que quem está enunciando é uma gata. Entretanto, se considerarmos o viés político da época, que é colocado de forma alegórica na obra, a gata pode representar, conforme Souza (2002, p. 299), a condição de artista ou intelectual mal vista pelo governo por expor suas ideias. Nesse sentido, lembrando que o ronronar é um processo normal do corpo dos felinos, usado para expressar sentimentos, entendemos melhor a relevância dessa escolha. Acrescenta-se ainda o uso de outros itens não preenchidos lexicalmente – humm rum rum ram ram – (14) e a ofegância e o alogamento da som “u” (20), os quais, além de imitarem a voz da gata, mostram uma espécie de choro ocasionado pelo sofrimento por que ela passou por saber cantar, o qual será contado na canção.

Ruy, o intérprete do cachorro, é quem menos fala no diálogo e quem menos produz itens preenchidos lexicalmente. Entretanto, recorre fortemente à imitação de sons produzidos pelo cachorro. Essa baixa produção de itens lexicais pelo cachorro, contrariamente ao que ocorre com o jumento, é perfeitamente explicável pelo enquadre político no qual o cachorro representa os militares (um soldado leal que não se

opõe às ordens, obedece sempre, no entanto, apresenta descontentamento com essa situação). Miúcha, para imitar a voz da galinha, recorre a uma estratégia diferente daquelas utilizadas pelos outros intérpretes. Ela repete a primeira sílaba da palavra “conjunto” (13), iniciada pelo som /k/ para representar o cacarejar da galinha. Ao analisarmos o álbum em um enquadre político, a galinha é a classe trabalhadora (operários), que não podia falhar na execução do seu serviço.

História de uma gata (Chico Buarque por Nara Leão, 1977)

A canção constitui uma espécie de continuação do diálogo que a antecede. Nele, a gata demonstra interesse em formar um quarteto com o trio de animais (jumento, cão e galinha) que acabara de encontrar. Ao ser questionada pela galinha se sabia cantar (“Nós vamos à cidade, vamos fazer um con – conjunto. Você também sabe cantar?”), ela demonstra ter vivido experiências negativas (“infelizmente”) por ter se envolvido com essa prática. A galinha e os outros animais insistem para que ela conte melhor essa estória. Tem-se assim a canção propriamente dita – posterior ao diálogo –, cuja cenografia se constitui em uma narrativa com enredo retrospectivo da sua vida até aquele momento. As cenas se passam no passado e em duas topografias diferentes, o apartamento e a rua. Vejamos a letra:

22. Me alimentaram
23. Me acariciaram
24. Me aliciaram
25. Me acostumaram
26. O meu mundo era o apartamento
27. Detefon, almofada e trato
28. Todo dia filé-mignon
29. Ou mesmo um bom filé... de gato
30. Me diziam, todo momento
31. Fique em casa, não tome vento
32. Mas é duro ficar na sua
33. Quando à luz da lua

34. Tantos gatos pela rua
35. Toda a noite vão cantando assim
36. Nós, gatos, já nascemos pobres
37. Porém, já nascemos livres
38. Senhor, senhora ou senhorio
39. Felino, não reconhecerás
40. De manhã eu voltei pra casa
41. Fui barrada na portaria
42. Sem filé e sem almofada
43. Por causa da cantoria
44. Mas agora o meu dia a dia
45. É no meio da gataria
46. Pela rua virando lata
47. Eu sou mais eu, mais gata
48. Numa louca serenata
49. Que de noite sai cantando assim
50. Nós, gatos, já nascemos pobres
51. Porém, já nascemos livres
52. Senhor, senhora ou senhorio
55. Senhor, senhora ou senhorio
53. Felino, não reconhecerás

Há elementos musicais e textuais que marcam os diferentes momentos que compõem a narrativa: vida no apartamento, saída para a rua, retorno ao apartamento e a decisão de abandonar este espaço para permanecer naquele, mesmo com o ônus de perder o conforto material, mas com o bônus de ganhar a liberdade.

Quando ouvimos, em toda a canção, a voz macia e pequena, ou seja, com pouco volume e potência sonoros, de Nara Leão, podemos pensar que essa qualidade vocal, de algum modo, sugere características de um gato: pelo macio, movimentos harmoniosos, ágeis e passos suaves e silenciosos. Ouvimos, no início dos versos 22 a 31, que correspondem ao primeiro momento da narrativa, no qual ocorre o “vergonhoso processo de cooptação e perda de referenciais” sofrido pela gata (SOUZA, 2002, p. 299), que Nara Leão utiliza-se, para captar do inter-

discurso a voz da gata, além das características da sua qualidade vocal, do alongamento do primeiro som /a/ em “aaalimentaram” (verso 22), “aaacariciaram”, “aaaliciaram” (verso 23) e “aaacostumaram” (verso 25). Como todas essas palavras alongadas são antecedidas por “me”, gera-se o som onomatopaico [miaw].

Elementos como apartamento e acesso a bens de consumo (Detefon, almofada e trato / Todo dia filé-mignon) podem alinhar a gata também com uma “classe média urbana” (SOUZA, 1992, p. 199). Destacamos, na linha 29, a pausa não preenchida vocalmente entre “filé” e “de gato”, que chama a atenção para a expressão brasileira “filé de gato”, aplicada ao churrasco de beira de rua, à carne de procedência duvidosa de modo geral. A expressão costuma ser usada, a título de brincadeira, para dizer que a carne do churrasco seria mesmo de gato. Esse efeito lúdico (cômico) é mantido na canção, tendo-se em vista que a enunciadora é uma gata e que estava abordando a “luxuosa” alimentação que ela tinha, composta de filé-mignon, mas também desse outro tipo de carne, que poderia ser da sua própria espécie. Outro sentido possível é que a pausa vocal quebra a expectativa do ouvinte, que esperaria que ela fosse mencionar outro tipo de filé, medalhão, por exemplo, e não esse tipo menos nobre.

Na linha 30, o verbo “dizer” e a pausa depois da palavra “momento” acentuam a ação do dono de dar conselhos à gata enquanto ela permanece no apartamento. Essas estratégias permitem que a voz dele apareça de modo direto (linha 31). Os tipos de conselhos recebidos pela gata podem, de acordo com Souza (2002, p. 99), também identificá-la com a juventude. Podemos dizer, em consonância com Maingueneau (2001, p. 126), que essa seria uma cena validada, ou seja, “já instalada no universo do saber e de valores do público”. Nesse sentido, é de conhecimento de uma grande maioria que jovens, principalmente aqueles que são mantidos financeiramente pelos pais, têm suas saídas controladas por eles.

Se consideramos que, em “Os músicos de Bremen”, os animais são todos machos; que, na adaptação para o disco italiano e para o brasileiro, passou a haver duas fêmeas, a galinha e a gata; e, ainda, que a própria gíria “gata” já era, na época, usada com o sentido de mulher

muito bonita, atraente, sensual, não é difícil alinharmos a gata da canção a uma mulher jovem, que era pobre (“Nós, gatos, já nascemos pobres”) antes de encontrar esse companheiro de quem ela depende financeiramente, o qual lhe proporciona todo o conforto material (apartamento, detefon, almofada, filé-mignon), mas a submete, tolhendo sua liberdade (“Fique em casa [...]”). Toda essa parte, que vai do início da canção até a linha 31, constitui a situação inicial da cenografia-narrativa, na qual a situação estava ainda em equilíbrio. A gata vivia conforme as regras do dono, portanto esse trecho é cantado de forma contida. “Do ponto de vista material e afetivo, tinha uma vida desconhecida pelos outros [animais] [...]. Entretanto, a contrapartida desse bem-estar é a ausência de liberdade” (SOUZA, 2002, p. 99).

Segundo o autor, posta “em termos de rebeldia, essa ausência [de liberdade] é cantada num crescendo [...] até explodir no refrão”. A linha 32 mostra o início do conflito da cenografia-narrativa, que corresponde ao conflito interior vivenciado pela gata (“mas é duro ficar na sua”) entre se submeter, garantindo seu acesso aos bens aos quais estava acostumada, mas com a perda da liberdade, e se rebelar (“sair da dela”), perdendo os bens, mas ganhando a liberdade. Cabe observar aqui a utilização de mais gírias, “é duro” e “ficar na tua”, para mostrar a dificuldade que era para a gata permanecer obediente, quando presencia “toda a noite” outros de sua espécie exercendo sua liberdade, como pode ser aferido nas linhas 33, 34 e 35.

Na linha 35, mais uma vez é empregado o recurso da pausa depois da última palavra do verso para anunciar, em discurso direto, a cantoria dos gatos, à qual ela não resistiu e aos quais se juntou, como saberemos pelo relato da perda de privilégios que se inicia na linha 40. As linhas 36 a 39, que constituem o refrão da canção e correspondem à cantoria dos gatos dentro dela, são cantadas, exclusivamente, por um coro de crianças, formado pelas filhas de Chico Buarque e de alguns amigos deles, sem a intervenção vocal de nenhum adulto a quem eles precisem imitar. Nesse sentido, no que se refere à mobilização de vozes de crianças na MPB, parece haver um diálogo entre intérpretes e crianças, visto que ambos cantam partes diferentes da letra. Esse conflito interior, vivenciado pela gata, na linha 32, marca o início do se-

gundo momento da narrativa, que vai durar até a linha 39, qual seja, a saída da gata para a rua.

O intervalo entre as linhas 40 e 43 compõe o clímax, o terceiro momento da narrativa, qual seja, o retorno da gata ao apartamento e o relato da retirada das mordomias (“De manhã eu voltei pra casa / Fui barrada na portaria / Sem filé e sem almofada”) como punição por ter desobedecido aos conselhos recebidos, principalmente, “ficar em casa”. Aqui, não é difícil estabelecer um paralelo representativo entre os gatos que fazem cantoria pelas ruas, aos quais a gata, enunciadora da canção, se junta, e os artistas, principalmente da música, que muitas vezes exercem seus ofícios também no período noturno. Isso é reforçado quando a enunciadora (gata) apresenta “a cantoria” como causa dessa retirada de privilégios. Cabe notar o alongamento no “a” que finaliza a palavra, como se para colocar no plano da expressão o sentido da palavra, ou seja, expressar a “cantoria” de modo cantado; basta comparar com o modo “mais falado” como a palavra “portaria” é cantada.

Nesse sentido, a cantoria pode representar o conteúdo das propostas estéticas dos artistas, em razão das quais, muitos deles, inclusive o próprio Chico, sofreram graves consequências (letras censuradas, exílio etc.) naquele momento histórico. Se interpretarmos a gata como representante dos jovens, ou uma mulher submissa, observamos, nesse verso, que, além da desobediência de sair de casa, o que é dito e cantado, ou seja, a rebeldia, a busca da liberdade, seria motivo para a retirada desses privilégios econômicos por parte de seus opressores.

O trecho que compreende o intervalo entre as linhas 44 e 49 constitui o quarto momento da narrativa, o desfecho, no qual a gata informa como está a sua nova vida no momento em que ela encontra o trio de animais. Esse tempo é o da enunciação (“Mas agora o meu dia a dia”). A topografia é a da rua (“É no meio da gataria / Pela rua virando lata”). Aqui, é cantada e narrada a resolução do conflito que se iniciara na linha 32. A gata abandona o apartamento com todas as suas comodidades, o qual simboliza a repressão, e vai para rua, que representa a liberdade. Tem-se assim toda uma reincorporação e assunção dos seus referenciais de “gata”, os quais haviam sido perdidos quando ela habitava o apartamento: “Eu sou mais eu, mais gata”, “[...] meio da gataria”,

“[...] virando lata”. Nesse sentido, há um rompimento com a submissão e um empoderamento da enunciativa (gata), marcada na expressão “sou mais eu” e na repetição do intensificador que acompanha o qualificativo gata (“mais gata”).

Assim, como era de se esperar, esse trecho é cantado em um tom mais alegre. Essa saída do apartamento para a rua, o fato de a gata se juntar (“numa louca serenata”) a outros gatos e, posteriormente, a outros animais, é bem significativa, porque nos remete à cena validada das manifestações, quando uma categoria, classe com interesses comuns, se junta para protestar, para reivindicar melhorias. Considerando o contexto social da época, podemos pensar também na mulher que deixa a exclusividade da vida doméstica para adentrar o mercado de trabalho e, ainda, na dissidência da bossa nova, que resultou na música de protesto. Nara Leão, que participou desse movimento ativamente, também teria saído do “apartamento” para as “ruas”.

Nas linhas finais (50 a 51), é cantado, novamente, duas vezes, pelo coro de crianças, o refrão da canção, que já aparecera no intervalo das linhas 36 a 39. No entanto, agora, a gata, por ter tomado posse da sua identidade, não aparece apenas como visitante do coro dos gatos, mas é de fato um deles. Após o término do refrão cantado pelas crianças, escutam-se uma espécie de fanfarra e os miados da gata, como se fossem os gatos tocando e a gata cantando.

A canção é tão rica em significação em suas múltiplas semioses que é difícil esgotá-la, como atestam outras análises, dentre as quais destacamos a de Souza (2002), que procura identificar as proposições políticas, e a de Rufino (2008), que estuda as estratégias de persuasão utilizadas pelo enunciativo (autor ou compositor) para obter a adesão do seu público (criança). Além disso, poderia ser feita a análise do arranjo instrumental, que também marca os diferentes momentos da “narrativa”, embora não tenha sido o nosso objetivo aqui. Nosso intuito foi perceber quais vozes eram trazidas do interdiscurso (intervocalidade mostrada) para compor o investimento vocal da canção, dentre as quais destacamos a voz falada, a voz de crianças e a voz de animais, por meio de recursos vocoverbais mobilizados pelos intérpretes, a fim de, futuramente, analisarmos se a forma como o intérprete gerencia tais vozes se

constitui em uma marca do posicionamento MPB para crianças quando comparado a outros posicionamentos.

Considerações finais

A partir desse primeiro passo da pesquisa, foi possível perceber que parece ser comum nas canções brasileiras para crianças que apareçam em um mesmo fonograma a voz de um intérprete adulto e a de uma ou mais crianças. No posicionamento MPB, julga-se que seja mais frequente a alternância de turno entre intérpretes adultos e crianças, como vimos na canção ora em análise, o que diferenciaria esse posicionamento da canção de massa para crianças, que não foi possível analisar aqui, mas parece conceber a criança como uma simples repetidora, porquanto ela só repete trechos já cantados pelo intérprete adulto.

Os intérpretes adultos de canções para crianças parecem também se identificar com uma forma de cantar mais falada, na qual os recursos vocais empregados por eles constroem um tom mais coloquial, que os distancia de emissões vocais que investem mais na potência e na dramaticidade. Além disso, parece ser frequente os intérpretes adultos usarem suas vozes para imitar sons produzidos por animais para denotar distintas funções discursivas, dentre elas, especificar os diferentes enunciadores da canção, como vimos aqui.

Referências

BEHLAU, M; ZIEMER; R. Psicodinâmica vocal. *In*: FERREIRA, L. P. (org.). *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.

BEHLAU, M. S; PONTES, P. A. L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas Ltda., 1989.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Editora da Unicamp / Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENDES, M. D. N. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará*, 2013. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

RUFINO, J. A. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. *Mal-Estar e Sociedade*, Barbacena, ano I, n. 1, nov. 2008, p. 111-128.

SOUZA, S. A. Vozes da infância, falas da política: “Os Saltimbancos” no debate do final da década de 1970. *Proj. História*. São Paulo, n.24, jun. 2002.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DA FESTA NOS POSICIONAMENTOS DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO PARA CRIANÇAS³⁵

*Lucas Rodrigues Memória Ávila³⁶
Maria das Dores Nogueira Mendes³⁷*

Ao trabalhar canções para crianças sob critérios da análise do discurso de linha francesa, existem diversas possibilidades de análise nos variados temas constituintes do imaginário infantil, pois esse imaginário é composto de diversos temas globais. Nota-se que a presença dessa visão infantil pode alterar a forma como os conteúdos são percebidos, pois são ressignificados ao se adentrar nesse ambiente discursivo, através da ludicidade. Dentre a pluralidade apresentada, destaca-se a te-

³⁵ Este capítulo é uma versão do artigo publicado anteriormente na revista Falange Miúda, no ano de 2020, sob o título “Construções discursivas da festa nos posicionamentos canção de massa e *pop rock* para crianças”, com correções e acréscimos. Disponível em: <https://www.falangemiuda.com.br/index.php/refami/article/view/253>. Acesso em: 12/03/2022

³⁶ Graduado em Letras – Português, da Universidade Federal do Ceará. Integrante do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Discuta/UFC) e ex-bolsista de iniciação científica do projeto “Investimentos vocais em canções para crianças” (Invocanções). *E-mail*: professorlucasmemoria@gmail.com.

³⁷ Doutora em Linguística e professora do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC). Líder do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Discuta/UFC). *E-mail*: dasdoresnm@yahoo.com.br.

mática da festa, presente em diversos posicionamentos do discurso literomusical brasileiro para crianças, tanto pela quantidade de vezes que aparece nas canções analisadas pelo projeto de pesquisa “Investimentos vocais em canções para crianças” (Invocações) quanto pela multiplicidade de representações que recebe em cada posicionamento.

Bakhtin (2010) apresenta os festejos de carnaval como elemento significativo pertencente à vida do homem medieval; eles eram compostos por “atos e precisões complicadas que enchem as praças e as ruas durante dias inteiros” (BAKHTIN, 2010, p. 4). Tais festas mesclavam elementos sagrados e mundanos, que contavam com ampla participação do povo e diferenciavam-se das festividades promovidas pelas instituições religiosas ou do Estado. Essas festas proporcionavam “uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes” (BAKHTIN, 2010, p. 4), ou seja, delineavam um segundo mundo, no qual a vida humana performava diversas distinções durante as festividades pré-datadas. A partir dessa reflexão sobre a dualidade da existência humana na Idade Média, pode-se definir a festa como uma solenidade comemorativa que se destina a abarcar fatos ou pessoas importantes dentro de diversos ambientes ideológicos.

Em muitas culturas, as festas podem ser associadas, principalmente, às instituições religiosas, mas também podem ultrapassar esse âmbito, haja vista a existência de diversas festas pagãs, como o carnaval, o *réveillon* etc. Ao trazer esse elemento para o universo infantil, encontram-se diversas festas que sofreram modificações para abranger esse público, pois, “ao interagir com os adultos, elas também produzem cultura e orientam a cultura produzida para elas” (GONZALEZ, 2014, p. 18). Desse modo, podemos empreender diversas análises para verificar de que forma ocorrem essas modificações no que concerne às alterações sofridas nesse contexto.

Com isso em mente, baseados nos estudos da análise do discurso delineada por Maingueneau (1996a/b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a/b) e nas pesquisas de Costa (2001, 2012), Mendes (2013) e Gonzalez (2014), neste trabalho, investigamos a construção discursiva da festa nos posicionamentos canção de massa e *pop* para crianças, com o objetivo de delinear como os dois posicionamentos

investem na utilização desse tema em sua própria construção. Para a análise proposta, selecionamos as canções “Festa do Estica e Puxa”, da Xuxa (1987), e “Baile Partimcundum”, da Adriana Partimpim (2009).

Investimentos vocais em canções para crianças (Invocações)

O projeto de pesquisa “Investimentos vocais em canções para crianças” (Invocações) teve como objetivo analisar a forma como os investimentos vocais (tanto quanto os verbais) atuam como delineador de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro para crianças, considerando indissociável a relação verbo-vocal. Os intérpretes investem em diversos estereótipos vocais ao enunciar na canção, e em nosso estudo voltamos os olhares para esses estereótipos que eles utilizam ou atualizam dentro de um fonograma. Os posicionamentos investigados fazem parte do discurso literomusical brasileiro para crianças: MPB, *gospel*, canção de massa e *pop rock* para crianças. Os três primeiros foram descritos na dissertação de mestrado de Gonzalez (2014), *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças*, enquanto o último posicionamento é um acréscimo do próprio projeto.

