



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

BIANCA NEVES ACEVEDO CARVALHO GONZALEZ

**POSICIONAMENTOS DISCURSIVOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA
CRIANÇAS**

FORTALEZA

2014

BIANCA NEVES ACEVEDO CARVALHO GONZALEZ

**POSICIONAMENTOS DISCURSIVOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA
CRIANÇAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de Concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Orientador: Nelson Barros da Costa (Dr.)

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

G652p Gonzalez, Bianca Neves Acevedo Carvalho
Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças. / Bianca Neves Acevedo
Carvalho Gonzalez. – 2014.
173 f.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de
Pós-Graduação em Linguística, 2014.
Área de Concentração: Práticas discursivas e Estratégias de textualização.
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

1. Música popular – Brasil. 2. Canções infantis. 3. Música popular – Brasil – Crianças. I. Título.

CDD 781.63081

BIANCA NEVES ACEVEDO CARVALHO GONZALEZ

POSICIONAMENTOS DISCURSIVOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA
CRIANÇAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de Concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Aprovada em: 06/05/2014

BANCA EXAMINADORA

Nelson Barros da Costa (Dr.)

Maria de Fátima Vasconcelos da Costa (Dr.)

Monica de Souza Serafim (Dr.)

Dedico este trabalho a minha avó Jandira Neves de Carvalho e a todas as pessoas que despropositalmente acabaram assumindo parte do papel que ela tinha em minha vida.

Nelson pelo escuta ativa, pelo incentivo, pela coragem e pelo conhecimento partilhado.

Tia Angélica, por ser sempre um sólido chão para o descanso das minhas asas.

Bernd, Ian, Benjamin e minha mãe, pelo amor familiar.

AGRADECIMENTOS

As minhas amigas Marizélia, Janne, Nínive, Luciana, Vânia, Andréa e Carol pelo apoio incondicional, sempre.

Aos meus amigos Helano e Daniel, pelo cuidado.

Ao Stephan, por ter tornado esse sonho viável.

À Helga e *Friedhelm Wilke*, pela ajuda.

À Célia e Emília Luna, por terem me dado a chance de participar de uma escola diferente das que eu mesma tive de frequentar.

Finalmente, agradeço à Capes, pela bolsa de estudos recebida.

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (João Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a descrição, análise e interpretação do funcionamento discursivo dos posicionamentos presentes na música popular brasileira para crianças, tendo como base principal as concepções teóricas da análise do discurso de linha francesa, representada pelas ideias de Dominique Maingueneau, assim como sua aplicação ao estudo da Música Popular Brasileira pelo professor Nelson Barros Costa. Para tanto, contamos também o apoio interdisciplinar dos estudos acerca da infância, representados principalmente por Ariès e Corsaro e estudos antropológicos da performance, por Turner e Schechner. Para análise do corpus, composto por canções para crianças da década de 80 até os dias atuais, serão utilizadas as seguintes categorias de análise: posicionamento, interdiscursividade, *ethos* e performance, sendo que as duas primeiras remetem de maneira mais direta aos trabalhos já feitos na análise do discurso. Na análise do corpus, definiremos que identidades enunciativas, ou seja, que posicionamentos, são construídos e quais os seus mecanismos discursivos, mostrando, conseqüentemente, o funcionamento das operações simbólicas ligadas à infância.

Palavras-chave: Música popular brasileira. Canções para crianças. Interdiscursividade. Posicionamento. Ethos. Performance.

ABSTRACT

This paper aims to describe, analyze and interpret the function of the Brazilian Popular song for children, whose main base theoretical conceptions of the french discourse analysis, represented by Dominique Maingueneau ideas, as well as its application the Brazilian Popular Music study by Professor Nelson Barros Costa. For that, we also have the support of interdisciplinary studies about childhood, mainly represented by Aries, Corsaro and performance anthropological studies by Turner and Schechner. For the corpus analysis, consisting of songs for children the 80's to the present day, the following analysis categories were used: positioning, interdiscursivity, ethos and performance, with the first two referring more directly to the work already done in discourse analysis. In the corpus analysis, which define identities enunciation, that is, placements, which are constructed and their discursive mechanisms, thus showing the functioning of symbolic operations linked to childhood. This study presents results whose domain may lead to further studies on song for children as discursive practice and, consequently, childhood cultures.

Keywords: Brazilian popular music. Songs for Children. Interdiscursivity. Positioning. Ethos. Performance.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – SHOW DE HÉLIO ZISKIND, PARTE 1.....	60
FIGURA 2 – SHOW COM DESIGN SIMPLES	61
FIGURA 3 – CLIP COM POUCAS CORES E DESIGN SIMPLES.....	61
FIGURA 4 – CLIP CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, DVD DAVI (2012).....	77
FIGURA 5 – IMAGENS DO CD ALINE BARROS & CIA 3 (2011).	78
FIGURA 6 – CLIP DO MUSICAL ALINE BARROS & CIA 3 (2011).....	78
FIGURA 7 – CAPA DO CD SAMUEL O MENINO QUE OUVIU DEUS (CRIANÇAS DIANTE DO TRONO).	79
FIGURA 8 – CAPA DO CD XUXA.....	79
FIGURA 9 - DANÇA ALINE BARROS E CIA 1 (2006).....	80
FIGURA 10 – CLIP DIANTE DO TRONO (2011) – MOVIMENTOS 1.....	80
FIGURA 11 – CLIP DIANTE DO TRONO (2011) – MOVIMENTOS 2.....	81
FIGURA 12 – CLIP DIANTE DO TRONO (2011) – MOVIMENTOS 3.....	81
FIGURA 13 - FIGURA MASCULINA NA DÉCADA DE 80 – BOZO	87
FIGURA 14 - FIGURA MASCULINA NA DÉCADA DE 80 – SÉRGIO MALLANDRO	87
FIGURA 15 - FIGURA MASCULINA NA DÉCADA DE 80 – OS TRAPALHÕES	88
FIGURA 16 – FIGURA MASCULINA NA DÉCADA DE 80 - FOFÃO.....	88
FIGURA 17 – DISCOS DA DÉCADA DE 80 – XOU DA XUXA	94
FIGURA 18 – DISCOS DA DÉCADA DE 80 – XEGUNDO XOU DA XUXA.	94
FIGURA 19 – DISCOS DA DÉCADA DE 80 –XOU DA XUXA 3.....	95
FIGURA 20 - DISCOS DA DÉCADA DE 80 – ANGÉLICA.....	95
FIGURA 21 – DISCOS DA DÉCADA DE 80 – MARA MARAVILHA.....	96
FIGURA 22 – DISCOS DA DÉCADA DE 90 – XUXA SEXTO SENTIDO.....	96
FIGURA 23 – DISCOS DA DÉCADA DE 90 – XUXA 2000	97
FIGURA 24 - DISCOS DA DÉCADA DE 90 – ANGÉLICA.....	97
FIGURA 25 - DISCOS DA DÉCADA DE 90 – MARA MARAVILHA	98
FIGURA 26 - DISCOS A PARTIR DO ANO 2000 – XUXA.....	98
FIGURA 27 – DISCOS A PARTIR DO ANO 2000 – MARA MARAVILHA.....	99
FIGURA 28 – FIGURINOS DA APRESENTADORA XUXA.	100
FIGURA 29 – FIGURINO DA APRESENTADORA MARA MARAVILHA.....	100

FIGURA 30 – FIGURINO DA APRESENTADORA ANGÉLICA	101
--	-----

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS	30
QUADRO 2 - IMAGEM MASCULINA.	90
QUADRO 3 - ENCONTRO ENTRE IGUAIS	91
QUADRO 4 - A CONTRUÇÃO DO <i>ETHOS</i>	93

LISTA DE CANÇÕES

1. MÚSICA DE MASSA PARA CRIANÇAS	114
1.1 ANGÉLICA.....	114
Amigos.....	114
Angelical Touch.....	114
Loura Romântica.....	115
Angel Mix	115
Cara de Pau	116
1.2 MARA MARAVILHA.....	117
Foi Assim.....	117
Direito da Criança.....	117
Adulto é um Bicho Estranho.....	118
1.3 XUXA.....	119
Amiguinha Xuxa.....	119
She-ra	119
Arco-íris	120
Tindolelê	121
Luz da Paz.....	122
Lua De Cristal.....	123
A Vida é Uma Festa.....	124
Hey Machão.....	125
Quadrilha da Xuxa	126
Turma da Xuxa	127
Nosso Canto de Paz	128
2. MPB	129
2.1 PALAVRA CANTADA.....	129
Antigamente.....	129
Pelé.....	131
Ora Bolas	131
Eco	132
Pé de nabo.....	132
Menina moleca.....	133