Esta investigação apropria-se dos conceitos de posicionamento e investimento, além das definições de *ethos* discursivo e cenografia propostas por Dominique Maingueneau.

Os investimentos são as construções ideológicas mobilizadas na elaboração de determinado posicionamento, pois estes estão imbricados com a própria construção do campo discursivo, mostrando através dele “que o exercício legítimo da fala se dá no campo discursivo afetado” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 290). Esse conceito se relaciona ao de posicionamento, pois os posicionamentos são constituídos ou descritos por meio de investimentos.

O posicionamento, de acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 392), corresponde à “instauração e à conservação de uma identidade discursiva”. Percebe-se que, ao ser produzida, a obra se coloca em determinado percurso dentro de um campo discursivo e esse percurso

caracteriza o posicionamento assumido pelo produto cultural. Tal esfera é percebida como “as operações pelas quais essa identidade enunciativa se instaura e se conserva num campo discursivo, e essa própria identidade” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 392).

Pensando-se nessas noções dentro do discurso literomusical, compreende-se que, ao investir em determinada forma de cantar, o intérprete mobiliza diversos investimentos que o aproximam de determinado posicionamento e o distanciam de outros.

Além de Maingueneau, norteou nossa visão teórica Costa (2001, 2012), que aplica tais conceituações ao discurso literomusical brasileiro, denominando a relação entre investimento e gênero conceituada por Maingueneau “investimento genérico”. Na sua pesquisa, ele relaciona o investimento ao *ethos*, à cenografia e ao código de linguagem, visto que considera essa relação relevante para a constituição de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro. É dessa ampliação que resultam os conceitos investimento linguístico, investimento ético e investimento cenográfico. Somente os dois últimos conceitos são utilizados em nosso trabalho.

O investimento ético se relaciona à noção de *ethos* discursivo, que é ressignificada a partir do *ethos* retórico da Antiguidade, o qual Maingueneau (2001, p. 139) caracteriza como uma “representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidas pelo texto”. No decorrer das materialidades analisadas, o caráter (“traços psicológicos”) construído pelas canções, além da sua corporalidade (“compleição do corpo do fiador”), fundamenta a formação dos *ethè* posteriormente evidenciados. Já o investimento cenográfico corresponde à última das três instâncias da cena enunciativa, instituída pelo próprio discurso e materializada no *corpus* em questão. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 96, grifos do autor), a cenografia “é, assim, *ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que o discurso engendra*”, ou seja, tanto ela é necessária para a constituição do discurso quanto o discurso valida a sua legitimação.

Gonzalez (2014), com base em Costa (2001, 2012), transpõe essas categorias de análise para além do discurso literomusical brasi-

leiro para adultos. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças* (2014), a autora delinea os posicionamentos MPB, canção de massa e *gospel* para crianças. A investigação de Gonzalez (2014) se volta às relações interdiscursivas, aos investimentos éticos e à performance. Os três posicionamentos delineados são estudados pelo projeto *Invocações*, sendo a canção “Festa do Estica e Puxa” parte do posicionamento canção de massa para crianças.

Mendes (2013) trabalha o plano vocal das canções, tratando-o como investimentos delimitadores de posicionamentos do discurso literomusical brasileiro. Segundo Mendes (2013), o investimento vocal é o modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção. Em nossa pesquisa, as relações estabelecidas entre os investimentos vocais e verbais são relevantes e, por isso, a análise do plano vocal proposta por Mendes (2013) faz-se necessária para a caracterização proposta. Utilizamos principalmente a intervocalidade constitutiva e a mostrada, que são formadoras do conceito de investimento vocal.

A intervocalidade constitutiva corresponde à percepção coletiva das vozes utilizadas em determinado posicionamento presente no discurso literomusical brasileiro, que obtém sua legitimação a partir da oposição a outros discursos. Essa intervocalidade não deve ser vista como um ato meramente individual, pois pertence a uma memória coletiva de determinado discurso, e sua utilização está nele prevista, ou seja, considera-se que

[...] há um processo circular na constituição de qualquer qualidade vocal que incorpora valores já adquiridos por outras qualidades vocais no campo discursivo no qual tomam parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo em que, ao se constituir, reatualizam esses valores, retroalimentando-os com novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva (MENDES, 2013, p. 66-67).

A intervocalidade mostrada corresponde aos investimentos utilizados pelo intérprete no decorrer da canção e pode variar dependendo do fonograma analisado, pois, segundo (MENDES, 2013, p. 69), “como

os cantores mostram ou tornam audível a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal”, pode variar entre as diversas *performances*, a depender da escolha do artista.

Análise das canções “Festa do Estica e Puxa” e “Baile Partimcundum”

A canção “Festa do Estica e Puxa” é a segunda faixa do disco *Xegundo Xou da Xuxa* (1987), da artista Xuxa. O critério de escolha da artista em questão se dá pela sua relevância dentro do campo discursivo para crianças, sendo um ponto de convergência de variados discursos dentro do interdiscurso. Sua relevância é tamanha que ela é referenciada como a Rainha dos Baixinhos e, mesmo que o ápice do seu sucesso esteja principalmente associado às décadas de 80 e 90, a artista continua mostrando sua fama, nacional e internacionalmente. Ao nos debruçarmos sobre o aspecto da festa na obra da artista, encontramos diversas canções que fazem referência ao nosso objeto, sendo a canção em questão uma das gravações que apresenta de forma evidente o fenômeno investigado.

Xuxa é a principal representante do posicionamento canção de massa para crianças, tanto por sua enorme fama quanto pelo número de gravações em sua extensa carreira como cantora e apresentadora infantil. Esse posicionamento, de acordo com Gonzalez (2014), tem como característica principal a centralização da figura do artista em relação a outros elementos, como um produto a ser vendido para as crianças, utilizando-se de diversas expressões verbais, gestuais e cenográficas. Nesse posicionamento, percebemos a interdiscursividade com os discursos midiático e publicitário, pelas estratégias de convencimento que são empregadas para persuadir e convencer os coenunciadores a entrar nessa atmosfera sem conflito proporcionada pela artista. Seus investimentos cenográficos são construídos de forma a remeter a esse mundo no qual a criança não encontrará nenhum tipo de dificuldade. Tais construções são utilizadas como forma de instigar o indivíduo a querer estar dentro desse ambiente criado e controlado pela artista.

Na canção “Festa do Estica e Puxa”, temos uma estrutura inicial atípica, pois o primeiro enunciador assume um *ethos* de apresentador. Tal presença se configura como uma intervocalidade, por trazer uma voz de fora do discurso literomusical que passa a integrar a canção por meio de uma inserção de motivação: “Alô, galera, nós vamos curtir agora a maior festa do ano / É a Festa do Estica e Puxa / e não é que é a festa da Xuxa, é a Xu” (XUXA, 1987). Tal intervocalidade colabora para a construção da cenografia de diálogo, em que o apresentador assume o papel de introduzir a festa da Xuxa para os baixinhos, que são os coenunciadores percebidos na presente canção.

Após essa introdução, a canção é assumida pela principal enunciativa, a Rainha dos Baixinhos, Xuxa. A canção se divide em quatro estrofes, além do refrão, que se repete diversas vezes. A cenografia, além da inicial de diálogo, é a de descrição, na qual a enunciativa convida as crianças para dançar na sua festa: “E todos dançam o pega, estica e puxa / E viva a festa da Xuxa” (XUXA, 1987). No decorrer da canção, há a descrição de todos os elementos que existem nesse local, de forma a incentivar a presença dos convidados nessa atmosfera.

Na festa, temos um mundo criado a partir dessa figura central, Xuxa, que é um mundo sem brigas, em que a atmosfera de não agressão é demonstrada através de inimigos estereotípicos: “Lá o cãozinho (au, au) / não briga com o gatinho (miau)” (XUXA, 1987). Esse trecho ainda apresenta outro investimento vocal, uma intervocalidade, quando os sons dos dois animais são reproduzidos pelas crianças. Tal emissão é característica do posicionamento canção de massa, no qual as vozes das crianças são utilizadas como um eco para reforçar a ideia do intérprete.

Já no investimento ético da canção, o *ethos* mostrado da enunciativa é o de dominância em relação aos coenunciadores. Essa relação de superioridade está no fato de que a criança é convidada a entrar no ambiente controlado pela “figura de beleza, poder e riqueza” (GONZALEZ, 2014, p. 93); são apresentados, na canção, elementos que remetem a essa hierarquização: “E todos dançam o pega, estica e puxa / E viva a festa da Xuxa” (XUXA, 1987). As crianças entram neste mundo e performam uma dança predeterminada na festa dessa figura superiormente hierarquizada, além de a referenciação dos coenuncia-

dores ser “baixinhos”, a fim de criar uma empatia entre a enunciativa e as crianças. Além disso, a intérprete utiliza os baixinhos somente como eco de suas ideias, permitindo pouca liberdade enunciativa a essas entidades dentro da canção.

Além das intervocalidades mostradas, no plano vocal é identificável que a canção é interpretada por uma voz emitida em *shape* não redondo. Em certos momentos da canção, a enunciativa faz uma articulação que imita o riso enquanto canta, como se mostrasse um certo divertimento ou constrangimento ao enunciar um relacionamento no seguinte verso: “Enquanto a She-Ra namorava o esqueleto no jardim” (XUXA, 1987). A intérprete também prolonga, em algumas estrofes, a enunciação de algumas palavras: “E os baixinhos vão chegando numa nave **espacial** / Tem até um escoteiro, vestido de **general**” (XUXA, 1987, grifo nosso). Podemos pensar que tal prolongamento é feito com o objetivo de encaixar a palavra no compasso da canção, porém, também pode ser que a intérprete esteja sob o “efeito” da festa, ou seja, emulando um prazer sensorial que o ambiente controlado por ela provoca – manifestado na diversão. Somada a isto, temos uma música agitada, algo que pode ser interpretado como requerido pelo conteúdo, além da utilização de uma formação camerística simples, com bateria e instrumentos de corda elétricos, pois os investimentos desse posicionamento se concentram na dança e na intérprete, como produto, da canção.

No plano verbal, a letra da canção apresenta investimentos pouco significativos, pois, nesse posicionamento, o investimento é “maior na apresentação da performance que no trabalho com a linguagem literomusical” (GONZALES, 2014, p. 103). Isso é notável pela intensa repetição do refrão, que conta com rimas pobres (puxa e Xuxa), e por a canção se apropriar de elementos de fora do programa aparentemente sem nenhum cuidado, somente com o objetivo de fechar uma rima: “O He-Man dança um rock gravado por Tom Jobim / Enquanto a She-Ra namorava o esqueleto no jardim” (XUXA, 1987). Nesse caso, trata-se do uso do nome do grande compositor e intérprete da MPB para adultos, Tom Jobim.

Além dos aspectos apresentados, destacamos como a interdiscursividade com os discursos midiático e publicitário se apresenta. A exal-

tação da imagem da Xuxa como produto é levantada em todos os momentos da canção, tanto de forma explícita – remetendo ao refrão, em que fica claro que aquela é a festa da Xuxa – quanto de forma menos explícita, quando elementos do seu programa são elencados durante as outras estrofes: “O Dengue conta de um até três, / As brincadeiras começam de uma vez”, “Scooby-Doo fica calado pra ver qual é / Enquanto a praga pega o pé” e “O He-Man dança um rock gravado por Tom Jobim / Enquanto a She-Ra namorava o esqueleto no jardim” (XUXA, 1987). Através da imbricação do plano da letra e do plano da voz na canção, a artista investe em estratégias de convencimento que a aproximem de seus interlocutores.

A segunda canção analisada, “Baile Partimpicum”, é a primeira faixa do disco *Partimpim dois* (2009), da intérprete Adriana Partimpim, heterônimo utilizado por Adriana Calcanhotto quando concebe álbuns direcionados ao público infantil. Esse nome é motivado pela forma como o seu pai a chamava quando era criança: Partimpim. Adriana é uma das intérpretes influentes da música popular brasileira, com uma recheada discografia dentro do posicionamento para adultos, mas, para a investigação do projeto *Invocanções*, interessamo-nos por sua produção para crianças.

Sua produção dentro do discurso literomusical brasileiro para crianças conta com três álbuns: *Adriana Partimpim* (2004), *Partimpim dois* (2009) e *Partimpim três* (2012). O critério de escolha dessa artista é a convergência do tema festa, retratado na canção em que nos detivemos, mas também o fato de tratar-se de uma artista que dispõe de poucas canções infantis autorais, como a analisada. Tais características nos ajudam a refletir sobre como o posicionamento *pop rock* para crianças mobiliza outros discursos para a sua construção. Partimpim exhibe nas canções de seus álbuns diversos temas de forma lúdica, transpondo-os para a realidade infantil.

O posicionamento *pop rock* para crianças, ao qual Adriana se alinha, não foi delineado por Gonzalez (2014), sendo esta uma das contribuições do projeto *Invocanções*. Baseamo-nos em Costa (2001, 2012), que descreve esse posicionamento para adultos. Uma das principais características desse posicionamento é a sua composição diversifi-

cada, ou seja, há múltiplas formas de “fazer” *pop*; os investimentos se alteram para se inserir em determinado local deste posicionamento. Consideramos que Adriana Calcanhotto, em suas canções para crianças, investe em uma “linha da leveza e cuca legal” (COSTA, 2012, p. 235), em que combina o *pop rock* com elementos e ritmos brasileiros mais regionais. Ademais, no posicionamento para crianças, existe uma grande quantidade de canções transpostas do posicionamento para adultos. Tal transposição normalmente se utiliza de canções que tenham predisposição para essa ressignificação (por exemplo, canções com animais). Nessas canções, em que imperam múltiplos sentidos, os intérpretes tendem à simplificação para utilizar apenas o sentido mais lúdico – no caso dos animais, a canção apresenta estes como “realmente são”.

A canção “Baile Partimcundum” se trata de uma canção autoral, diferentemente da maioria das canções gravadas por Adriana Partimpim. A intérprete regrava diversas canções do posicionamento para adultos, assim como Pato Fu. Tal fato nos leva a pontuar que esta é uma das principais características do posicionamento *pop rock* para crianças, como atestado anteriormente. A canção é introduzida no gênero musical frevo. A formação camerística utilizada é um prelúdio da festa, um baile de carnaval: “No carnaval / Todo mundo pode / Todo mundo pode / Todo mundo pode / Pode tudo” (PARTIMPIM, 2009).

Quanto ao plano verbal, os investimentos apresentados são mais elaborados que os vistos na canção anterior. A canção é composta por cinco estrofes, todas cantadas pela intérprete Adriana Partimpim, diferentemente do que ocorre na canção anterior, em que um dos personagens do programa da Xuxa assumia o papel de apresentador. As estrofes são cantadas duas vezes, mas essa repetição não é totalmente igual. Apesar de também contar com repetições, estas são progressivas, pois, em alguns momentos da canção, a informação apresentada passa por um processo de alteração de palavras, mudando o significado de determinada oração. A intérprete altera alguns trechos no segundo momento da canção. Como exemplo, temos o trecho da quarta estrofe da canção: “Um pé no chão / Um pé no ar / Me dá tua mão / Vem me pegar” (PARTIMPIM, 2009); no segundo momento, a última estrofe é modificada para: “Um pé no chão / Um pé no ar / Me dá tua mão / **Vou te**

pegar” (PARTIMPIM, 2009, grifo nosso). A canção não apresenta um refrão propriamente dito, além de também não apresentar um esquema rimático. Essas quebras podem ser associadas ao movimento modernista da década de 1920, uma das várias inspirações de Adriana Calcanhotto quando compõe suas canções, principalmente a poesia deglutidora de Oswald de Andrade.

O investimento cenográfico da canção é o de descrição, em que as festas do carnaval são apresentadas para as crianças. A intérprete transpõe o investimento da liberdade do posicionamento de adultos para o posicionamento de crianças, no qual a tal festa, o Baile Partimcundum, é um ambiente permissivo, ou seja, não existem restrições em relação ao que se pode fazer naquele ambiente e aos sujeitos e elementos permitidos.

Apesar de o nome do baile, Partimcundum, fazer referência ao nome adotado pela intérprete – quando participa de projetos direcionados ao público infantil –, a referenciação não deve ser percebida igualmente à da “Festa do Estica e Puxa” (XUXA, 1987). Na primeira, a figura da artista está sempre referenciada como o centro daquele mundo infantil, por sua interdiscursividade com os discursos publicitário e midiático. Já Partimpim só tem o nome parcialmente referenciado no título e no último verso das últimas estrofes da primeira e da segunda parte da canção. O Partimcundum pode ser uma forma de a intérprete o utilizar durante os momentos da canção em que ela mobiliza intervocalidades. O título da canção e o investimento vocal estão intrinsecamente ligados, pois a partir desse termo a intérprete consegue investir vocalmente no som de um instrumento de percussão: “Bum bum / Partimcundum / Bum bum bum bum / Bum bum” (PARTIMPIM, 2009).

Já no investimento ético da canção, o *ethos* construído durante a enunciação da canção e imbricado na cenografia é o de liberdade, sem hierarquizações. Esse “culto à liberdade” (COSTA, 2001, p. 235) é algo que Partimpim transpõe do posicionamento para adultos, na qual a liberdade é apresentada com investimentos na linha da leveza. A atmosfera permissiva criada pela canção é claramente ilustrada no trecho “Pode preto / Pode branco / Pode verde / com bolinha roxa // Pode rico / Pode pobre / Pode nobre [...]” (PARTIMPIM, 2009).

Além das intervocalidades já apresentadas, no plano vocal temos a intérprete, Adriana Calcanhotto, com sua voz de soprano suave, que é mesclada, perfeitamente, com as batidas de instrumentos da percussão, além de haver trânsitos entre as estrofes com um prolongamento nas suas últimas sílabas e ascendência no volume do canto. Mas esse prolongamento é diferente do que Xuxa faz na canção anterior, pois o da apresentadora acontece em momentos pontuais da canção, nos quais a intérprete fala sobre relacionamento amoroso e, com a voz, também cria uma certa tensão romântica. Já na segunda canção, um ambiente dissonante é criado, em que a voz intimista da intérprete contrasta com o ambiente permissivo, sendo essa dissonância algo complementar, que se liga à cenografia e ao *ethos* mostrado na canção. Também podemos pensar que esse prolongamento é utilizado para que o compasso da canção seja acompanhado. Ademais, a segunda canção é menos agitada que a anterior, devido ao ritmo escolhido pela compositora, mas não perde a característica da diversão e da possibilidade de dança, pois o frevo garante isso com sua peculiaridade camerística.

Considerações finais

Estabelecemos como objetivo principal a investigação das construções discursivas do elemento festa nos posicionamentos canção de massa e *pop rock* para crianças. Escolhemos como *corpus* representante dos posicionamentos supracitados as canções “Festa do Estica e Puxa” (Xuxa, 1987) e “Baile Partimcundum” (*Partimpim dois*, 2009), respectivamente. Nossas análises foram balizadas pelos pressupostos da análise do discurso de linha francesa, reunidas no referencial teórico do projeto de pesquisa “Investimentos vocais em canções para crianças” (Invocações). Através de Dominique Maingueneau (1996a/b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a/b) e das pesquisas de Costa (2001, 2012), Mendes (2013) e Gonzalez (2014), pudemos analisar os investimentos éticos, cenográficos, verbais e vocais nas duas canções.

Na primeira canção, a festa aponta para o caráter de autopromoção da intérprete, Xuxa. Por meio da utilização de repetições e ele-

mentos de seu programa de TV, constrói-se a centralidade na figura da intérprete na festa retratada na canção, ou seja, a intérprete é autorreferenciada mediante esses elementos. Além disso, a enunciação elaborada na canção institui um *ethos* de poder – a dona desse poder não sai do pedestal –, em colaboração com os investimentos cenográficos, principalmente, na introdução da artista pelo seu subordinado, que assume a função de apresentador momentaneamente. A voz desse subordinado e a dos baixinhos, que assumem o papel de coenunciadores, configuram-se como intervocalidades; sua inserção na canção tem como o objetivo a supraordenação da Rainha dos Baixinhos. O *ethos* de diversão também é difundido dentro dessa canção, em que, ao tratar as crianças apenas como convidadas, a enunciativa constrói o mundo perfeito e divertido que todas as crianças querem adentrar.

Já a segunda canção apresenta uma construção de liberdade, ou seja, de uma festa sem hierarquias. Partimpim traz elementos da identidade nacional, como a referência ao carnaval, além dos investimentos cenográficos e éticos de inclusão, nos quais é mostrada uma festa divertida e sem hierarquias. Apesar do título da canção e do nome do baile, além das repetições progressivas, a intérprete não utiliza esses artificios para produzir uma autorreferenciação, como percebido na canção anterior. O Partimcundum está mais próximo de ser um investimento vocal em que a intérprete se apropria do som de instrumentos de percussão e os reproduz com seu aparelho fonador, apresentando então uma intervocalidade.

Com essas conclusões em mente, podemos perceber que as construções discursivas do elemento festa se dão de formas diferentes nos posicionamentos canção de massa e *pop rock* para crianças. Apesar de ambos mobilizarem alguns elementos em comum, a forma como os investimentos são feitos colaboram para a percepção das diferentes formas de se caracterizar um elemento. Essa mesma linha de investigação ainda pode ser adotada para pesquisar como a construção do elemento festa se apresenta nos outros dois posicionamentos para crianças não utilizados nesta pesquisa: MPB e *gospel*. Certamente, esses posicionamentos apresentarão resultados diferentes dos encontrados na canção de massa e *pop rock*. Além disso, existem diversas canções com

o mesmo tema dentro dos posicionamentos aqui ilustrados, que podem enriquecer a discussão proposta.

Por fim, agradecemos as contribuições dos membros do projeto “Investimentos vocais em canções para crianças” (Invocações) e dos colaboradores do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Discuta), que possibilitaram as discussões necessárias para a produção e apresentação deste trabalho. Ademais, agradecemos também à Universidade Federal do Ceará, que forneceu apoio institucional e financeiro para as bolsas vinculadas ao projeto.

Referências

CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012. v. 1. 362 p.

GONZALEZ, Bianca Neves Acevedo Carvalho. *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças*. 2014. 174 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*. Universidade Federal do Ceará, 2013.

PARTIMPIM, Adriana. Baile Partimcundum. *In: PARTIMPIM, A. Partimpim dois*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2009. CD, faixa 1.

XUXA MENEGHEL. Festa do Estica e Puxa. *In: Xegundo Xou da Xuxa*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1987. CD, faixa 2.

A RETEXTUALIZAÇÃO NA CANÇÃO GOSPEL PARA CRIANÇAS³⁸

*Acsa de Sales Albuquerque de Sousa*³⁹

O processo de retextualização, objeto dessa pesquisa, foi definido e caracterizado de acordo com as perspectivas de pesquisadores que se detiveram nele, como Travaglia (2003) e Marcuschi (2010), os quais o aplicam, respectivamente, à tradução e à transposição de um texto de determinada modalidade para outra – escrita e oralidade. Entretanto, a perspectiva que adotamos acerca de tal processo é a apresentada por Costa (2012). Esse autor baseia-se nas tipologias das relações intertextuais propostas por Piégay-Gros (1996), que as classifica em relações de copresença e relações de derivação. Partindo delas, mas, em busca de “um conceito mais neutro e mais fluido” (COSTA, 2012, p. 42), o autor reconfigura a classificação, substituindo as de derivação pela categoria retextualização, a qual é responsável pela “transformação

³⁸ Este capítulo é uma versão revisada do artigo publicado anteriormente pela revista *Miguilim*, no ano de 2020, com o título de “A retextualização na canção *gospel* para crianças”. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2312>. Acesso em: 4/4/2022.

³⁹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas Licenciaturas (UFC) e mestranda em Estudos da Linguagem (PPGLin/UNILAB). Integrante do GELT – Grupo de Estudos em Linguística Textual (PPGLin/UNILAB). E-mail: acsaalbuquerque1@gmail.com.

que um texto sofre total ou parcialmente para consubstanciar-se em outro” (COSTA, 2012, p. 42).

Partindo dos pressupostos acerca da retextualização apresentados por Costa (2012) e definindo-a como “o fenômeno do redirecionamento para o público infantil de canções anteriormente compostas para um público adulto” (MENDES, 2017, p. 66), Mendes (2017) investiga como esse processo ocorre no gênero discursivo canção, que é foco do nosso estudo. As pesquisas já realizadas enfocam os posicionamentos *funk melody*, *jovem guarda*, *bossa nova*, entre outros, mas não o posicionamento *gospel*. Portanto, com o intuito de preencher essa lacuna e, assim, contribuir para os estudos referentes à retextualização na canção, realizamos o presente estudo. Desse modo, efetuamos uma análise comparativa entre canções originais e suas versões retextualizadas, com vistas a melhor compreender seus respectivos arranjos musicais e quadros ético e cênico, além dos aspectos recontextualizadores que envolvem as produções.

Desse modo, buscamos analisar de que forma tal processo se dá nas canções “Vitória da cruz” e “Preciso de Ti”, ambas produzidas pelo Ministério de Louvor Diante do Trono e retextualizadas pelo projeto do grupo voltado ao público infantil – Crianças Diante do Trono. Optamos por esse *corpus* devido à notoriedade que o grupo em questão possui, uma vez que ostenta a posição de um dos mais relevantes grupos musicais cristãos brasileiros, de modo que, em 20 anos de carreira, conta com 50 CDs lançados e mais de 15 milhões de discos vendidos. Ademais, também justificamos a nossa escolha pelo fato de que o processo de retextualização é constantemente realizado por tal grupo, sendo possível observá-lo em várias canções, presentes, por exemplo, nos álbuns *Para adorar ao Senhor* (2008) e *Renovo kids* (2015).

Dessa forma, pretendemos analisar o contexto sociocultural em que as canções estão envolvidas, o posicionamento em que elas estão inseridas e os seus elementos retextualizadores e recontextualizadores. Para tanto, apresentamos a seguir as categorias com as quais trabalhamos, posteriormente, a análise das canções e, por fim, as nossas considerações finais.

Abordagem

Para a realização desta pesquisa, que está inserida no escopo da análise do discurso francesa, são essenciais os conceitos de interdiscurso, de *ethos* e de cenografia abordados por Maingueneau; os de canção para crianças e de retetextualização como entendidos por Mendes; e o de canção para crianças do posicionamento *gospel*, estudado por Gonzalez, sobre os quais nos detemos a seguir.

O interdiscurso

Baseando-se em Authier-Revuz (1990), no que se refere aos conceitos de heterogeneidade constitutiva – que diz respeito à relação com o outro ser intrínseca ao discurso – e de heterogeneidade mostrada, que expõe essa relação no plano linguístico, Maingueneau, na obra *Gênese do discurso* (2005), propõe o primado do interdiscurso sobre o discurso, uma vez que, como demonstra a heterogeneidade constitutiva, o discurso só pode ser concebido na sua relação com o outro, o que torna a interdiscursividade sua predecessora e evidencia, portanto, o referido primado do interdiscurso em relação ao discurso.

Entretanto, para delimitar a noção de interdiscurso, o autor propõe outras três acepções e justifica tal medida ao apontar que “é necessário afinar este termo muito vago para nosso propósito e substituí-lo por uma tríade: universo discursivo, campo discursivo, espaço discursivo” (1987, p. 27). Por universo discursivo, o autor entende um “conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada” (POSSENTI, 2003, p. 145). No entanto, essa categoria é útil ao analista apenas para realizar uma delimitação dos campos discursivos, os quais dizem respeito a determinadas formações discursivas que, no universo discursivo, se relacionam de algum modo, seja o foco de tal relação uma discordância ou concordância; para o autor, é nos campos discursivos que se dá a formação dos discursos. O espaço discursivo, por sua vez, “refere[-se] ao subconjunto dos posicionamentos, que o analista supõe manterem relações privilegiadas, cruciais para os discursos considerados” (MENDES, 2013, p. 25).

Neste referido espaço discursivo, concorrem vários posicionamentos. Essa categoria, a qual é essencial na proposta maingueneau-niana, diz respeito à identidade de um discurso, que é expressa, segundo Mendes (2017), não apenas pelo conteúdo apresentado, mas também pela escolha de gêneros do discurso, da construção da cenografia e do *ethos* e, também, da opção por um código de linguagem – escolhas que são denominadas por Maingueneau investimentos.

Tomando como base o entendimento de Maingueneau acerca de interdiscurso, portanto, interessam-nos os seguintes campos discursivos: discurso literomusical, como delimitado por Costa (2001), o qual está expresso na canção original, e discurso literomusical para crianças, expresso na canção retextualizada, ambas objeto de nosso estudo; interessa-nos, ainda, o posicionamento *gospel* referente a tais campos discursivos.

A noção de *ethos*

Para Maingueneu (2004, p. 95), “toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além do texto”, o qual o autor compreende, como desdobramento da retórica, por *ethos*.

Desse modo, a partir da enunciação, a personalidade do enunciador é revelada, por meio de indícios textuais e com base em estereótipos culturais que circulam na sociedade. Dessa forma, é proporcionada, assim, ao texto escrito autoridade acerca daquilo que está sendo dito, uma vez que ele é relacionado a uma voz. O pesquisador (2001) faz a ressalva, contudo, de que esta está relacionada ao indivíduo da enunciação, e não ao indivíduo real.

No entanto, não obstante o *ethos* estar relacionado à enunciação, Maingueneau (2008) aponta que os leitores constroem representações do enunciador antes mesmo de ele se pronunciar, motivo pelo qual se faz necessária a diferenciação entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo. Amossy (2018) define este último como a imagem formada do locutor antes que ele tome a palavra, representação que é formada com base em estereótipos que circulam acerca dele, podendo, no ato da enunciação,

ser confirmada ou negada. O *ethos* discursivo, por sua vez, é caracterizado por Maingueneau (2008) como aquele que é construído no ato da enunciação, e o *ethos* dito realiza-se quando o enunciador refere-se a si próprio de modo perceptível. A interação de tais *ethé* resulta na formação do *ethos* efetivo, o qual é construído, de fato, pelo coenunciador.

É importante pontuar também que o universo de sentido mobilizado pelo discurso, segundo a perspectiva maingueneuniana (2004), está relacionado intrinsecamente ao *ethos* criado por ele. Portanto, partindo desse pressuposto, com base em Mendes (2017), entendemos que o *ethos*, influenciado pelo arranjo e por aspectos contextuais, passa por transformações durante o processo de retextualização, o que, como afirma a autora (2017, p. 33), “implicaria a produção de diferentes efeitos de sentido em relação à versão original das canções em estudo”.

A noção de cenografia

Sob a perspectiva maingueneuniana (2004), o discurso é enunciado por uma fala que é organizada em três tipos distintos: a cenografia, a cena genérica e a cena englobante. Esta última é entendida pelo autor como o tipo de discurso do qual o texto faz parte – como o discurso religioso ou político –, cujo reconhecimento, por parte do leitor, é necessário, a fim de que possa interpretar o texto e moldar o seu comportamento diante dele. No entanto, a cena englobante é insuficiente no que tange à definição de papéis, que se torna possível apenas com a análise dos gêneros discursivos, pela qual a cena genérica é responsável. A união da cena genérica com a englobante é denominada pelo pesquisador quadro cênico, que, segundo ele (2004, p. 87), “define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço do tipo e do gênero de discurso”.

Entretanto, o leitor não se depara com esse quadro, mas sim com uma cenografia, que se apoia, em consonância com o autor (2015, p. 123), na “ideia de que o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende anunciar”.

Maingueneau (2004) pontua também que a cenografia está intrinsecamente ligada aos gêneros do discurso, os quais a usam de forma

diversa: com impossibilidade de previsão daquela que será por eles utilizada, como ocorre com o anúncio publicitário, ou, de forma convencional, com possibilidade de previsão, como acontece com a correspondência administrativa. A essa noção de cenografia, como afirma Mendes (2017), estão ligadas as ideias de espaço (topografia), de tempo (cronografia) e de parceiros de enunciação (enunciador e coenunciador).

Segundo a pesquisadora (2017), a cenografia do gênero canção é instável, uma vez que está suscetível a uma diversidade de cenas, de modo que ela não se constitui como preestabelecida, não obstante apresentar cenas validadas, como as de brincadeiras entre crianças ou de família, já que se trata de um coenunciador infantil.

Tendo em vista os pressupostos apresentados, é possível afirmar que a situação de enunciação mobilizada pelas canções que compõem o nosso *corpus* é formada pelo discurso literomusical brasileiro para crianças (cena englobante), pelo gênero do discurso canção (cena genérica) e por uma cenografia que será abordada posteriormente, na análise.

A canção para crianças e o posicionamento *gospel*

O gênero discursivo canção para crianças, devido ao seu público receptor, possui um forte caráter lúdico, que é expresso no arranjo, na letra e nos temas por ele abordados, que, segundo Greca (2011, p. 48),

[...] 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 amigadas, os brinquedos, as cantigas de ninar, a televisão, o livro, enfim, tudo que se relaciona com o universo sensível e simbólico.

Ademais, segundo Pescetti (2005), são elementos da canção infantil o trabalho musical reduzido e a presença do jogo, seja na composição musical, seja na composição linguística.

O posicionamento *gospel* desse gênero, segundo Gonzalez (2014), possui interdiscursividade com o discurso religioso e mais explicitamente com o evangélico, o midiático e o pedagógico. Maingueneau (2008) classifica o religioso como um discurso constituinte, que, como

tal, possui uma hierarquia em que há o texto primário – a Bíblia – e os gêneros secundários que o comentam, como o testemunho, a pregação e o nosso objeto de estudo – a canção. Um outro elemento caracterizador do discurso religioso que é visualizado na canção é apresentado por Orlandi (1996) como uma hierarquia entre os coenunciadores, de modo que Deus está em plano elevado – o espiritual –, ao passo que os adoradores estão em um nível inferior – o material.

Gonzalez (2014, p. 71) aponta que “a canção gospel para crianças tem três objetivos essenciais nos rituais da comunidade evangélica: orar, louvar e pregar”. A oração, segundo a autora, sofre transformações de acordo com a congregação, mas se baseia na petição, na confissão e no agradecimento. O louvor, por sua vez, é definido (2014, p. 72) como “uma expressão de adoração e amor para com Deus por meio da música, do cantar junto e da dança”. Já a pregação é entendida como uma explanação do texto bíblico que visa à persuasão do coenunciador, o que faz com que esteja presente, na canção, o discurso pedagógico. A autora (2014) afirma também que há, nas canções do posicionamento *gospel* para crianças, uma valorização discreta do *performer*, já que o foco deve ser dado a Deus.

A categoria de retextualização

Segundo Mendes (2017), o gênero canção configura-se como misto, uma vez que utiliza o aspecto gráfico, a partir da letra, e o aspecto oral, por meio da voz. O texto retextualizado, por sua vez, devido ao fato de possuir como ponto de partida a letra original, não demanda esforços no tocante ao aspecto escrito, realizando, portanto, uma repetição *ipsis litteris* desta. Contudo, é possível observar mudanças em relação às letras originais, possivelmente ocasionadas por consequência de, segundo Mendes (2017), erros de palavras, de embates ideológicos ou de alterações propositais visando a um determinado sentido. O aspecto oral das canções, expresso no arranjo, no entanto, majoritariamente, sofre alterações na canção retextualizada, no que se refere às canções direcionadas ao público adulto que passam pelo processo com o intuito de serem direcionadas ao público infantil.

A autora aponta que, nessa transposição, apesar de a letra permanecer inalterada, há uma mudança também na construção cenográfica e ética das canções, sendo o arranjo, junto com os aspectos contextuais, o principal aspecto retextualizador, possibilitando também a geração de novos sentidos, “tão diferentes daqueles evocados pela versão original que o distanciamento entre os dois textos torna-se inquestionável” (MENDES, 2017, p. 71).

A pesquisadora afirma, ainda, que

[...] 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 (MENDES, 2017, p. 71).

Para ilustrar tal afirmação, cita-se a análise que a autora faz da canção “Gatinha manhosa”, produzida por Erasmo Carlos em 1966, em que se tem, originalmente, a cenografia de uma personagem feminina que se insinua romanticamente para um personagem masculino; na canção retextualizada por Adriana Calcanhotto, em 2003, por sua vez, a relação se dá entre uma criança e um gato, o que demonstra efeitos de sentido alterados, uma vez que, na canção original, este aparece como alegoria e, na retextualizada, como literal.

Análise

A seguir, realizamos uma análise comparativa das versões originais e retextualizadas das canções “Vitória da cruz” e “Preciso de Ti”, ambas presentes no CD *Para adorar ao Senhor*, do grupo Crianças Diante do Trono, buscando observar como a retextualização se dá no posicionamento *gospel* para crianças. Damos enfoque à análise dos elementos retextualizadores – dentre os quais o arranjo possui destaque, já que, embasados em Mendes (2017), trabalhamos com a hipótese de que ele se constitui como o principal elemento retextualizador – e dos recontextualizadores, que possibilitam a transposição do texto de uma comunidade discursiva para outra. Iniciamos com uma análise sócio-histórica, em que apresentamos reflexões sobre o posicionamento discursivo da canção e do grupo musical que a produziu.

Canção “Vitória da cruz”

Como um leão que ruga o diabo quer nos devorar
Está buscando brechas para destruir, roubar e matar
Não é na nossa força que podemos vencer
Maior é Jesus em nós
Vem nos defender!

O sangue derramado lá na cruz foi para me salvar
Meu pecado e dor Jesus levou, sofreu em meu lugar
A minha dívida pagou para eu livre ser
Cristo morreu por mim, posso viver!

Hoje eu sou livre para amar a Deus
Viver vitorioso como um filho Seu
Hoje eu sou livre para celebrar
O pecado não pode mais me dominar!

Jesus crucificado e o inferno em festa se alegrou
Pensavam ter vencido e derrotado o salvador
Mas não eram os cravos que o prendiam na cruz
Foi o meu pecado que matou Jesus!
O dia fez-se em trevas e o universo inteiro estremeceu
A multidão perdida viu que aquele era o filho de Deus
O véu do templo se rasgou e hoje eu posso entrar
No santo dos santos, venham adorar!

Bem no meio da festa o diabo começou a ouvir
Passos fortes que tremiam toda a Terra e foi conferir
Quando as portas se abriram ao cordeiro viu
E como um leão, Jesus rugiu!
Caiu como serpente e todo principado se prostrou
O Leão de Judá pisou bem forte e os esmagou
Tomou as chaves das mãos do diabo
Abriu minhas cadeias e me resgatou!