Gramática.....	133
Fome Come.....	134
Pé com Pé.....	135
Pindorama	136
Erê.....	137
África	137
Rato.....	138
Vovô.....	141
Cultura	141
Sol lua estrela.....	142
Toda criança quer.....	142
Trilhares	143
Criança não trabalha	143
Bolacha de água e sal.....	144
Ratinho: Rap Do Reciclar	145
2.2 CHICO BUARQUE	146
Paratodos.....	146
2.3 VINÍCIUS DE MORAIS.....	147
A Casa.....	147
A Arca De Noé	147
2.4 TOQUINHO	148
O Pato	148
2.5 HELIO ZISKIND	149
Cocoricó.....	149
Tu Tu Tu Tupi.....	150
Porque Sim Não é Resposta.....	150
Lá Vem História: Plutão	151
Marchinha Da Sereia	152
A Noite No Castelo.....	152
As Abelhas	153
3. GOSPEL.....	154
3.1 ALINE BARROS	154
Homenzinho Torto.....	154
Campeão	154

A sementinha	155
Você é especial	155
Não atire o pau no gato	156
Dança do Pinguim.....	156
O alfabeto.....	157
A oferta da viuvinha	157
Sim, Jesus.....	157
Quem Era O Menininho.....	158
Brincando de Adoleta	159
Dada Gugu	159
Louvor de Miriã	160
Milagres de Jesus	160
Dança do Canguru	161
Abra Um Sorriso	162
3.2 CRIANÇAS DIANTE DO TRONO	163
Obedecer	163
Abraão.....	163
Eu Li Na Bíblia	163
Arca de Noé	164
Ó Deus!	164
Pequeno Coração	165
Pai da Criação	166
Para Adorar ao Senhor.....	167
Podes Falar Senhor	170
Inimigo do Mal	171
3.3 DIANTE DO TRONO.....	172
Se tu Olhares.....	172

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
2.1 Concepção Sociológica da Infância.....	16
2.1.1 <i>Infância e Cultura Lúdica</i>	18
2.2 Indústria Cultural Musical e Produto Cultural para Crianças.....	22
2.2.1 A indústria fonográfica brasileira	22
2.2.2 <i>A Indústria Fonográfica Infantil</i>	24
2.3 Análise do Discurso e a Proposta de Dominique Maingueneau.....	26
2.3.1 <i>O posicionamento</i>	27
2.3.2 <i>As relações interdiscursivas</i>	29
2.3.3 <i>O ethos</i>	30
2.4 A sociologia do corpo.....	32
2.4.1 <i>A performance</i>	34
2.4.1.1 <i>A performance na música</i>	36
2.4.1.2 <i>A performance na música para crianças</i>	37
3 METODOLOGIA.....	39
3.1 Hipóteses	39
3.2 Metodologia.....	39
3.3 <i>Procedimentos</i>	42
4 POSICIONAMENTOS DISCURSIVOS NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA ...	43
4.1 A MPB.....	44
4.1.1 <i>A Interdiscursividade</i>	45
4.1.2 <i>Ethos</i>	58
4.1.3 <i>Performance</i>	60
4.1.4 <i>Conclusão</i>	63
4.2 O gospel para crianças.....	63
4.2.1 <i>A Interdiscursividade</i>	64
4.2.2 <i>Ethos</i>	75
4.2.3 <i>A performance</i>	76
4.2.4 <i>Conclusão</i>	82

4.3 A música de massa para crianças	83
4.3.1 A <i>Interdiscursividade</i>	84
4.3.2 <i>Ethos</i>	92
4.3.3 A <i>performance</i>	99
4.3.4 <i>Conclusão</i>	102
5 CONCLUSÃO GERAL	104
REFERÊNCIAS	106
ANEXO – Lista de Canções Completas.....	114

1 INTRODUÇÃO

A infância, tal qual a concebemos hoje, é obra complexa, cuidadosamente lapidada por forças sociais, ideológicas e culturais que se movimentam numa luta pelo vir a ser, constituindo-se, também, terreno de expectativas.

Sendo assim, todo e qualquer objeto que a ela se relacione nos dá a possibilidade de, a partir desse, compreendermos as operações simbólicas que a produzem e representam. Tendo em vista que a canção é um desses objetos, de caráter cultural, apresentando não apenas materialidade linguística e musical, como também forças ideológicas, história e subjetividade, tentaremos construir aqui um recorte do mesmo, localizando-o enquanto discurso, observando, assim, seu papel dentro de outros discursos, sua produção de sentidos e sua própria identidade.