No terceiro dia, a pedra do sepulcro rolou
E lá chegou...
Chegou Maria, mas o corpo ela não encontrou
Um anjo lhe falou que Ele não estava lá
Entre os mortos não devia procurar!
Viu um jardineiro e perguntou:
Onde... onde está o meu Senhor?'
Ele olhou nos seus olhos e pelo nome
Ele a chamou
Ela reconheceu a voz do mestre
Raboni!
Meu Jesus ressuscitou!

Ele vive!
Ele reina!
Ressuscitou!
É vencedor!
Está sentado
Sobre o trono!
Só Ele é digno
De todo o louvor!

A canção em análise foi produzida pelo Ministério de Louvor Diante do Trono, em 2000, no CD *Águas purificadoras*, e assinada pela fundadora e líder do grupo, além de vocalista e compositora, Ana Paula Valadão. A sua versão retextualizada foi produzida em 2008 pelo segmento do grupo voltado ao público infantil, que se intitula Crianças Diante do Trono, no CD *Para adorar ao Senhor*. A vertente musical de ambos os grupos é o *gospel*, posicionamento que, segundo Reck (2012, p. 160, grifo nosso), vem

[...] desde o final do século passado, como um importante veículo para a divulgação do Evangelho, produzindo relações musicais entre os evangélicos em diferentes níveis. Através da performance musical nos cultos, como **instrumento de louvor**, e no **entretenimento e consumo** da música por um mercado específico, o evangélico produz significa-

ções musicais dentro de contextos específicos, seja na escuta, no fazer ou na maneira de interpretar os códigos musicais.

Em consonância com o autor (2012), a música sempre esteve presente nas congregações cristãs, mas o seu caráter era tradicional quanto aos elementos musicais utilizados; apenas a partir da década de 1970, por uma provável influência do reavivamento musical ocorrido nos Estados Unidos – “Jesus Movement” – e também pela difusão do gênero por meio de dispositivos de comunicação em massa, como a TV e o rádio, passou-se a utilizar outros instrumentos, os quais antes eram considerados profanos, como guitarra, bateria e percussão, além de introduzir elementos da música popular.

Desse modo, a música *gospel* passou a ser diferenciada de outros segmentos não mais pelo ritmo, pela utilização de instrumentos ou pela estrutura musical, mas sim apenas pela sua letra, que enfoca o Evangelho. Como consequência disso, há atualmente cantores e grupos que se filiam a diversos segmentos da cultura musical *gospel*; como exemplos citam-se o grupo Oficina G3, que é um dos protagonistas do *rock gospel*, e o grupo Apocalipse 16, cujo segmento musical é o *rap*. Há, ainda, o grupo Palavrantiga, representante do *indie e folk gospel*.

A canção do posicionamento *gospel* para adultos, assim como as direcionadas ao público infantil, enfoca, de forma geral, elementos referentes à oração, à pregação ou ao louvor, de modo que os enunciantes, seja em uma congregação, seja fora desta, utilizam-na com o intuito de manter uma relação com Deus. É necessário, contudo, fazer a ressalva de que nem todos os artistas do gênero *gospel* aceitam esse rótulo, uma vez que não abordam apenas temáticas relativas à fé cristã nos seus repertórios. Tiago Arrais, membro do grupo Os Arrais, demonstra isso em uma entrevista ao programa Hoje em Dia, ao afirmar que “A Bíblia mostra várias pessoas tendo um relacionamento com Deus, mas, nem sempre, falando o nome d’Ele. Nas nossas letras, isso deixa de ser explícito. [...] Viver em Jesus é muito mais interessante do que apenas falar”.

Entretanto, o grupo cuja canção analisamos não se enquadra nessa tipologia, pois, claramente, autodenomina-se cristão, o que é en-

fatizado pelo uso do termo “ministério” na sua intitulação. Na cultura *gospel*, isso é visto como um grupo vocacionado por Deus para, por meio do louvor, pregar as “boas novas”. O termo surge do vocábulo bíblico “ministro”, que, na Bíblia, é entendido não como um artista cujo foco é o monetário, mas sim como alguém que, chamado por Deus, serve-o por meio de sua vida. Segundo Reck (2011, p. 93), os ministérios de louvor “têm surgido em diferentes denominações evangélicas, fundamentados em preceitos bíblicos, para redimensionar as apresentações musicais no culto e fora dele”. A origem do grupo aqui em foco se deu justamente nesse contexto, uma vez que seus integrantes eram ministros de louvor na Igreja Batista Lagoinha.

Desse modo, o foco do Diante do Trono, para além do aspecto de entretenimento e de consumo, é o espiritual, pois sua missão, segundo informações fornecidas pelo site oficial do grupo, é “vivenciar e incentivar a adoração a Deus nas nações do mundo, influenciando a sociedade e a nova geração de adoradores com excelência, santidade e amor”. Como consequência disso, o grupo musical realiza apresentações em *shows*, mas também em igrejas, além de realizar congressos – os quais, na cultura cristã, são eventos nas congregações, por elas organizados, que contam com louvores e pregações –, ações humanitárias e missionárias.

A canção original enfoca, tendo como base a Bíblia, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo, narrativas fundamentais do cristianismo. A cenografia construída pelo discurso é a de um adorador adulto – uma vez que a canção é entoada por ele – que, a partir de uma explanação do texto bíblico, realiza um louvor a Deus, expressando alegria por Ele tê-lo salvado. A explanação delinea com detalhes as narrativas em questões, de forma que, na segunda estrofe, é exposto o porquê do sacrifício, e as seguintes estrofes narram os demais acontecimentos. Inicialmente, são apresentadas as reações em face da morte do “rei dos judeus”: a escuridão que pairou sobre a terra e os véus do templo se rasgando de alto a baixo, que têm como base a passagem de Mateus, capítulo 27.

Posteriormente, é exposta a vitória de Jesus sobre o inferno, que faz referência ao excerto bíblico [...] Quando ele subiu ao alto, levou cativo o cativo, deu dons aos homens. Ora que quer dizer isto: “Ele

subiu, senão que também desceu aos lugares mais baixos da terra? Aquele que desceu é também o que subiu muito acima de todos os céus, para encher todas as coisas” (BÍBLIA, Efésios, 4, 8-10).

Em seguida, é apresentada a última cena das narrativas, que faz referência ao momento em que Maria Madalena vai ao túmulo em que Jesus estava sepultado, procura-o, mas não o encontra, chegando à conclusão de que Cristo havia ressuscitado. O excerto é embasado na passagem de João, capítulo 20, e fundamenta a fé cristã: “E, se Cristo não ressuscitou, logo é vã a nossa pregação, e também é vã a vossa fé” (BÍBLIA, 1 Coríntios, 15, 14).

Por fim, a canção é encerrada com um trecho em que o enunciador louva a Deus, afirmando que ele vive, reina, ressuscitou, é vencedor e está sentado sobre o trono (nos céus); em seguida, chega à conclusão de que só ele é digno de todo o louvor. Desse modo, é possível constatar que o *ethos* construído na enunciação é de um cristão adulto que possui conhecimento dos acontecimentos que fundamentam a sua fé e que se constitui como um adorador, já que entoava louvores a Deus por tais acontecimentos, demonstrando-lhe gratidão e adoração. Contudo, tal *ethos* configura-se também como pré-discursivo, já que está na memória da coletividade, uma vez que, na canção *gospel*, há a representação, no âmbito social, de um *ethos* de um adorador, que utiliza tal gênero para expressar o seu louvor e a sua gratidão a Deus, representação confirmada na canção em análise.

O arranjo da canção original, que possui um ritmo extremamente animado, no tocante à voz, é composto por dois solistas e por um coro, ambos adultos. Já os instrumentos utilizados para compô-lo foram, principalmente, bateria, teclado e instrumentos de sopro. A escolha dos elementos musicais, durante a canção, é reveladora quanto ao seu conteúdo: quando a solista canta um momento de suspense, que diz respeito à já mencionada constatação de Maria Madalena, a expressividade dos elementos é quase nula, ao passo que, quando ocorre o brado “Meu Jesus ressuscitou”, eles voltam com total expressividade.

Realizando a análise comparativa entre a canção original e a retextualizada, observou-se uma mudança na letra da canção concentrada na exclusão de alguns versos e da repetição do refrão. Entretanto, acre-

ditamos que essa alteração representa uma tentativa de adequação do tempo da canção à recepção do público infantil, a fim de zelar pela concentração do público, já que uma música de 7 minutos e 50 segundos – como é o caso da versão original – pode dispersar sua atenção. A canção retextualizada, por sua vez, com os cortes, possui a duração de 5 minutos e 50 segundos, o que quer dizer que um corte significativo de dois minutos foi realizado.

Constatamos também que, pelo fato de a figura do adorador desempenhar um papel central na canção *gospel*, quando esta é transposta de uma comunidade discursiva para outra, tal figura passa por mudanças, pois, na canção para adultos, estes são os adoradores, ao passo que, na direcionada às crianças, estas o são. Como consequência disso, o *ethos* da canção retextualizada passa a ser uma criança adoradora e a cena enunciativa se torna a de uma criança que adora a Deus por meio do louvor, que possui o mesmo conteúdo: gratidão ao ser divino pela sua morte e ressurreição.

Mendes (2017, p. 71) aponta que, no processo de retextualização, “o arranjo, ao lado de aspectos contextuais, atua como um elemento retextualizador ao possibilitar o trânsito entre os dois públicos consumidores, bem como a construção de diferentes efeitos de sentido na canção”. Dentre os elementos que a autora relaciona ao arranjo, estão inclusos (2017, p. 76): “voz suave, doce, majoritariamente feminina, imitação de vozes, instrumentos musicais de brinquedo e/ou em miniatura, sonoplastia lúdica infantil” e coro infantil.

Na canção em análise, o arranjo, de fato, atuou como o principal elemento retextualizador, o que se deu devido à presença de vozes infantis tanto no solo quanto no coro. Além disso, apesar de a canção original possuir um ritmo significativamente animado, este é intensificado ainda mais na retextualização, o que contribui com o aspecto lúdico da canção, haja vista torná-la propícia ao movimento e à dança, o que agrada o público infantil. Esse aspecto possui relevância, pois, para Sarmiento (2004), é um dos quatro elementos que sustentam a cultura infantil e é reforçado também, na canção retextualizada, pela presença de um trecho que, diferentemente do que ocorre na canção original, é apresentado ao público infantil por meio de um *rap* suavizado.

Canção “Preciso de Ti”

Preciso de Ti
Preciso do Teu perdão
Preciso de Ti
Quebranta meu coração
Como a corça anseia por águas, assim tenho sede
Como terra seca, assim é a minh'alma
Preciso de Ti

Distante de Ti, Senhor, não posso viver
Não vale a pena existir
Escuta o meu clamor
Mais que o ar que eu respiro
Preciso de Ti

Não posso esquecer
O que fizeste por mim (fizeste por mim)
Como alto é o céu
Tua misericórdia é sem fim
Como um pai se compadece dos filhos, assim Tu me amas (me amas)
Afasta as minhas transgressões
Preciso de Ti (Senhor)

E as lutas vêm tentando me afastar de Ti
Frieza, escuridão procuram me cegar
Mas eu não vou desistir
Ajuda-me, Senhor
Eu quero permanecer Contigo até o fim

A canção em análise foi produzida inicialmente pelo Ministério de Louvor Diante do Trono, em 2001, no álbum *Preciso de Ti*, e foi assinada pela líder do grupo, Ana Paula Valadão. O texto que a compõe foi escrito pela autora durante um momento difícil da sua vida e retrata um

louvor, mas no formato de uma oração, a qual o enunciador direciona a Deus, tendo como foco a dependência que possui em relação a ele.

É possível visualizar uma forte intertextualidade com o texto bíblico em vários trechos da canção. No primeiro, a dependência entre o indivíduo e o ser divino é exposta a partir de uma comparação que a relaciona com a necessidade que a corça e a terra árida possuem de água, comparação feita pelo salmista Davi, no Salmo 42. No trecho seguinte, a dependência é exposta a partir da comparação com a necessidade que o ser humano tem de respirar.

No terceiro trecho da canção, o adorador realiza seu louvor tendo como base o amor e a misericórdia divinos, o que também possui intertextualidade com uma passagem bíblica – Salmo 103. O último trecho, por sua vez, enfoca as dificuldades pelas quais o adorador passa e a sua reação diante delas, que aponta para uma não desistência. Portanto, o *ethos* construído no texto é o de um adorador que declara a sua dependência e a sua fidelidade em relação a Deus. A cenografia aponta para uma oração realizada por este adorador, o qual é adulto, uma vez que a canção é destinada a esse público. O arranjo da canção, que possui um ritmo lento – provavelmente para suscitar nos leitores uma esfera propícia a uma oração –, é composto por bateria, teclados, violão e outros instrumentos de corda e de sopro.

A letra da versão retextualizada não sofreu alterações se comparada à original, mas o seu arranjo, sim, principalmente no tocante ao aspecto vocal, haja vista que o solo principal e o coro são realizados por crianças, característica relevante que contribui com o processo de retextualização. Ademais, ocorrem alterações também na escolha dos instrumentos, pois, na canção original, o violão possui centralidade, ao passo que, na retextualizada, ele a perde e passam a possuir foco outros instrumentos, como o teclado e a bateria.

O quadro ético da canção também é modificado, pois, devido ao papel central que o adorador ocupa na canção *gospel*, quando esta passou a ser direcionada ao público infantil, o *ethos*, no caso da canção em foco, que era composto por um adorador adulto dependente e fiel a Deus, passa a ser composto por uma criança, mas que mantém as mesmas características do adorador adulto. A cenografia, como consequência da

modificação que o *ethos* sofre, também passa por alterações; anteriormente, ela era composta por uma oração que era realizada por um adorador adulto a Deus, por meio de um louvor, mas, na versão retextualizada, a cena passa a ser de uma oração que é realizada por uma criança.

O processo de recontextualização

Mendes (2017) afirma que, além de a canção sofrer o processo de retextualização, ela sofre também o processo de recontextualização, uma vez que é retirada das suas condições de produção e de recepção originais e exposta a condições novas. Para a pesquisadora, os elementos que possibilitam essa transposição, ou seja, a adequação da canção aos seus novos interlocutores, são encarte do CD e do DVD, clipes disponibilizados na internet e a *performance* dos artistas nos *shows*. Na canção em estudo, tais aspectos atuam de forma significativa na transposição, tornando-a possível, pois todos demonstram-se ligados fortemente à cultura infantil, como se pode ver nas imagens a seguir:

Figura 1 – Encarte do CD *Para adorar ao Senhor*



Fonte: <https://www.tendagospel.com/cd-para-adorar-ao-senhor-ao-vivo-criancas-diante-do-trono-7.html>.

Figura 2 – Performance da cantora Ana Paula Valadão na canção “Vitória da cruz”



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=G2_FNqRbvbo.

Figura 3 – Cena do videoclipe da canção “Vitória da cruz”



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=G2_FNqRbvbo.

Figura 4 – Cena do videoclipe da canção “Preciso de Ti”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ELkB2WNj-3s>.

O encarte do CD, que é muito semelhante ao do DVD, alude ao caráter lúdico ao apresentar uma diversidade de cores e muitas crianças, o que pode ser visualizado também no palco em que ocorre a apresentação musical. Além das cores, também estão presentes elementos que fazem referência ao universo infantil no cenário, como cata-ventos, nuvens, corações, flores etc. Merece destaque, ainda, a caracterização da cantora Ana Paula Valadão e de alguns adultos que estão no local, cujas vestimentas possuem um caráter infantil. Ademais, é relevante, como aspecto contextual, a encenação de alguns trechos da canção “Vitória da cruz”, o que contribui para a compreensão das crianças. Em “Preciso de Ti”, a realização de uma oração pela solista, que é uma criança, também expressa uma tentativa de adaptação do conteúdo aos coenunciadores, já que tal prática religiosa é o foco da canção. Desse modo, tais aspectos contextuais contribuem para a transposição da canção original para o público infantil ser realizada, porquanto a adequa à recepção dos seus coenunciadores.

Considerações finais

Ao realizar a análise comparativa que nos propomos, foi possível observar como os elementos retextualizadores e recontextualizadores

propostos por Mendes (2017) atuam no processo de retextualização da canção *gospel* para crianças. Constatamos que o arranjo, em ambas as canções, atuou de forma determinante para a realização de tal processo; as suas modificações, além de no aspecto instrumental, ocorreram também no vocal, uma vez que os solos e o coro, que nas canções originais eram realizados por adultos, nas canções retextualizadas, passaram a ser compostos por vozes de infantes.

Ademais, pudemos observar que a figura do adorador desempenha um papel fundamental na canção *gospel*, seja para o público adulto, seja para o infantil, e, como consequência disso, os quadros ético e cênico das canções sofrem alterações quando transpostas de uma comunidade discursiva para outra. Dessa forma, nas suas versões originais, o *ethos* era composto por um adorador adulto e a cenografia, por um ato de adoração protagonizado por tal indivíduo, ao passo que, na versão retextualizada, o *ethos* passa a ser de uma criança adoradora e a cenografia, de um ato de adoração por ela realizado.

Paralelo ao processo de retextualização, ocorreu, nas canções em estudo, o de recontextualização, o qual possibilitou a transposição de uma cultura para outra, ao apresentar elementos lúdicos e referentes ao universo infantil no encarte do CD e na decoração do palco, por exemplo.

Desse modo, julgamos ter cumprido os objetivos propostos no início da pesquisa – de realizar uma análise comparativa entre canções originais e suas versões retextualizadas, com vistas a melhor compreender seus respectivos arranjos musicais e quadros ético e cênico, além dos aspectos recontextualizadores que envolvem as produções. Contudo, temos consciência da necessidade da realização de trabalhos que ampliem e aprofundem o *corpus* referente ao posicionamento *gospel* para crianças, pois o contato com um número maior de canções pode revelar aspectos não contemplados na pesquisa aqui realizada.

Referências

ALMEIDA, M. *et al.* Influenciada pelo indie, folk e rock, cena recente do *gospel* quebra paradigmas. *Hoje em Dia*, 12 fev. 2016, Belo

Horizonte. Entrevista concedida a Taís Oliveira. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/>. Acesso em: 29 dez. 2019.

AMOSSY, R. *A argumentação no discurso*. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

AUTHIER-REVUZ, J. *Heterogeneidade(s) enunciativa(s)*. Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 19: p. 25-42. Campinas: EDUNICAMP, 1990.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

COSTA, N. B. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

GONZALEZ, B. N. A. C. *Posicionamentos discursivos na canção popular brasileira para criança*. 2014. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

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

LEVANDO a adoração até os confins da terra. *Diante do Trono*, 2019. Disponível em: <http://diantedotrono.com/diante-do-trono/>. Acesso em: 29 dez. 2019.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, Pontes/Unicamp, 1987.

- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. Tradução de Luciana Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita – atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.
- MENDES, A. F. F. *O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva*. 2017. 165 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- MENDES, M. D. N. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*. 2013. 339 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- ORLANI, E. L. P. *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PESCETTI, L. 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.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- POSSENTI, S. Observações sobre interdiscurso. In: *Encontro do Celsul*, 5, 2003, Curitiba. Anais... Curitiba: UFMG, 2003. p. 140-148.
- RECK, A. M. *Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: um estudo de caso no Ministério de Louvor Somos Igreja*. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.
- RECK, A. M. Práticas musicais gospel no cotidiano e educação musical. *Revista da ABEM*. Londrina, v. 20, n. 29, 158-170, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/index>. Acesso em: 21 dez. 2019.