Iniciaremos nossos pressupostos teóricos explorando elementos que tornaram possível o surgimento da canção popular brasileira para crianças, ou seja, a concepção de infância em si, de cultura lúdica e a compreensão da criança enquanto mercado consumidor, como também o surgimento e expansão da indústria fonográfica e outras mídias.

Passaremos então, à conjuntura teórica que orienta a nossa análise, isto é, a análise do discurso francesa, representada pelas ideias de Dominique Maingueneau e suas principais diretrizes como também sua aplicação ao discurso literomusical brasileiro, proposta por Nelson Barros da Costa em sua obra **Música popular, linguagem e sociedade**.

Posteriormente, exploraremos os posicionamentos MPB, gospel e música de massa, que serão observados por meio das seguintes categorias de análise: interdiscursividade, *ethos* e performance.

Para cada posicionamento será dada uma conclusão acerca de seus investimentos discursivos, enquanto o funcionamento discursivo geral dos posicionamentos será explorado na conclusão geral, onde será apresentada a confirmação ou não das hipóteses da nossa pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Concepção Sociológica da Infância

Com o desenvolvimento e influência da teoria pós-moderna, alguns historiadores têm se interessado no significado que as crianças e a infância têm para os adultos, focando em como as atitudes com relação a elas mudaram e se desenvolveram, e nas formas de analisá-las, principalmente com base nas representações da infância ao longo do tempo (GITTINS, 2009, p.1).

O historiador Philippe Ariès, em sua *História Social da Criança e da Família*, demonstra, por meio da análise de material historiográfico, documentação, artes plásticas, literatura, arquitetura e produção material, a presença da infância e seu desenvolvimento histórico. Naturalmente, não é possível dissociar a presença da criança de todo contexto social, econômico e político e, por isso, os dados analisados por Ariès revelam não apenas o que foi o construto da ideia de infância em si, mas como, a partir desta, se constituíam a família e as relações sociais nas épocas mencionadas.

Até por volta do século XII, a criança não é concebida na arte medieval, inclusive na representação da cena bíblica onde Jesus pede que deixem vir a ele os pequeninos, as crianças são homens sem nenhuma característica infantil.

Para Ariès, o interesse pela infância começou a se fortalecer somente no século posterior, quando se percebeu a introdução dos *putto* nas pinturas, ou seja, a criança nua. Entretanto, esses *putti* não eram vistos como crianças reais, mas como “anjos semipagãos”. No século XVI, os *putti* invadiram a pintura e tornaram-se frequentes motivos decorativos, revelando-se a nudez. A propósito, Père du Colombier, observando as pinturas de *Lucca della Robbia do Hôpital des Innocents* constatou que não era possível representar a infância sem evocar-lhe a nudez (ARIÉS, 1981).

Apesar de ser evidenciado o interesse que começara a revelar-se pela infância, Ariés (1981) aponta que o primeiro reconhecimento e interesse pelos pequeninos provocaram o chamado “sentimento de paparicação”, emergido no século XVI, quando, finalmente, a infância passou a ser vista como um tempo de inocência e candura, fonte de diversão e escape para os adultos.

No século XVII, passou-se a observar que os retratos de crianças sozinhas tornaram-se mais numerosos e comuns, revelando o aprofundamento do interesse pela infância e sua valorização. Nesse século, os retratos de família passaram a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição. Essa cena deu-lhe um lugar privilegiado, podendo-se ver inúmeras cenas de infância de caráter convencional retratadas nas artes: “a lição de leitura, em que sobrevive, sob uma forma leiga, o tema da lição da Virgem da iconografia religiosa dos séculos XIV e XV; a lição de música, ou grupos de meninos e meninas lendo, desenhando e brincando” (ARIÉS, 1981, p.52).

Durante o século XVII, a infância era relacionada à ideia de dependência, usando-se para se referir à criança o mesmo vocabulário que expressava as relações feudais ou senhoriais de dependência e, conseqüentemente, de submissão, qual seja *filis*, *valets* e *garçons*. Até os dias de hoje, nas sociedades africanas, os sujeitos são crianças até que se casem, o que demonstra uma forte relação desta concepção de infância enquanto situação de dependência.

Após essa grande valorização da infância, surgiu, logo em seguida, o chamado sentimento de moralização, que perdurou até o século XVIII, quando escolásticos e moralistas da época tornaram-se avessos à *papiricação*. Acreditavam que não era possível amar criaturas bobas e imaturas, fazendo propagar que as crianças deveriam ser treinadas e disciplinadas. Alguns chegavam a afirmar que bebês não tinham consciência e nem alma, sendo impossível nutrir algum sentimento de amor por eles. De todo modo, esses escritos sobre moral e educação tornaram-se a base para o desenvolvimento da psicologia da criança, bem como as concepções da infância em si e sua educação.