SARMENTO, M. 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, 2004. Disponível em: http://cedic.iec.uminho.pt/cedic/Textos_de_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf. Acesso em: 24 ago. 2015.

TRAVAGLIA, N. G. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

OUVINDO LIVROS, LENDO CANÇÕES

Produções literárias e posicionamentos literomusicais para crianças⁴⁰

José Wesley Vieira Matos⁴¹
Maria Bianca da Silva Marques⁴²

No âmbito das pesquisas sobre o discurso literomusical, as proposições de Costa (2012) já mostram a relação entre este e os discursos constituintes científico, religioso e literário. Este último, durante períodos anteriores, foi visto como um subordinante das produções literomusicais, devido à aproximação lírica e melódica no que se refere à poesia. Contudo, sob uma perspectiva discursiva, o autor assinala as diferenças entre os campos da literatura e da canção, bem como as peculiaridades e implicações de cada produção ligada a esses discursos (COSTA, 2005).

⁴⁰ Este estudo, com poucas alterações, encontra-se publicado também na revista Ao Pé da Letra. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/245462>.

⁴¹ José Wesley Vieira Matos é graduado em Letras – Português e Espanhol e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin/UFC). *E-mail*: jose.wesley98@alu.ufc.br.

⁴² Maria Bianca da Silva Marques é graduada em Letras – Português e Espanhol e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin/UFC). *E-mail*: biancamarques@alu.ufc.br.

Nesta pesquisa, nosso *corpus* se constitui das produções literárias que mantêm relação com cada posicionamento estudado por Gonzalez (2014) e com o posicionamento *pop rock* para crianças, recordado e investigado pelo projeto de pesquisa *Invocações* (UFC). Para fins de delimitação, elegemos os grupos Palavra Cantada e Pequeno Cidadão, a artista Xuxa Meneghel e o projeto Crianças Diante do Trono como representantes, respectivamente, dos posicionamentos MPB para crianças, *pop rock* para crianças, canção de massa para crianças e *gospel* para crianças. Além dessa delimitação, fizemos um recorte temático, tendo em vista o montante de produções e temáticas abordadas. Assim, partindo das teorizações de Mendes (2019), deter-nos-emos no tratamento do aspecto da animalidade nas produções para crianças.

Lendo canções: a animalidade em canções para crianças

Com base na perspectiva discursiva e em leituras sobre a animalidade na literatura, Mendes (2019) investiga o aspecto da animalidade em canções para crianças no *corpus* do projeto *Invocações*, pois percebe que, para além de uma temática frutífera, a recorrência da figura do animal (ou animalizada) se constrói em cada posicionamento de modo distinto; ademais, temos em vista a consideração de Mendes (2017) de que a figura do animal, na cenografia, relaciona-se a um caráter lúdico, “especialmente, a partir do aspecto da ‘não literariedade’ próprio da infância”.

Para Mendes (2019), a animalidade diz mais além da relação com o meio ambiente nas canções observadas, em termos discursivos, as cenografias de natureza. A animalidade está intrinsecamente relacionada à alteridade; o animal é constituído na relação com o humano. Assim, tanto a humanidade como a animalidade são (re)significadas a partir dessa relação.

A autora analisa um vasto recorte do *corpus* literomusical, que, no entanto, restringimos a uma canção de cada posicionamento e apon-tamos algumas de suas conclusões para fins de exemplificação. No posicionamento MPB para crianças, identificou-se que há um processo de fusão entre aquilo que é considerado animal e o que é humano. Há,

por exemplo, na canção “Cultura” (PALAVRA CANTADA, 1998), uma mescla de elementos animais e humanos: “O bigode é a antena do gato / O cavalo é o pasto do carrapato / O cabrito é o cordeiro da cabra / O pescoço é a barriga da cobra”. Em oposição, no posicionamento canção de massa, encontra-se um processo nítido de cisão entre os bichos e os homens. As propriedades humanas são restritas às figuras humanas, enquanto os animais possuem comportamentos “irracionais” ou absurdos, como se observa na canção “Festa do Estica e Puxa” (XUXA, 1997): “[...] Scooby-Doo fica calado pra ver qual é / Enquanto a praga pega o pé”.

Já no *gospel* para crianças, é recorrente um estado de hibridismo das figuras animais. Primeiramente, destaca-se a associação de certas propriedades de animais às personagens malélicas ou diabólicas, uma metamorfose. Depois, pode-se observar uma humanização dos animais, no sentido de atribuir-lhes ações humanas relacionadas ao rito religioso, como na canção “A dança do quaquito” (ALINE BARROS, 2008): “Ele é artista / Louva ao criador / Ele está bombando / Toca até tambor [...]”. Já no posicionamento *pop rock*, nota-se uma “naturalização” dos animais, isto é, de certa forma, os animais estão integrados à natureza enquanto o humano ocupa um patamar acima, que lhe confere o dever de protegê-los, como se observa na canção “Sapo-boi” (PEQUENO CIDADÃO, 2009): “E essa pode ser a minha colaboração / Vamos todos ter um sapo-boi de estimação [...]”.

Ouvindo livros: produções literárias “musicais”

MPB para crianças

Elegemos como representante desse posicionamento o grupo Palavra Cantada, devido à quantidade de produções musicais e literárias. Fundado pelos músicos Sandra Peres e Paulo Tatit, em 1994, o grupo produz canções nas quais “a ideia é criar melodias, letras e arranjos originais, sempre de olho numa poética que respeite a inteligência e a sensibilidade das crianças” (PALAVRA CANTADA, 2017). Além disso, vários discos já foram premiados e muitas canções suas se

popularizaram nos meios de comunicação, o que lhes garante um nível maior de representatividade.

Dentre os vários livros do grupo que poderiam servir a esta pesquisa, no que se refere à temática estudada, selecionamos a produção literária *Papagaio Reginaldo e a árvore da montanha* (2013). O livro, de autoria de Paulo Tatit e Zé Tatit, foi ilustrado por Rubens Matuck e conta a história de um papagaio que vive no Pantanal e recebe a visita inesperada do “bicho homem”, que começa a alterar seu *habitat*.

É importante esclarecermos que o livro possui uma canção homônima e com a mesma letra, sem alterações, lançada em 2012, no álbum *Um minutiiiiinho!*. Contudo, convém assinalarmos que não compreendemos o livro como uma publicação da letra em suporte distinto, mas como um novo acontecimento discursivo, que mobiliza outros contextos e enfatiza ou recria sentidos.

Logo de saída, percebe-se que o livro possui um vínculo forte com a canção correspondente, fato que se pode observar previamente também em outras produções literárias do grupo. Ambos possuem uma relação intertextual com a canção folclórica “A árvore da montanha”, provavelmente com origem anglo-saxônica, em meados do século XVII, sob o título “Green grass grew all around”. Uma variação também encontrada em língua portuguesa chama-se “A grama foi crescendo”. Além disso, é encontrada por vezes em contexto de grupos de escoteiros.

Como enfatiza a sinopse produzida pela editora, o livro “utiliza o refrão de outra canção bem conhecida, ‘A árvore da montanha’, mas é interessante justamente porque evita a repetição excessiva” (MELHORAMENTOS, 2013). Por isso, podemos considerar que há um primeiro processo de retextualização, que ocorre na canção e é reaproveitado no livro. Isso se relaciona com a característica encontrada por Gonzalez (2014) de que a MPB para crianças mantém uma relação interdiscursiva com a literatura, principalmente nas manifestações folclóricas e orais.

Quanto à cenografia, percebe-se um investimento na localização precisa do Pantanal, uma região tipicamente brasileira no Centro-Oeste do país. Além da flora, a fauna brasileira é bem caracterizada para compor a cena narrativa. Assim, nota-se a procura do posicionamento

de destacar os traços naturais que constroem a identidade brasileira, tornando-lhes positivos em seu estado “original”, como se observa no trecho: “Tinha flores, tinha frutos, tudo era uma beleza, todo mundo em equilíbrio com a mamãe natureza” (PALAVRA CANTADA, 2013).

Do ponto de vista do *ethos*, deve-se observar que há um narrador que cria uma imagem discursiva do papagaio Reginaldo.⁴³ Sob essa ótica, o animal mostra-se um ser amigável e harmônico com seu meio. Contudo, o personagem enuncia em certos trechos, e em outros podemos acompanhar o que seriam seus pensamentos; ambos permitem-nos observar a construção do que Maingueneau delineia como *ethos* dito. A criatura, então, mostra-se um ser curioso com a chegada do homem. Nesse ponto, inicia-se a caracterização do homem enquanto “bicho”: “Mas um dia Reginaldo conheceu um novo bicho, que surgiu tão de repente, meio feio e esquisito, pois andava em duas patas, tinha boca sem ter bico”. Além disso, o animal parece dotado de algum aspecto de linguagem ao perguntar para outros bichos (mesmo que não seja respondido diretamente por esses outros): “Quem será esse intruso, que parece um chimpanzé? Será que come papagaio, o que será que ele quer? Perguntou ao vaga-lume: Como chama esse bicho? Esse bicho chama homem, chama humano, chama gente [...]” (PALAVRA CANTADA, 2013).

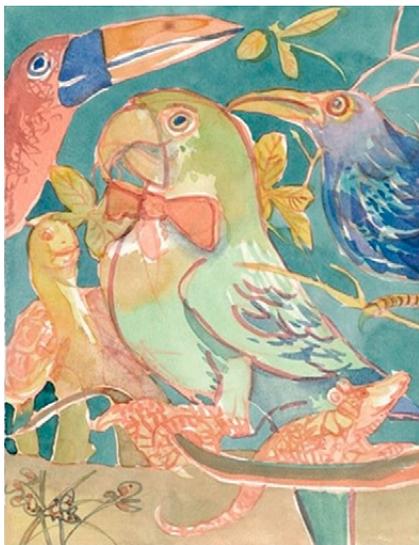
Esse último traço languageiro atribuído ao papagaio se torna impreciso, já que, mais adiante, o animal é forçado a aprender a linguagem humana, e o narrador questiona: “Pra quê serve um papagaio aprender nossa linguagem?”. Portanto, fica claro que toda a história é narrada por um ser humano que conduz o processo não só narrativo, mas também reflexivo. É importante lembrar que o animal escolhido como protagonista é, culturalmente, associado ao ato de aprender a reproduzir palavras e frases em linguagem humana.

Tudo isso que já expomos corrobora a análise de Mendes (2019), já que, nessa produção literária, nota-se um processo de fusão entre o homem e o animal. Outras características curiosas são o fato de o papa-

⁴³ A isso denomina-se *ethos* projetado, quando a imagem de si construída do enunciador não provém de sua enunciação, mas da de um terceiro.

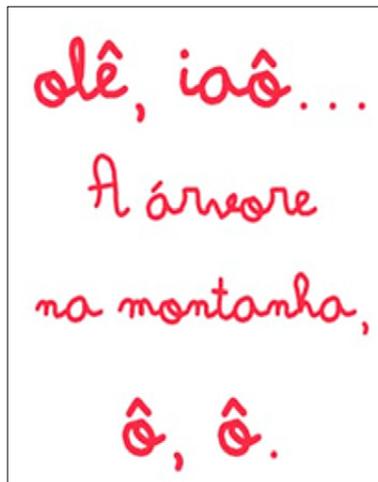
gaio possuir um nome próprio humano, Reginaldo, e de receber investimentos imagéticos que o associam à figura humana, como o uso de gravata, demonstrado na seguinte ilustração:

Figura 1 – Papagaio Reginaldo



Fonte: Palavra Cantada, *Papagaio Reginaldo e a árvore da montanha* (2013).

Figura 2 – Tipografia do livro Papagaio Reginaldo



Fonte: Palavra Cantada, *Papagaio Reginaldo e a árvore da montanha* (2013).

A respeito dos investimentos imagéticos, o livro em questão é bastante ilustrado, possuindo certa predominância, ou maior preenchimento, das imagens sobre a linguagem verbal. Nota-se também que certos trechos da parte verbal possuem uma tipografia diferenciada em cor e em fonte, que lembra uma letra cursiva infantil, enfatizando o aspecto lúdico.

Pop rock para crianças

O grupo escolhido para representar esse posicionamento foi o Pequeno Cidadão, fundado em 2008 por Taciana Barros, Edgard Scandurra e Antonio Pinto. Além destes, integram o grupo seus filhos e outros artistas convidados, como Arnaldo Antunes. Define-se como “um grupo de *rock* divertido e educativo para crianças bagunceiras e muito sabidas” (PEQUENO CIDADÃO, 2016). Recentemente, tornaram-se conhecidos pela participação nas trilhas sonoras de telenovelas infantis, como Carrossel, da emissora televisiva SBT.

O livro *A fantástica viagem do pequeno cidadão* (2010) foi escrito por Januária Alves e ilustrado por Jimmy Leroy. Inspirado nas canções do grupo, conta a história do garoto Pec, que sai em uma aventura com seu amigo, o pássaro uirapuru Tangará. Nessa viagem, o protagonista reflete sobre sua vivência no planeta X a partir da observação de outros planetas. Como resume Taciana Barros (2011), o livro “fala basicamente para a criança que a vida é feita de muitas escolhas”.

Desde a capa, o livro assume uma relação explícita com as canções. A letra destas aparecem inseridas na narrativa, uma por capítulo. Essas canções fazem parte do primeiro CD homônimo do grupo, lançado em 2009.

Quanto à cenografia, observa-se uma ambientação fantástica, ficcional, de um universo multiplanetário. O protagonista visita diversos planetas e menciona a existência da Terra; assim, essa imprecisão geográfica reforça o caráter cosmopolita do posicionamento, relação estabelecida com o posicionamento *pop rock* para adultos, estudado por Costa (2012). No capítulo “O planeta verde”, observa-se a construção cenográfica de um ambiente próprio dos animais, no qual se afirma um pertencimento destes à cor verde, representação da natureza. O protagonista se vê diante de uma problemática, apresentada pelo sapo Coach, na qual o planeta sofre de uma crise de sustentabilidade; os meninos que nele habitam domesticaram os animais e proibiram que um se alimentasse do outro. Ao final, reflete-se sobre a importância de se preservar o ciclo vital para a manutenção do ecossistema.

Dessa forma, nota-se que os animais e os humanos possuem papéis distintos quanto ao funcionamento da vida no planeta. Os animais estariam, assim, identificados com o natural, enquanto os humanos seriam os protetores desse meio. Contudo, nesse capítulo, questiona-se a viabilidade desses processos de sustentabilidade, como observamos no trecho: “E eu que sempre achei que cuidar dos bichos, não deixar que nada acontecesse com eles, era a única solução para eles não acabarem de vez [...]” (PEQUENO CIDADÃO, 2010).

A respeito da construção do *ethos* do protagonista Pec, podemos observar, na citação anterior, que se investe no caráter questionador e reflexivo sobre o estado em que se vive. Logo no início do livro, o personagem constrói seu *ethos* dito como um sujeito pautado no princípio da liberdade: “já nascemos com sete anos, que é a idade em que a gente começa a escolher” (PEQUENO CIDADÃO, 2010). No capítulo já mencionado, o protagonista se reconhece como responsável pela proteção ambiental, o que inclui os animais, porém, de modo consciente e realmente sustentável.

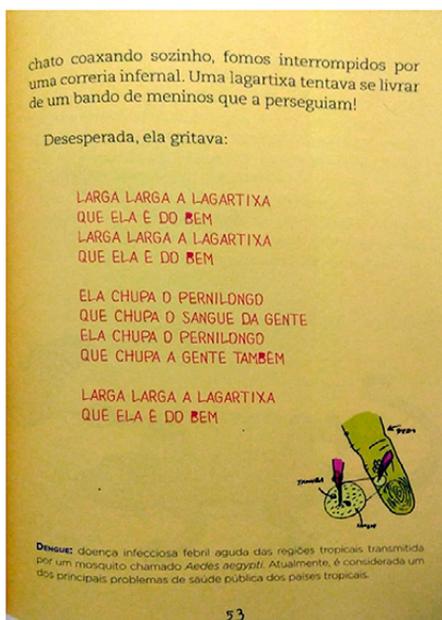
Desse modo, podemos perceber que diversos elementos e, principalmente, a construção ética nos revelam uma preocupação da produção literária com a grande questão da liberdade. Isso se relaciona com o apontamento geral de Costa (2012) sobre o *pop* nas canções para adultos: “A grande temática da canção pop é a liberdade, em todos os aspectos [...]”.

Pelo o que já expomos, torna-se notável que há um processo de distinção entre o animal e o humano, sendo o primeiro ligado ao natural e o segundo considerado seu guardião. Além disso, os investimentos encontrados apontam, em consonância com as proposições de Mendes (2019), para uma naturalização dos animais e de seus ciclos vitais. Também, convém destacar que os nomes dos animais da história, quando estes possuem nomes próprios, são relacionados a elementos naturais, como Tangará, provavelmente um vocábulo de origem indígena, e Coach, que se refere tanto a uma característica de investimento em um plurilinguismo externo, quanto a uma remissão do coaxar produzido pelos sapos.

A respeito da construção do livro, percebemos uma maior utilização da linguagem verbal em detrimento do uso de imagens. Estas são

restritas às ilustrações de abertura de capítulo e postas como elementos ilustrativos secundários em relação à narrativa, muitas vezes diagramadas próximo às margens. Isso nos leva a perceber que, neste posicionamento, há uma concepção de criança-leitora mais capacitada para compreender estruturas maiores e mais complexas, voltada a uma reflexão crítica dos temas. Além disso, as letras das canções são destacadas através de uma mudança tipográfica, como se observa na imagem ao lado.

Figura 3 – *A fantástica viagem do pequeno cidadão*



Fonte: Pequeno Cidadão, *A fantástica viagem do pequeno cidadão* (2010).

Canção de massa para crianças

A princípio, após uma pesquisa exploratória inicial, acreditávamos que não havia produções literárias relacionadas a esse posicionamento, tendo em vista que buscávamos escritos em formato de livros. Contudo, após depararmos com as edições da Revista da Xuxa, imaginamos que essas produções possam significar muito a respeito da identidade desse posicionamento, ainda que, dentro da literatura, uma série de problemas se apresente em considerar ou não as histórias em quadrinhos como produtos literários. Diante disso, não entraremos no mérito da discussão literária, mas ressaltamos que, desde um ponto de vista discursivo, tais textos funcionam como algo entre um discurso literário e um discurso midiático (associado à circulação de jor-

nais e revistas), portanto, cremos ser produtiva sua análise e considerações neste estudo.

Elegemos a edição de número 2 da intitulada Revista da Xuxa, publicada no ano de 1989 e ilustrada por Reinaldo Waiman. Cabe notar que essa etiqueta de revista, durante os anos 1980, designava também um livreto de histórias em quadrinhos. É interessante perceber que tal publicação surge logo após o grande sucesso das revistinhas da Turma da Mônica de Maurício de Sousa. Tal contexto é explicitado pelo formato convencional desse tipo de publicação e revela, desde logo, a importância do interesse comercial da publicação em questão.

A edição é composta por várias histórias das quais recortamos a intitulada “Xuxa em filhote a bordo”, já que, nesta, a relação com o animal encontra-se mais explícita. A narrativa ocorre em torno de uma caçada de baleias, na qual a protagonista Xuxa intervém a favor dos animais, uma mãe e seu filhote. Nessa história, não há uma relação com a produção musical da artista, porém, em diversos outros momentos da edição, aparecem fragmentos das letras das canções, cantadas pela protagonista com a função de tornar o texto mais lúdico e promover sua imagem através dos processos de autorreferenciação.

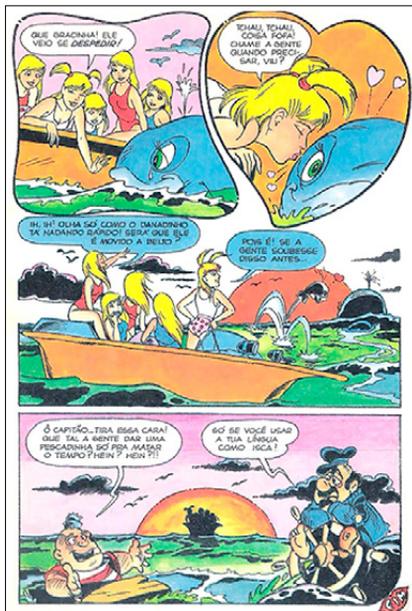
Quanto à cenografia, inicia-se a história em um clima de confraternização entre Xuxa e suas ajudantes de palco, as paquitas, a bordo de um barco em alto-mar. A celebração é interrompida pela caçada aos animais. Percebemos, então, um cenário conflituoso no qual surge e opera uma heroína. A protagonista Xuxa é sempre o foco da narrativa. A ação se dá e se resolve em torno dela, fazendo com que toda a configuração da história seja secundária em relação à sua atuação e seu protagonismo; essa observação é válida também para as demais histórias.

A respeito do *ethos* da protagonista, percebemos uma tendência à autorreferenciação, processo já reconhecido por Gonzalez (2014). A personagem assume um papel de heroína e é dotada de certos poderes, como combater os adversários, homens, aparentemente, mais fortes, com um brinco, ou, ainda, de competências relacionadas aos animais, como compreender sua comunicação. Além disso, os personagens adjuvantes possuem pouco espaço de atuação, resumida a contemplar e agradecer à protagonista.

Em decorrência dessa centralidade da protagonista, os animais ocupam um papel muito restrito na história. Faz-se notar que são “encontrados” em seu *habitat* e a eles não são atribuídos nomes próprios. Com exceção dos momentos em que o filhote parece interagir com Xuxa, possuem um comportamento dito “natural”, não falam, apesar de comunicarem-se, e apresentam características “verossímeis”, demonstrando o processo de cisão, como analisado por Mendes (2019). Xuxa, que poderíamos considerar como modelo representante do humano, é a única dotada de racionalidade e competência para proteger os animais, estando estes relegados ao papel de pedir ajuda de uma maneira “natural”. Esse processo se diferencia daquele encontrado no *pop rock* para crianças sob dois aspectos: a criança não exerce o papel de consciência e responsabilidade, e essa cisão opera a partir de um lugar-comum dessa relação entre homem e animal, o racional e o irracional, enquanto a naturalização do *pop* ocorre mediante um processo reflexivo de autoconsciência do homem, cujo enfoque não reside na separação, mas na relação de sustentabilidade.

A respeito dos usos de linguagens, o gênero da produção já condiciona o uso efetivo de mescla entre aspecto verbal e imagens, como se observa na Figura 4. Enquanto nos outros posicionamentos investe-se no *status* do livro (associado à erudição, educação formal), na canção de massa utiliza-se da popularidade das publicações em quadrinhos. Essa estratégia mercadológica ressalta a relação interdiscursiva que Gonzalez (2014) aponta entre esse posicionamento e o discurso midiático, afinal, a Revista da Xuxa é atre-

Figura 4 – Revista da Xuxa, v. 2



Fonte: Xuxa, Revista da Xuxa, v. 2 (1989).

lada a seu programa de televisão, e o publicitário, pois há utilização e promoção da marca da cantora e apresentadora.

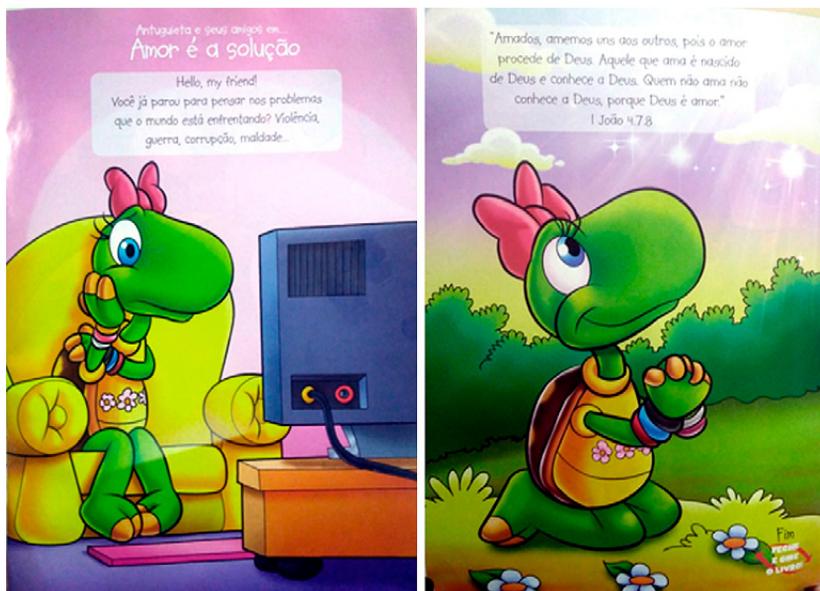
Gospel para crianças

Gonzalez (2014), ao analisar as canções desse posicionamento, destaca a forte relação interdiscursiva deste com as práticas religiosas. Portanto, não surpreende que o volume de produções literárias relacionadas aos artistas (e suas marcas) desse posicionamento se dê, em maioria, na republicação e retextualização de histórias contidas no arquitexto do discurso religioso, no caso o cristão, logo, a Bíblia.

Contudo, assim como na canção de massa, outros tipos de publicação circularam associados a esse posicionamento. Escolhemos como representante destes o intitulado *Livro de histórias duplo Crianças Diante do Trono – Amor é a solução*, ilustrado por Adriana da Silva e Jailson R. Carvalho, publicado em 2011, e associado ao grupo Diante do Trono, mais especificamente, ao projeto Crianças Diante do Trono. A denominação “livro” para esse volume é curiosa, tendo-se em vista que ele possui diversos aspectos, como dimensão, extensão da narrativa, impressão, que se associariam muito mais ao formato de uma revista. Além disso, nessa e em outras edições, não encontramos menção às canções do grupo, ou seja, iremos analisá-las do ponto de vista da constituição da identidade sem necessariamente relacioná-las às produções musicais.

Quanto à cenografia, a personagem Antiquieta é apresentada em sua casa, um ambiente urbano, em um estado de preocupação. Logo após, a protagonista aparece em um ambiente arborizado, que remete a uma mudança de cenografia para um contexto rural, no qual ela se distancia dos problemas e se aproxima de Deus. A oposição é evidenciada nos elementos imagéticos:

Figuras 5 e 6 – Livro de histórias duplo Crianças Diante do Trono – Amor é a solução



Fonte: Crianças Diante do Trono, Livro de histórias duplo Crianças Diante do Trono – Amor é a solução (2011).

A respeito do *ethos* da personagem principal, Antiguieta não se comunica em linguagem verbal, contudo, trata-se de um animal personificado, destacando-se sua prática humana religiosa e índole positiva. Além disso, a personagem possui elementos imagéticos de infantilização, como o laço na cabeça e as pulseiras coloridas. Acreditamos que tal construção demonstra um propósito de espelhamento, ou seja, um didatismo que ressalta a maneira como as crianças devem seguir o exemplo da figura infantil da tartaruga, que cumpre os ritos religiosos.

Destacamos, ainda, a peculiaridade do uso da intertextualidade e, nesse caso, do interdiscurso associado a esta. Como dito, não há menção ou qualquer outra relação intertextual entre a história e as canções do projeto, porém, na Figura 6, nota-se o uso de citação direta de um trecho bíblico que é integrado à história como guia ou resolução dos conflitos da personagem. Também notam-se paráfrases ao longo deste e de outros livros. Assim, percebemos que o estabelecimento de relações inter-

discursivas, no livro, privilegia o discurso religioso acima até do evidente vínculo entre este e o projeto de canções infantis.

Quanto aos demais personagens, só há a tartaruga Antiguieta como representação animal; os demais são brinquedos, sendo Tônico um mico-leão dourado, porém, de madeira. Como se observa nas figuras acima, os elementos imagéticos se sobrepõem à linguagem verbal; há uma economia linguística em função de uma concepção de criança como um sujeito primitivo que não compreende estruturas mais complexas, como se vê na diferença entre o espaço ocupado pelos elementos verbais e o ocupado pela imagem, na folha inteira.

Conclusão

Diante de tal recorte e análise, acreditamos que é possível afirmar que os aspectos da animalidade averiguados por Mendes (2019) nas canções – fusão na MPB para crianças, naturalização no *pop rock* para crianças, cisão na canção de massa para crianças e hibridização no *gospel* para crianças – podem ser encontrados também nas práticas literárias relacionadas aos posicionamentos literomusicais para crianças. Além disso, há características outras de delimitação dos posicionamentos discursivos na esfera infantil, partindo-se dos teóricos estudados.

Dentre esses elementos, destacamos a corroboração dos interdiscursos característicos de cada posicionamento. Na MPB para crianças, a presença do discurso literário; no *pop rock* para crianças, um discurso libertário; na canção de massa para crianças, a relação dos discursos publicitário e midiático; e, no *gospel* para crianças, a forte presença do discurso religioso.

Dessa forma, ambas as produções confluem para a construção da identidade do posicionamento de maneira coerente. Mesmo em concorrência, alguns aspectos, como o pedagógico, reúnem essas manifestações, tendo-se em vista o público específico. Porém, a construção desse didatismo se dá de modos tão peculiares e distintos que, certamente, sobressai a heterogeneidade dessas produções tanto na literatura quanto nas canções.

Acreditamos que essa cooperação das produções, dentro de cada posicionamento, ocorra também em outros aspectos, como o relaciona-

mento amoroso, os processos identitários, as relações ecológicas e as concepções de criança. Eis outras temáticas que podem contribuir para a melhor compreensão dessa confluência de textos de campos distintos, para além do superficial agrupamento das marcas comerciais, com foco nas convergências e também nas diferenças discursivas.

Referências

ALINE BARROS. *A dança do quaquito*. Mk music, 2008.

BARROS, T. Pequeno Cidadão agora em DVD. *Revista Crescer (on-line)*, 2011. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,ERT174520-10539,00.html>. Acesso em: 20 dez. 2019.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012.

COSTA, N. B. *Práticas discursivas – exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005. v. 1. 256 p.

CRIANÇAS DIANTE DO TRONO. *Livro de histórias duplo Crianças Diante do trono – amor é a solução*. Ilustradores: Adriana da Silva e Jailson R. Carvalho. Editora Bicho Esperto, 2011.

GONZALEZ, B. N. A. C. *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8906>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução: C. P. Souza-e-Silva e D. ROCHA. São Paulo: Cortez, 2001a.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

MELHORAMENTOS. *Site da editora*, 2013. Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/wp-content/uploads/2013/08/Papagaio-Reginaldo-e-a-%C3%81rvore-na-Montanha.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MENDES, M. D. N. *Uma voz que merece ser ouvida: o animal em canções para crianças*. São Luís: I Jornada de Linguística Textual, 2019 (comunicação oral).

MENDES, A. F. F. *O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva*. 2017. 166 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/26748>. Acesso em: 20 dez. 2019.

PALAVRA cantada. *Cultura*. Palavra cantada, 1998.

PALAVRA cantada (Paulo Tatit e Zé Tatit). *Papagaio Reginaldo e a árvore da montanha*. Ilustrações de Rubens Matuck. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

PALAVRA cantada. *Quem somos*. In: _____. *Site oficial*, 2017. Disponível em: <http://palavracantada.com.br/quem-somos/110/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

PEQUENO cidadão (Januária Alves). *A fantástica viagem do pequeno cidadão*. Ilustrador: Jimmy Leroy. São Paulo: Leya, 2010.

PEQUENO cidadão. *Sapo-boi*. MCD, 2009.

PEQUENO cidadão. *Site oficial*, 2016. Disponível em: <https://www.pequenocidadao.com/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

XUXA. *A Festa do Estica e Puxa*. Som Livre, 1997.

XUXA. *Revista da Xuxa*. v. 2. Ilustrações de Reinaldo Waiman. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

O AMOR É POP

Canções e posicionamento *pop rock* para crianças⁴⁴

Maria das Dores Nogueira Mendes⁴⁵
José Wesley Vieira Matos⁴⁶

Neste estudo, objetivamos contribuir para a caracterização do posicionamento *pop rock* para crianças, destacado em nosso projeto *Invocações*, investigando a construção e representação dos relacionamentos afetivos, com ênfase no aspecto amoroso. Em conformidade com o *corpus* geral do projeto, delimitamos a coleta de canções para essa análise nas produções dos seguintes artistas e grupos: Adriana Partimpim (2004, 2009, 2012), heterônimo de Adriana Calcanhotto; grupo Pato Fu (2010, 2017), com o premiado projeto *Música de brinquedo*; e grupo Pequeno Cidadão (2009, 2012, 2016), composto por artistas diversos, dedicado especialmente ao público infantil.

⁴⁴ Este estudo se encontra publicado também, com alterações, na revista *Signótica*. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/60927>.

⁴⁵ Maria das Dores Nogueira Mendes é doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará e professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail*: dasdores@ufc.com.br.

⁴⁶ José Wesley Vieira Matos é graduado em Letras – Português e Espanhol e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail*: jose.wesley98@alu.ufc.br.

Os álbuns *Adriana Partimpim*, segundo a intérprete, a cantora Adriana Calcanhotto, surgiu da ideia de pensar que a música para crianças “seria um gênero musical mais solto, menos visado, menos patrulhado por regras e absolutos como são o *rock*, o *pop* [...]” (PARTIMPIM, s/d), assim, a artista considera esse tipo musical como um “não gênero”. A cantora explica que o heterônimo Partimpim surgiu na sua infância; era assim que ela se apresentava às pessoas. Além disso, declara que o álbum não é estritamente para crianças: “[...] jamais pensei em excluir os adultos. A intenção sempre foi trazer as crianças, formar um novo público” (CALCANHOTTO, 2004).

Os *Música de brinquedo* são os dois álbuns de Pato Fu. A ideia, segundo a principal vocalista, Fernanda Takai, surgiu após a audição do CD *Snoopy's Beatles: classiks on toys*⁴⁷ e foi levada mais a sério após o nascimento de sua filha Nina. Em diversas entrevistas, a cantora afirma que o álbum não foi inicialmente pensado para crianças: “É um disco de repertório *pop*, adulto, filtrado por instrumentos de brinquedo ou miniaturas” (TAKAI, 2011). Contudo, desde o primeiro fonograma, as produções ganharam espaço em meio à esfera infantil. Uma boa prova disso foi o primeiro álbum, em 2011, ter sido premiado no Grammy Latino como melhor disco infantil.

Já o projeto Pequeno Cidadão, diferentemente dos anteriores, ressalta que sua música é para crianças e assim se define no site oficial do grupo: “Somos um grupo de *rock* divertido e educativo para crianças bagunceiras e muito sabidas” (PEQUENO CIDADÃO, 2019). O grupo é formado pelos fundadores Edgard Scandurra, Taciana Barros e Antônio Pinto, pelos filhos destes e também por vários artistas convidados, como Arnaldo Antunes e Ziraldo. Todos os artistas mencionados tornam ainda mais evidente a eleição do *pop rock* como gênero para crianças, tendo-se em vista a participação deles em bandas de *rock* dos anos 1980 e 1990.

⁴⁷ É notável a influência desse fonograma na composição dos arranjos, na utilização dos brinquedos como instrumentos e das vozes infantis nas produções de Pato Fu para crianças.

Para além das produções que embasam nosso projeto, os nortea-mentos sobre o campo literomusical brasileiro para adultos e para crianças de Costa (2012, 2013), os posicionamentos para crianças deli-neados por Gonzalez (2014) e as considerações dos investimentos vo-cais de Mendes (2013), essa pesquisa dá-se como uma continuação do trabalho *Relacionamento amoroso em canções para crianças* (MATOS, 2020), aprofundando os resultados obtidos no posicionamento *pop rock* para crianças.

Manteremos, no presente estudo, os mesmo critérios para análise das canções, a saber, investimento ético,⁴⁸ investimento cenográfico⁴⁹ (MAINGUENEAU, 2001a, 2001b, 2006, 2015) e investimento vocal⁵⁰ (MENDES, 2013), em seus dois planos, o da letra e o da voz. Procederemos com atenção ainda maior a como os resultados encon-trados relacionam-se com a construção da identidade do posiciona-mento *pop rock* para crianças, ampliando e complexificando o que ha-víamos traçado em linhas gerais. Em síntese, esse posicionamento busca “instruir sobre o aspecto do relacionamento amoroso a partir da conformação com a negação do par ideal junto com a afirmação da es-perança em outro amor” (MATOS, 2018).

Crise amorosa: “um dilema que nem o cinema sabe resolver”

Em estudo anterior, havíamos elegido a canção “O Sol e a Lua” (2009), do grupo Pequeno Cidadão, como representativa do posiciona-mento *pop rock* para crianças. Decerto, a canção apresenta uma das características mais marcantes e distinguidoras das demais produções de outros posicionamentos, a crise amorosa. Nessa canção, o Sol prota-goniza uma idealização amorosa da Lua, porém, esta “o despreza e o deixa esperar”, respondendo ao pedido de casamento com “Não sei, não

⁴⁸ Está relacionado à imagem de si do enunciador produzida na enunciação.

⁴⁹ Refere-se à encenação particular de cada texto construída na enunciação.

⁵⁰ Trata-se da consideração dos aspectos vocais como elementos discursivos fixados no fonograma de uma canção.

sei, não sei / Me dá um tempo”. Assim, um narrador, prototípico da cenografia de narrativa, marcado também com trechos de voz falada, apresenta a diferença entre uma idealização e um relacionamento amoroso. O personagem Sol, apesar de estar apaixonado, possui um *ethos* projetado⁵¹ consciente da liberdade do outro. No fim da canção, outro enunciador, com identidade vocal de criança, consola o personagem Sol falando sobre a esperança em novas perspectivas, “Um dia você vai encontrar alguém / Que com certeza vai te amar também”.

A canção não é caso único no *corpus*, pelo contrário, parece ser uma característica constitutiva da identidade *pop rock* para crianças. Uma das marcas que sobressaem é a presença de interrogações e dúvidas expressando o conflito entre a idealização do amor e a impossibilidade de concretizá-lo devido à recusa do outro, como ocorre na canção “Mesmo sem a gente” (Pequeno Cidadão, 2016): “Tá tudo confuso, te perco ou te ganho? / Minha cabeça gira em parafuso [...]”; e na canção regravada, original de Ritchie, “Pelo interfone” (Pato Fu, 2010): “Eu já não sei se eu vou, se eu fico [...] Não quero te prender / Mas não posso te perder / Esse é um dilema que nem o cinema sabe resolver!”.

Esse *ethos* conflituoso consigo e com o outro em relação às atitudes que deve tomar mediante uma frustração amorosa perpassa outras canções, como “Não se vá” (Pato Fu, 2017), na qual o enunciador suplica uma nova chance esperançosa, e “Gatinha manhosa” (Adriana Partimpim, 2007), na qual o enunciador tenta solucionar um impasse comunicativo afetivo. O posicionamento não oculta um lado, geralmente, negativizado dos relacionamentos, mas explicita-o constantemente.