Apesar do avanço na psicologia e educação da criança, evidencia-se que as coisas para ela pouco ou nada melhoraram. Conforme Ariès (1962), a exclusão da criança da sociedade adulta causou-lhes privação da liberdade e apresentou-lhes o chicote, a prisão e correções físicas e psicológicas comparáveis aos condenados das condições mais baixas, conforme o autor entende “a progressiva separação entre crianças e adultos como parte de mudanças culturais mais gerais que resultaram nas separações por classe social e raça na sociedade moderna”. Sociedade esta que a cada gênero de vida reserva um espaço específico, cujas características dominantes devem ser mais respeitadas, criando um tipo ideal e segregação peculiar.

Porém, as conclusões de Ariès foram criticadas por diversos estudiosos que a as julgaram generalizadas e ambíguas (CORSARO, 2011, p.78). Na obra *Forgotten Childhood*, por exemplo, Pollock (1983) observa que as evidências utilizadas por Ariés eram indiretas e

propõe o uso de fontes primárias mais diretas, como diários, autobiografias e notícias de jornal, afirmando que quanto mais próximas às fontes menos negativas se torna a imagem da infância.

Na atualidade, a demarcação do conceito de infância é elemento central de reflexão nas diversas áreas de conhecimento. Destarte, os estudos que concebem a infância enquanto momento de desenvolvimento cognitivo centralizam-na em uma época de passagem, onde o produto final é o adulto, o mesmo acontecendo com as observações acerca da socialização da criança. Em todo caso, a infância ali é sempre observada a partir da ótica do adulto, uma infância construída conceitualmente e que demonstra o poder adulto em defini-la.

A consideração da perspectiva da criança e do mundo social em que ela se envolve na construção da ideia infância é consequência de uma importante mudança de paradigma, onde pesquisa-se *com e para* as crianças ao invés de pesquisar-se sobre as crianças.

As ideias desenvolvimentistas que ponderam que a criança em sua socialização internaliza conhecimentos e habilidades dos adultos são contestadas na sociologia da infância, a qual defende que a criança não apenas internaliza e se adapta ao mundo do adulto, como se apropria, reinventa e reproduz esse mundo. Corsaro (2011. p. 31) concebe a socialização da criança a partir da ideia de reprodução interpretativa, abrangendo os aspectos inovadores e criativos da participação infantil na sociedade. Para o autor, as crianças criam sua própria cultura quando interagem entre si, selecionando e se apropriando das informações do mundo adulto, contribuindo, assim, ativamente para a produção de mudanças culturais.

Ao interagirem com os adultos elas também produzem cultura e orientam a cultura produzida para elas, portanto, no contexto da nossa pesquisa, entendemos que a canção infantil tem na produção de seu discurso não apenas a representação de criança idealizada pelo adulto, mas também as forças ideológicas produzidas pela criança ao se relacionar com esse universo lúdico dentro de sua cultura, seja com seus pares ou não.

2.1.1 Infância e Cultura Lúdica

A infância, na perspectiva do eu-adulto, é sempre um momento passado, presa à cronologia biológica pelo que constituímos culturalmente como temporalidade; a infância

pertence ao território do já vivido que não pode voltar a ser. Dentro dessa perspectiva, o adulto pesquisador é aquele que observa algo que tem em si enquanto representação construída pela própria experiência e algo que de uma perspectiva mais ampla não pode mais ser.

Sendo assim, a perspectiva do adulto é sempre distanciada; é um recorte que parte de um olhar construído pela limitação aqui exposta acrescido da representação do próprio conceito de infância. O conceito de infância, ou melhor, o sentimento de infância, como afirma Ariès (1981), não foi sempre fato subentendido.

São muitas as conjunturas sociais, econômicas e familiares que tornaram possível a ideia da infância enquanto um período peculiar, sendo também a compreensão deste período algo que passou por diversas transformações.

O artigo 2º do Estatuto da Criança e do Adolescente define a criança como pessoa de até 12 anos incompletos e adolescente pessoas entre 12 e 18, quando a própria concepção de idade é algo cultural e desenvolvido historicamente. A importância pessoal da noção de idade deve ter-se afirmado à medida que os reformadores religiosos e civis a impuseram nos documentos, começando pelas camadas mais instruídas da sociedade, ou seja, no século XVI, aquelas camadas que passavam pelos colégios.