Gostaríamos, ainda, de mencionar o livro *A fantástica viagem do pequeno cidadão* (2010), mais especificamente o terceiro capítulo, intitulado “Crise amorosa”. Neste capítulo, o protagonista, Pec, conhece a história (através da canção) de “O Sol e a Lua” (2009), narrada pelo seu companheiro de viagem, o pássaro uirapuru Tangará. Além do que já mencionamos sobre a canção, é interessante notar que, no livro, Pec pergunta o que acontecerá com o Sol após a desilusão amorosa e

⁵¹ Trata-se de *ethos* projetado, pois não é o personagem Sol que enuncia, mas o narrador que cria a imagem desse outro.

Tangará responde, com naturalidade, que há muitos caminhos, desde encontrar um novo amor até a possibilidade de passar a vida sozinho, a partir da escolha da Lua.

Figura 1 – Ilustração de abertura do terceiro capítulo do livro *A fantástica viagem do Pequeno Cidadão* (2010)



Fonte: *site* oficial do grupo Pequeno Cidadão.

A solução: “sim, sei que ainda vou crescer”

Como mencionamos, no final da canção “O Sol e a Lua”, investe-se em elementos conciliatórios para resolução do dilema posto. Percebemos que situação semelhante ocorre em “Mesmo sem a gente”, na qual o enunciador, que possui uma identidade vocal infantil, parece reconhecer uma atitude desagradável ou uma reação indesejada, reforçada pela cenografia confessional e de súplica, um pedido de desculpas; e pede: “Me dê só mais um tempo e poderemos ser amigos simplesmente” (Pequeno Cidadão, 2016). Conclui o enunciador com reflexões motivadoras e perspectivas de mudança: “Sim sei que ainda vou crescer

/ Há muitas surpresas pelo caminho / O Sol se põe para depois nascer / Tenho muito o que viver, muito o que aprender”, complementando seu *ethos* conciliador com um aspecto esperançoso.

Em “Pelo interfone”, o enunciador não está necessariamente diante de uma negação da idealização, mas encontra-se conturbado pela falta de resposta concreta. Contudo, o *ethos* investido ao final é o de esperança: “O dia vai chegar / Uma noite a menos para a gente!” (Pato Fu, 2010). Outro caso, que à primeira vista pode parecer destoar dessa característica, é a solução apresentada em “Gatinha manhosa”, a de prender no coração. Parece que o enunciador escapa desse *ethos* que compreende a liberdade do outro e o infringe; contudo, a cenografia emotiva, a “manha”, e a recontextualização do termo “gatinha” permitem interpretar essa espécie de prisão como uma resposta afetiva positiva para o “conflito”, que seria mais bem entendido como um jogo de charme, como sugere o trecho “Briga só para depois / ganhar mil carinhos de mim” (Adriana Partimpim, 2007), uma paradoxal prisão carinhosa, que não necessariamente se dá entre um casal, como aponta Mendes (2017).

Assim, notamos que há uma tendência de investimento em aspectos éticos conciliatórios esperançosos e em identidades vocais infantis para propor soluções aos conflitos dos amores não correspondidos ou incertos, o que podemos relacionar ao caráter pedagógico presente em todos os posicionamentos para crianças. Assim, os investimentos citados buscam criar uma identificação entre o enunciador infantil aconselhador e o alocutário ideal do discurso, a criança.

Regravações: “ela está num disco infantil?”

No *corpus* coletado, é notável a quantidade de regravações de canções originárias da esfera discursiva para adultos. Os CDs da banda Pato Fu são compostos somente por regravações; os de Adriana Partimpim mesclam canções autorais e regravações; e os do grupo Pequeno Cidadão possuem, predominantemente, canções autorais. Isso nos leva a refletir sobre como essas canções, não pensadas originalmente para esse fim, passam a pertencer ao mundo infantil.

Primeiramente, é necessário explicitar o consenso do qual partimos para afirmar que essas regravações pertencem ao posicionamento para crianças, logo, constroem também a identidade deste. Entendemos que a fixação de um fonograma explicitamente dedicado ao público-alvo infantil implica, desde já, considerar a intencionalidade do(s) produtor(es). Contudo, não apenas isso é necessário para que nossa perspectiva considere o pertencimento; além do que declaram os sujeitos, é necessário analisar suas práticas discursivas.

Assim, com base no trabalho de Mendes (2017), podemos caracterizar uma prática recorrente nas regravações de canções do posicionamento em questão que explicita a mudança do pertencimento para o contexto infantil: a retextualização. Para o presente trabalho, consideramos processos de retextualização aqueles em que a materialidade enunciativa é modificada no plano da letra, no plano vocal, nos instrumentos, na melodia ou no fonograma. Faz-se notar que um processo de retextualização implica um processo de recontextualização, este último entendido como a mudança de situação ou contexto comunicativo. Dessa forma, encontramos nas canções selecionadas processos retextualizadores que buscam criar efeitos de sentido que validem novas interpretações e, em especial, sua mudança de público.

Ainda que Mendes (2017) pouco relacione sua análise com os posicionamentos, tendo em vista que seu objetivo é a caracterização dos processos retextualizadores, a autora seleciona e analisa três canções que também compõem nosso *corpus*; são elas: “Fico assim sem você” (Adriana Partimpim, 2004), “Gatinha manhosa” (Adriana Partimpim, 2009) e “Primavera” (Pato Fu, 2010). Dá-se destaque aos investimentos instrumental e vocal como possibilitadores de uma mudança cenográfica, ou seja, um investimento cenográfico distinto do primeiro, como em “Primavera”, na qual a cenografia para adultos nos remete diretamente à declaração de amor entre um casal apaixonado, que, todavia, é alterada na regravação de Pato Fu, tendo maiores possibilidades de ser interpretada como declaração entre pais e filhos, entre amigos etc.

Gostaríamos de acrescentar a esse tipo de retextualização o exemplo da canção “Love me tender” (PATO FU, 2010), na qual

também não há alterações no plano da letra, mas possui um investimento cenográfico distinto, relacionado aos instrumentos, aliado a um investimento vocal. Na canção de Elvis Presley, a cenografia e o investimento vocal do cantor colaboram para uma ambientação exageradamente romântica de amor entre um casal; contudo, na regravação, os instrumentos, como xilofone e caixa de música à manivela, ambientam uma cena validada de canção de ninar, corroborada pelo investimento em uma voz suave da intérprete Fernanda Takai. Destacamos também o investimento em um plurilinguismo externo, que se relaciona ao posicionamento *pop*.

Ainda no mesmo fonograma, encontramos a canção “Pelo interfone” (Pato Fu, 2010), na qual percebemos uma mudança no *ethos* do enunciador relacionado ao conflito da crise amorosa na infância, como já explicitado. O trecho “O meu coração já não aguenta / Bate forte, quase arrebenta!” pode ser facilmente interpretado como uma situação de namoro infantil no qual há forte dependência e exagero ou imprecisão na expressão dos sentimentos; já na primeira gravação, a interpretação mais latente é a do relacionamento amoroso erótico, reforçada no trecho “Ela me olha meio displicente / O dia vai chegar / Uma noite a menos para a gente!”. Como iremos apontar mais adiante, parece-nos que os novos investimentos discursivos buscam um apagamento da sensualidade, quando esta existe na canção a ser posta para o público infantil.

Um caso especial é o da canção “Telefone” (2016), tendo-se em vista ser a exceção de regravação em meio às canções autorais do grupo Pequeno Cidadão. Isso torna a análise da canção mais curiosa, afinal, devemos pensar os fatores da eleição desse *rock* dos anos 1980 para composição do fonograma. Primeiramente, é necessário notar que uma das fundadoras do grupo, Taciana Barros, foi integrante da banda Gang 90 e as Absurdettes, da qual provém a canção. Notamos também que a canção há muito vem sendo regravada por outras bandas de *rock*, como Skank e Ira!. Assim, o grupo Pequeno Cidadão, principalmente neste fonograma, assume mais fortemente sua relação com esse gênero musical. Em termos acústicos, a regravação deu destaque à figura do telefone através da inserção de efeitos de áudio que imitam um aparelho telefônico recebendo ligações; podemos relacionar isso ao caráter lú-

dico trazido pela sonoridade com o arranjo. Já a cenografia, quando aliada ao investimento vocal do protagonismo de vozes com identidades infantis, revela-se diferente da primeira no sentido de grau de compromisso entre as relações; nela, parece prevalecer a ideia de um amor concreto à distância, já a regravação se associa a um contexto socialmente reconhecido de relações infantis que, devido às restrições para o encontro físico, mantêm contato por telefone para reafirmar o amor, como sugere o refrão “Oh meu amor / Isso é amor”. Além disso, o trecho “Pode ser de São Paulo a Nova York / Ou tão lindo flutuando em nosso Rio / Ou tão longe mambeando o mar Caribe / A nossa onda de amor não há quem corte” cria a imagem de um enunciador globalizado atrelado ao sentimento amoroso; assim, o amor é entendido como um sentimento sem fronteiras.

Já o grupo Pato Fu (2017) regravou duas canções referentes à temática amorosa que possuem traços de polemicidade quando considerados os contextos das produções. “I saw you saying (that you say that you saw)” foi um dos *hits* do segundo CD da banda Raimundos, “Lavô tá novo” (1995); desde o título do fonograma até as letras das demais canções, o álbum original é hipererótico, repleto de duplo sentido e termos sexuais explícitos. Contudo, apesar dessa inospitalidade ao contexto infantil, a canção é a quarta faixa escolhida por Pato Fu para ser regravada em seu segundo CD de *Música de brinquedo*. A primeira consideração discursiva refere-se ao processo de recontextualização, que retira essa canção da situação comunicativa erotizada e relaciona-a com as demais do fonograma para crianças.

No que diz respeito aos processos de retextualização na canção “I saw you saying (that you say that you saw)” (Pato Fu, 2017), podemos destacar que, apesar de não haver nenhuma mudança no plano da letra, o investimento cenográfico, aliado ao investimento ético, cria uma nova ambientação para a canção, a da idealização amorosa de uma criança por um adulto. O enunciador parece estar apaixonado por uma mulher estrangeira e decide perguntar o que ela acha dele. Ele, então, recebe uma resposta em inglês e, tendo declarado “Eu não sei falar inglês / Ela não entende uma palavra em português”, busca o intermediário do pai, que repete a mesma resposta em inglês. O fato de não saber inglês e de

buscar ajuda na figura do pai pode reforçar a interpretação de que o *ethos* do enunciador é o de uma criança. Como o plano da letra não foi alterado, mantém-se o trecho “I feel good because you put your butt on me”,⁵² que parece inapropriado ou incompreensível para a projeção de criança do senso comum; contudo, imaginamos que seja justamente esse o principal efeito de sentido almejado: assim como o enunciador-criança não compreende a sensualidade explícita (para os adultos), o alocutário-criança também não a compreenderá durante a audição. Convém destacar também que esse trecho, assim como a maior parte da canção, não é cantado por crianças, ou seja, busca-se não relacionar essa possível sensualidade com uma identidade vocal infantil.

Contudo, polêmica maior gerou a regravação de “Severina Xique-Xique” (PATO FU, 2017). Após o lançamento de *Música de brinquedo 2*, diversos canais midiáticos noticiaram a ousadia do grupo ao regravar, em um álbum para crianças, uma canção conhecida popularmente pelo duplo sentido; como na notícia, veiculada no site G1, intitulada “Pato Fu traz malícia sexual de *hit* de Genival Lacerda para álbum infantil” (FERREIRA, 2017). Em entrevista, o compositor João Gonçalves parece se surpreender ao receber a notícia da regravação, mas ressalta sua intencionalidade isenta de duplo sentido ao compor a canção:

Não estava sabendo [...] Ela está num disco infantil? (ri) Também Severina não tem essas malícias todas, fiz pensando em boutique, porque foi quando surgiu, estava começando esse tipo de negócio. Lá no Sul não sabem que aqui no Nordeste boutique tem o masculino. A música nem chegou a ser censurada (GONÇALVES, 2017).

Também em entrevista, quando perguntada sobre a repercussão da regravação na internet, a cantora Fernanda Takai, principal vocalista do grupo, respondeu:

Eu acho que isso faz muito parte da cultura brasileira. Eu cresci nos anos 1960 e ouvi “Severina Xique-Xique” quando criança, e ela não é, de nenhuma forma, uma música agressiva. Acho que hoje as pessoas escutam coisas muito mais explícitas do que isso. [...] Sobre

⁵² “Eu me sinto bem porque você colocou sua bunda em mim” (tradução nossa).

a repercussão nas redes sociais, creio que se a banda aprendeu algo em 25 anos foi a não ter medo de seguir com as nossas ideias (TAKAI, 2017a).

Como já mencionamos, para nossa perspectiva, o que declaram os sujeitos-autores deve ser considerado, mas não restringe os efeitos de sentido; como no caso de João Gonçalves, que não pretendia que seu texto fosse lido com duplo sentido, porém, devido a regionalismos linguísticos, a canção ganhou popularidade justamente por isso.

Ao analisarmos as práticas de retextualização na regravação de “Severina Xique-Xique”, encontramos, primeiramente, sutis mudanças no plano da letra. Essas não ocorrem nos trechos de voz cantada, mas alteram um diálogo em voz falada, advindo da primeira gravação, que se dava entre a repetição das estrofes e o refrão. Para melhor visualização, no quadro abaixo, à esquerda encontram-se os trechos do fonograma de 1975 e à direita, os trechos alterados da regravação.

<p>Severina, minha filha, não vá na onda de Pedro Olha! Ele só tem interesse em você, sabe por quê? Porque você tem uma boutique, minha filha! Agora você querendo um sócio, olha aqui seu Babá (risada) [...] Oh Severina, como é? Resolve, minha filha! Se tu quiser, passa-lá! Ha-hai... Ai meu Deus! Mas Severina tá bonita mesmo. Oh bem, vai lá.</p>	<p>Severina, minha filha, não vá na onda de Pedro. Ele só está interessado em você, sabe por quê? Só porque você tem uma boutique, minha filha! Esse Pedro Carço aí é um bobão. Larga ele pra lá. [...] (risada) Ô Severina, como é? Resolve, minha filha. Agora você querendo um sócio... Olha aqui seu monstrinho (risada) Passa lá, minha filha. Agora esse Pedro Carço é um monstro. Opa! Eu também sou. Tchau, filha!</p>
--	---

O *ethos* projetado de Severina corresponderia ao da primeira gravação, no seu sentido mais literal, uma moça pobre que se tornou dona de um pequeno estabelecimento comercial, boutique; da mesma forma, o *ethos* projetado de Pedro Carço permanece o de um rapaz interesseiro, financeiramente, que pretende enganar Severina com falsos sen-

timentos. Contudo, a cenografia, aliada ao investimento vocal, dá um novo enfoque ao conflito relacionado ao sentimento amoroso. Na gravação de Genival Lacerda, a primeira e a segunda estrofe do diálogo são faladas pelo intérprete com a mesma identidade vocal, o que nos conduz a duas possíveis interpretações: na primeira, podemos relacionar o diálogo a um *ethos* ríspido e insensível do pai de Severina, marcado pelo uso do vocativo “minha filha”, no sentido de laço familiar; já na segunda interpretação, relacionamos o diálogo ao autoproclamado “Seu Babá”, o interesseiro pretendente que denuncia Pedro Carço, mas incorre no mesmo erro, estando o vocativo “minha filha” mais ligado ao sentido de afetividade, ainda que maliciosa.

Já na regravação, encontramos duas identidades vocais distintas, revelando que, não só no plano da letra, mas principalmente no plano vocal, o grupo Pato Fu separa os dois possíveis enunciadore e funde as interpretações anteriores. A primeira estrofe é falada por uma criança (voz feminina e em tom imperativo) e alerta Severina da motivação interesseira de Pedro Carço; o trecho que menciona “seu Babá” é transferido para a outra estrofe e acrescenta-se o termo “bobão” à primeira, ofensa infantilizada, referindo-se a Pedro. Enquanto esse primeiro trecho parece empoderar Severina, aconselhando-a a se livrar de relações por interesse, o que poderíamos relacionar à figura materna (já que a voz passou a ser feminina), o seguinte possui sentido contrário, mostrando proximidade com o pretendente “Seu Babá”. Nele, a identidade vocal é a de um monstro, o boneco Groco do teatro Giramundo, manipulado por Ulisses Tavares, e esse investimento vocal reforça o conteúdo do plano da letra, na qual o enunciador do diálogo faz uma proposta por interesse à Severina, ignorando seus sentimentos, acusando Pedro de ser um monstro e, consciente do teor maléfico de sua fala, admitindo ser também um monstro. Assim, o polissêmico termo “monstro” refere-se tanto a uma atribuição ruim, devido a atitudes interesseiras, como trata-se de uma intervocoverbalidade,⁵³ na qual a “voz de monstro” recai sobre os termos “monstrinho” e “monstro”, reforçada também pelas risadas “maléficas”.

⁵³ Conceito trabalhado por Mendes (2013) que diz respeito ao uso de recursos vocais para simulação de outro investimento vocal no plano cenográfico de uma canção.

Dessa forma, percebe-se que a regravação complexifica as relações de ordem materialista e sentimental entre os personagens, dando foco ao jogo de interesses, causando, assim, um apagamento do duplo sentido que poderia haver no refrão. Também, convém notar o destaque que ganha, na regravação, o instrumento inusitado associado ao universo infantil, um frango de borracha, trazendo aspectos lúdico e cômico. Além disso, o processo de recontextualização também contribui para que a situação comunicativa ambígua da primeira versão seja ocultada em detrimento de um sentido literal e mais amplo dos termos, lembrando a preferência do posicionamento pela universalidade e não pelos regionalismos, além de ser uma ação linguística esperada por um alocutor-criança, que pouco conhece a ambiguidade linguística, principalmente com conotação sexual.

Outro processo de retextualização que gostaríamos de mencionar refere-se à capa do *single* “Severina Xique-Xique” (2017), divulgada no canal do grupo Pato Fu na plataforma Youtube. A ilustração é de Anna Cunha, e há uma clara relação intertextual (imagética) com a capa do fonograma original, de Genival Lacerda.

Figura 2 – Ilustração do *single* “Severina Xique-Xique” (Pato Fu, 2017)



Fonte: canal oficial do grupo Pato Fu na plataforma Youtube.

Nela, o boneco que representa o integrante da banda, Glauco Mendes, possui vestimentas similares às de Genival, além de haver semelhança na disposição dos elementos linguísticos de identificação do

fonograma. Cremos que essa relação revela o cuidado do grupo (e em generalização, do posicionamento) no que diz respeito à transposição da canção para a esfera infantil; muitos elementos originais são retomados em todo o texto da canção, mas com outro tratamento.

Progressistas e românticos: “o vento diz ‘ele é feliz’”

Percebemos que as relações afetivas no posicionamento *pop rock* para crianças são complexas, no sentido de apresentar não somente a felicidade proveniente dos relacionamentos, mas os conflitos possíveis também, causando uma primeira impressão de insensibilidade, frieza. Contudo, apesar de termos dado destaque a esse aspecto diferenciador do posicionamento, não é ele único e dominante no que diz respeito à temática amorosa.

Primeiramente, é necessário destacar aquilo que talvez já se encontre perceptível anteriormente: há uma flutuação entre o amor de amigo (*philia*) e o amor de casal (*eros*), tanto em termos de transição, como no caso da canção, já mencionada, “Mesmo sem a gente” (Pequeno Cidadão, 2016), na qual o enunciador pede que seu(sua) ex-companheiro(a) amoroso(a) perdoe um possível erro e eles se tornem amigos, como também em termos de oscilação, caso da canção “Oi, hello” (Pequeno Cidadão, 2012), na qual o enunciador não especifica o tipo de relação que pretende manter (“Eu tenho um sorriso / nos meus lábios pra te dar / E olhos nos olhos / nós podemos conversar / Me lembro quando conquistei / O meu primeiro amor”. Também convém destacar o recorrente *ethos* aprazível, nas constantes saudações, e de conciliação, como explicitado no trecho “Queria mesmo bem no fundo / do meu coração / que as brigas fossem resolvidas / com aperto de mão”. Além disso, observamos que a canção possui um investimento plurilinguístico, aliado ao investimento vocal em identidades infantis, bem diversificado, ao mencionar diversas saudações, como em “Eu digo oi até em japonês / que é *konichiwa*” e “Eu digo oi até em francês / *Comment allez vous*”.

Além dessa presença constante do clima de amizade, também há canções voltadas para o sentimento amoroso erótico (de *eros*),

mais especificamente para a sensação de estar apaixonado, como na regravação de “Lindo lago do amor” (*Adriana Partimpim*, 2012), na qual os elementos da natureza, primeiramente cantados por Gonzaguinha (1984), perdem a metaforização e ganham mais traços de animalidade (no duplo sentido de ser animado e ser animal)⁵⁴ ao projetarem um *ethos* de um sujeito apaixonado e, por isso, contente: “O vento diz ‘ele é feliz’”.

Já em “Ringtone do amor” (*Adriana Partimpim*, 2009), podemos recuperar um contexto antigo, datado nos anos 1990, mas que atingiu seu auge na primeira década dos anos 2000, a difusão do toque de celular. Como explicitado na notícia de Costa (2017), os *ringtones* fizeram muito sucesso a partir da possibilidade de utilizar toques polifônicos, caracterizados pelos *hits* da época e, posteriormente, pela personalização de toques, como a inserção do nome próprio ou do nome do(a) companheiro(a) numa melodia. Assim, a cenografia se constrói, rememorando os repetitivos toques, com breves letras, que comumente se referiam a uma metadiscursividade,⁵⁵ características transportadas para a canção autoral de Partimpim, como nos versos “Um *ringtone* pra chamar você / Um *ringtone* pra dizer seu nome / Um *ringtone* para ouvir você dizer: alô”. Assim, alia-se a esse contexto de declaração amorosa um *ethos* enamorado que mesmo na ausência física deseja estar presente e ser lembrado.

Fazemos notar também as canções, já mencionadas em todo o trabalho, que abordam o amor de uma perspectiva positiva de felicidade, como “Telefone” (Pequeno Cidadão, 2016) e “Fico assim sem você” (2004), além de outras interpretações que não estão em nosso *corpus*, mas revelam esse caráter romântico do posicionamento *pop rock* para crianças, como “O mocho e a gatinha”, do DVD *Adriana Partimpim: o show*. Isso nos leva a perceber como o posicionamento, ao abordar a temática amorosa, não apresenta o sentimento sob uma

⁵⁴ Ideia reforçada pelos elementos imagéticos, fantoches de animais e um boneco em um lago, presentes no videoclipe da canção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mp6uXexDyaQ>.

⁵⁵ Como se pode averiguar em propagandas da época: <https://www.youtube.com/watch?v=WkQyfGOxFhs>.

ótica maniqueísta, pois, ao passo que se cantam as possibilidades da crise amorosa, canta-se também a romantização atrelada à felicidade; assim, os investimentos apontam para uma compreensão da integração desses aspectos, e não para um antagonismo das ideias.

Amor *pop rock*: “gerador do motor de revolucionar”

Como havíamos mencionado, o posicionamento em questão foi delimitado pelo projeto de pesquisa *Invocações* em sua primeira fase, e o principal objetivo desse estudo foi traçar aspectos gerais sobre esse posicionamento, tendo como pretexto a análise de canções com a temática amorosa. Assim, em continuidade, visamos a estabelecer relações entre a esfera discursiva do *pop rock* para adultos e a esfera para crianças, buscando semelhanças e distinções e tendo em vista também a conexão constitutiva entre os sujeitos adultos (no caso, oriundos de outra prática literomusical) produtores das canções e o público almejado, que dá sentido às especificidades de uma nova prática.

Seguindo as conceituações de Costa (2012), o *pop* (para adultos) localiza-se em um agrupamento de posicionamentos em torno de valores relativos à tradição. Como também assinala Peixoto (2005), podemos perceber os movimentos contrários do posicionamento MPB e *pop*: enquanto a MPB converge para o centro da tradição, o *pop* busca distanciar-se. Essa tradição é entendida como “sendo o conjunto de valores que se propõe caracterizar, representar a identidade brasileira” (PEIXOTO, 2005).

Podemos notar que, em termos de nacionalismo, as canções do *pop rock* para crianças analisadas não pretendem ser topograficamente limitadas, mas transparecem um desejo pela globalização. Contudo, em discussões do grupo *Discuta*, percebemos que o dito cosmopolitismo do *pop* para adultos é fortemente marcado por um eurocentrismo (ou anglocentrismo, considerando-se a inclusão dos Estados Unidos); já no *pop* para crianças, temos uma diversidade maior de nações sendo memoradas. Essa ampliação de horizontes reflete-se também no fenômeno do plurilinguismo externo, que no *pop rock* passa a abranger mais línguas, como o japonês, enquanto na MPB é privilegiada e ressaltada a

língua portuguesa, como na canção “Gramática”, do grupo Palavra Cantada. Devemo-nos atentar, ainda, às influências contextuais dos produtores, por exemplo, a ascendência portuguesa e japonesa da cantora Fernanda Takai, que marca uma maior “orientalidade” nas produções de Pato Fu.

Motivados pela análise, gostaríamos de ampliar essa oposição dos posicionamentos, no que tange à noção de tradição, dentro da esfera para crianças. Inspirados no trabalho de Pinho (2007), acreditamos que seja importante considerar a projeção dos sujeitos nas canções. Assim, em nosso contexto de análise, entendemos também “tradição” como o conjunto mais estabilizado de valores relativos à infância, em outros termos, a concepção de criança mais difundida. Segundo Pinho (2007), o sujeito das canções do *pop* para adultos, em especial nas canções de Adriana Calcanhotto, encontra-se em crise sobre a própria identidade, e isso está relacionado às condições da pós-modernidade.

As canções do *pop rock* analisadas, certamente, não apresentam uma concepção de criança em crise tal como o sujeito do *pop* para adultos; ao passo que esse sujeito-adulto possui um *ethos* consciente e questionador das concepções de si mesmo, o sujeito-criança possui, primeiramente, um *ethos* de curiosidade, como consta na identificação do grupo Pequeno Cidadão (2019): “[...] para crianças bagunceiras e muito sabidas”. Assim, confiado nessa autonomia pensante da criança, o posicionamento entende seu sujeito-alocutário como um indivíduo em construção em muitos aspectos da vida e caracteriza-o como uma potencial esperança para mudanças.

Essa concepção contraria o que poderíamos chamar de tradição no segundo sentido que expomos. O posicionamento MPB para crianças compreende seu sujeito aos moldes de uma concepção moderna de criança; segundo Ariès (1981), durante a modernidade, observa-se uma mudança na forma de compreender o núcleo familiar, que passa a ser entendido não somente como provedor, mas como núcleo afetivo; surge, então, o “sentimento de infância”, atrelado ao senso de responsabilidade e afetividade dos pais. Essa concepção moderna sobre a criança projeta nesse sujeito aspectos de fragilidade e inocência, logo, trata-se de um sujeito com pouca autonomia, que requer preservação. A forte

influência do romantismo não só consolida no senso comum essa concepção de criança, mas a transpõe para o discurso religioso, literário etc. Assim, podemos alçar essa concepção ao *status* de tradição a respeito do que se projeta sobre a infância.

Por exigências de delimitação, podemos, então, pensar que a MPB para crianças se alinha à essa concepção moderna ou tradicional enquanto o *pop rock* para crianças busca se distanciar dessa tradição, recorrendo a um sujeito imerso em um contexto pós-moderno. Não gostaríamos de traduzir essa diferença em termos de uma concepção pós-moderna⁵⁶ sobre a criança – ainda que alguns trabalhos, como o de Zadorosny (2006), já discutam as novas relações da contemporaneidade com esses sujeitos⁵⁷ –, mas na falta de termo melhor, pretendemos assim evidenciar essa concepção oposta à tradição e à modernidade e orientada a superá-la, ou seja, uma concepção após a modernidade.

Dessa forma, essa contrariedade dos posicionamentos presente na esfera adulta é também reconhecível na esfera infantil, e isso não se dá somente nas canções, mas torna-se explícito na forma de os integrantes comunicarem-se e expressarem suas opiniões. Podemos identificar uma polêmica implícita na fala já citada de Takai (2017a) ao admitir não ter medo de uma possível censura das produções do grupo; já na MPB para crianças, observamos as seguintes declarações dos intérpretes do grupo Palavra Cantada, em entrevista à revista Comunicação e Educação (2006):

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. [...]

⁵⁶ Como aponta Pinho (2007), a conceituação de pós-modernidade ainda é imprecisa e requer cautela para servir como uma classificação.

⁵⁷ É interessante que, nesse estudo, fazem-se notar as influências das novas tecnologias (celulares, *video games*) na vida das crianças, considerando-se esses elementos como inserções pós-modernas que modificam os sujeitos. Podemos relacionar essa dimensão contextual à recorrente menção que ocorre nas canções do posicionamento *pop rock* ao aparelho telefônico, o qual, diferentemente daquilo que defende o estudo, não aparece com valor negativo, sendo tratado como posto na nova realidade.

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

Sandra Peres: Quem canta é a Adriana Calcanhotto. É aquela: ‘Amor sem beijinho, Buchecha sem Claudinho, sou eu assim sem você’. Essa é a música das paradas. É bonita e também foi colocada numa novela. Tem uma exposição que gera esse sucesso. Mas discordo que essa música que faz tanto sucesso seja uma música infantil.

Assim, podemos reconhecer que a MPB para crianças, considerando o grupo Palavra Cantada como um importante representante, busca restringir certos temas ao público infantil, mencionando como exemplo justamente a temática central dessa pesquisa, o amor. A polêmica se dá em diversos níveis, desde as concepções opostas nas letras das canções até a remissão de Paulo Tatit à “desilusão amorosa”, que, como defendemos anteriormente, constitui um aspecto central para o posicionamento *pop rock* para crianças, sob os termos de “crise amorosa”; a polêmica chega ainda à citação direta de um trecho da canção “Fico assim sem você” (Adriana Partimpim, 2004), constituinte do posicionamento oposto, para explicitar a discordância da inserção desta no contexto infantil. Essa polêmica reforça a noção do agrupamento para adultos e pode ser verificada na esfera infantil: enquanto a MPB afirma-se como a “verdadeira música” e de “melhor qualidade”, o *pop* busca distanciar-se dos espaços comuns de aceitação, em constante *ethos* de rebeldia.

Outro aspecto que ressalta essa oposição constitutiva dos posicionamentos para crianças é o investimento vocal. Ao passo que a MPB para crianças dedica especial atenção às qualidades vocais (MATOS, 2020), se alinhando a um paradigma de “perfeição”, o *pop rock* para crianças investe em uma “naturalização” das vozes infantis, contrariando essa tradição de “beleza” vocal e afastando-se dela. Isso é também explicitado pela vocalista do grupo Pato Fu ao afirmar que as crianças “são meio desafinadas, não é tudo limpinho. Neste caso, a imperfeição é boa, o erro é legal, pois é uma criança que está ali” (TAKAI, 2017b).

Esse referido *ethos* comum aos posicionamentos *pop* nas duas esferas também os aproxima em outra característica, a aversão a rotulações. Conforme Peixoto (2005), os artistas do *pop* para adultos, de ma-

neira geral, buscam distanciar-se de qualquer categorização. Pudemos perceber atitudes similares nas declarações recortadas no início desse trabalho, nas quais alguns integrantes do *pop* para crianças negam sua dedicação exclusiva a crianças, justificando as canções como “não gênero” ou “não é (ou não somente) para crianças”. Assim como Peixoto (2005), relacionamos essa deslocalização com o conceito de paratopia (MAINGUENEAU, 2001b), o não lugar, uma tentativa de fugir dos rótulos para reforçar uma identidade “independente”.

Retomando o que já foi apresentado sobre as canções com cunho amoroso no posicionamento analisado, gostaríamos de ressaltar o alinhamento que há entre as canções e entre os integrantes na construção de uma identidade libertária que compreende o amor como escolha, tanto a escolha de quem ama, quanto a de quem corresponde (ou não) a esse amor. E isso nos remete ao apontamento mais amplo que há sobre as temáticas do *pop* segundo Costa (2012): “A grande temática da canção *pop* é a liberdade, em todos os aspectos: sexual, político, comportamental etc.”.

Contudo, conforme observamos, essa liberdade ou “falta de censura” não acarreta a equiparação do sujeito-criança a um adulto; basta lembrarmos-nos de que, no *corpus* analisado, a sensualidade das canções para adultos sofreu apagamento através de processos retextualizadores. Além disso, há a diferença, já mencionada, entre compreender o sujeito como pleno de consciência e capaz de mudanças (*pop* para adultos) e compreender a criança como sujeito em formação.

Dessa forma, torna-se mais claro que o amor no *pop rock* para crianças não constitui apenas uma temática recorrente, mas se integra como uma bandeira que compõe a identidade libertária do posicionamento. Ao observar, por exemplo, a descrição de temáticas do grupo Pequeno Cidadão (2019), encontramos este de forma explícita: “Nossas canções, animações e livros retratam o universo infantil: alegrias, dúvidas, bichos, desafios, tristezas, cidadania, esportes, *amor*” (grifo nosso). Além disso, há o destaque que ganha em canções como “Menina, menino”, autoral de Adriana Partimpim (2009), na qual o enunciador fia, explicitamente, a ideia da suma importância do amor como agente transformador. Utilizando o vocativo “menina, menino” para convocar

as crianças, caracteriza o amor como “gerador do motor de revolucionar” e também adverte: “Não deixe de amar / O amor é o que há”.

Referências

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

CALCANHOTTO, A. Adriana Calcanhotto: “Não me sinto apegada à carreira musical”. *Revista Isto É*, 2004. Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/269/entrevista/index.htm>. Acesso em: 20 abr. 2019.

COSTA, D. *Quem se lembra dos ringtones?*. Portogente, 2017. Disponível em: <https://portogente.com.br/noticias/opiniao/97467-quem-se-lembra-dos-ringtones>. Acesso em: 20 abr. 2019.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012.

COSTA, N. B. *A produção do discurso literomusical brasileiro para crianças: uma proposta de investigação discursiva*. Projeto de pesquisa apresentado ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19881>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FERREIRA, M. *Pato Fu traz malícia sexual de hit de Genival Lacerda para álbum infantil*. G1, 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/pato-fu-traz-malicia-sexual-de-hit-de-genival-lacerda-para-album-infantil.html>. Acesso em: 20 abr. 2019.

GONÇALVES, J. *João Gonçalves, o censurado autor de Severina Xique-Xique*. JC on-line, 2017. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/08/30/joao-goncalves-o-censurado-autor-de-severina-xique-xique--304208.php>. Acesso em: 20 abr. 2019.

GONZALEZ, B. N. A. C. *Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças*. Dissertação (Mestrado em Linguística),

Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8906>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Souza-e-Silva, C. P.; ROCHA, D. São Paulo: Cortez, 2001a.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: PR, 2005.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

MATOS, J. W. V. Relacionamento amoroso em canções para crianças. *In: V Colóquio Internacional de Análise do Discurso, 2020, São Carlos. In: CIAD Colóquio Internacional de Análise do Discurso, 5, Anais... – Discurso e (pós) verdade: efeitos do real e sentidos da convicção*. Araraquara: Letraria, 2020. v. 1. p. 731-741.

MENDES, A. F. F. *O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva*. 2017. 166 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/26748>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MENDES, M. D. N. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*. 2013. 339 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8236>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PARTIMPIM, A. *Site oficial*: Entrevista. s/d. Disponível em: <http://www.adrianapartimpim.com.br/um/entrevista.htm>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PEIXOTO, M. V. *O tropicalismo e a cultura pop – um encontro interdiscursivo em Adriana Calcanhotto*. 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/5834>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PEQUENO CIDADÃO (Januária Alves). *A fantástica viagem do pequeno cidadão*. São Paulo: LeYa, 2010.

PEQUENO CIDADÃO. *Site oficial*, c. 2019. Disponível em: <https://www.pequenocidadao.com/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

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

PINHO, F. S. N. “*O pop não poupa ninguém*”: relações discursivas entre o pop rock e a pós-modernidade. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/6114>. Acesso em: 20 abr. 2019.

TAKAI, F. *Pato Fu*: “Não é um disco infantil”, diz Fernanda Takai sobre *Música de Brinquedo 2*, que tem letra polêmica com “duplo sentido”. Oul – Rolling Stone, 2017a. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/pato-fu-musica-brinquedo-2-nao-e-um-disco-infantil-fernanda-takai/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

TAKAI, F. Pato Fu volta a apostar em músicas infantis no novo disco. *Diário de Pernambuco*, 2017b. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/09/pato-fu-volta-a-apostar-em-musicas-infantis-no-novo-disco.html>. Acesso em: 20 abr. 2019.

TAKAI, F. *Pato Fu*: música de brinquedo e de brincar. Revista Crescer, 2011. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer>

/0,,EMI162103-10538,00-PATO+FU+MUSICA+DE+BRINQUEDO+E+DE+BRINCAR.html. Acesso em: 20 abr. 2019.

ZADOROSNY, K. J. A. S. *A infância da pós-modernidade e o projeto moderno inconcluso*. 2006. 329 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102334>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Referências discográficas

ADRIANA PARTIMPIM. *Fico assim sem você*. BMG / Ariola, 2004.

ADRIANA PARTIMPIM. *Gatinha manhosa*. Sony BMG / Sony Music Entertainment, 2009.

ADRIANA PARTIMPIM. *Lindo lago do amor*. Polysom, 2012.

ADRIANA PARTIMPIM. *Menina, menino*. Sony BMG / Sony Music Entertainment, 2009.

ADRIANA PARTIMPIM. *Ringtone do amor*. Sony BMG / Sony Music Entertainment, 2009.

PATO FU. *I saw you saying (that you say that you saw)*. Rotomusic / Deck Disc, 2017.

PATO FU. *Love me tender*. Independente, 2010.

PATO FU. *Não se vá*. Rotomusic / Deck Disc, 2017.

PATO FU. *Pelo interfone*. Independente, 2010.

PATO FU. *Primavera*. Independente, 2010.

PATO FU. *Severina Xique-Xique*. Rotomusic / Deck Disc, 2017.

PEQUENO CIDADÃO. *Mesmo sem a gente*. MCD, 2016.

PEQUENO CIDADÃO. *O Sol e a Lua*. MCD, 2009.

PEQUENO CIDADÃO. *Oi, hello*. Radar Music, 2012.

PEQUENO CIDADÃO. *Telefone*. MCD, 2016.

OS ORGANIZADORES

Nelson Barros da Costa

Fundador e vice-líder do grupo Discuta

É doutor em Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) / Universidade de Rouen (FR) e professor titular do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). *E-mail:* nelson@ufc.br.

Maria das Dores Nogueira Mendes

Líder do grupo Discuta

É doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará e professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail:* dasdores@ufc.com.br.

José Wesley Vieira Matos

Integrante do grupo Discuta

É graduado em Letras – Português e Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Ceará e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística. *E-mail:* jose.wesley98@alu.ufc.br.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



Av. da Universidade, 2932- Benfica, CEP.: 60020-181
Fortaleza - Ceará - Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.