Infância, a invenção dos adultos, reflete as necessidades de adultos e medos adultos tanto quanto ele significa a ausência da idade adulta. No decurso da história, as crianças têm sido glorificadas, apadrinhadas, ignoradas ou desprezadas, dependendo dos pressupostos culturais dos adultos (WALTHER, 1979, p. 64).

Por ser fato biológico, a imaturidade física da criança é incontestável. Quanto aos demais aspectos, as concepções de desenvolvimento e infância são construídas nos meios acadêmicos, seja na sociologia, na psicologia ou na pedagogia, priorizando um ou outro aspecto de acordo com seus objetivos teóricos específicos.

A infância que conhecemos hoje é profundamente definida pela relação entre tecnologia e consumo, sendo assim, denominada por Kincheloe e Steinberg (2001, p.42) uma “construção corporativa”, onde o fácil acesso às novas tecnologias cria uma relação de troca de informação e expansão da compreensão de mundo pela criança que a redefiniram.

Sendo assim, a cultura lúdica infantil, que no passado correspondia a uma cultura basicamente oral, das histórias, brincadeiras e canções cantadas e contadas pela família e pelos colegas de brincadeira, passa nesse novo contexto a ser uma cultura lúdica mediada

também por relações de consumo, onde a família, enquanto intermediadora e responsável pelo mantimento dessa cultura, é substituída por especialistas em mídia, marketing e tecnologia.

É importante colocar que consideramos aqui a cultura lúdica em dois aspectos, o do ponto de vista da criança, enquanto uma habilidade, um arsenal desenvolvido pelo exercício do brincar com outras crianças, fundamentada na cultura de pares e composta por frames de brincadeiras e atividades aprendidas socialmente e do ponto de vista dos objetos culturais que são normalmente produzidos por adultos, como jogos de computador, programas de televisão, livros, filmes, roupas, brinquedos etc.

Objetos culturais para crianças como os supracitados devem ser sempre observados na sua dimensão de produto de consumo, ou seja, como parte de um sistema social onde a cultura e o capital não são elementos distintos, o que significa que mesmo diferentes formas de manifestar e conceber o mundo são regidas por um objetivo semelhante.

Mesmo formas de expressão estéticas consideradas mais artísticas ou mais “engajadas” não podem deixar de ser vistas como fruto de uma necessidade cultural do contexto atual. O retorno aos brinquedos artesanais e de matéria-prima básica, as danças de roda, a opção por uma literatura infantil mais literária, são opções que se encontram em um universo em que o oposto existe e não têm a mesma significação social que tinham na época em que surgiram.

Portanto a maneira com que a criança interage e ressignifica essa cultura lúdica é algo psicológico mas que não deixa de ser social no sentido de que é significada dentro do contexto de produção de sentidos em que a criança vive e de onde ela constrói duas próprias experiências.

Como já mencionado para Kincheloe e Steinberg (2001, p.51), segmentos como a publicidade, o marketing e as grandes corporações reconhecem certas dinâmicas antes de outros agentes sociais e reduziram as segmentações de mercado baseadas em idade cronológica em dois grupos, crianças muito pequenas e outros, abandonando assim as divisões sugeridas pela psicologia do desenvolvimento. Essa divisão se dá pelo critério do marketing, critério este, que no atual mundo capitalista globalizado redefine as recentes relações de poder relacionadas a criança.

Tendo em vista que as crianças, “não muito pequenas” têm poder para controlar, acessar, produzir informação por meio de habilidades tecnológicas que os próprios pais não têm, as

crianças têm hoje a oportunidade de produzir o seu próprio discurso, o que remodela o discurso produzido para a própria criança e problematiza a relação entre infância, inocência, proteção e dependência. Entretanto e logicamente esse protagonismo não é fato subentendido.

Embora, hoje em dia, haja essa construção social e mercadológica ativa direcionada às idiossincrasias das crianças, já se entende, segundo Corsaro (2011, p. 15), que as crianças são também agentes sociais, “ativos e criativos, que produzem suas próprias e exclusivas culturas infantis, enquanto, simultaneamente, contribuem para a produção das sociedades adultas”.

Sendo assim, a infância em si é estrutural, solidificada como uma categoria ou parte da própria sociedade, como classes sociais e grupos de idade, com características e vontades próprias, cujos membros são operadores de sua própria infância.

Considerando, portanto, a transformação social e cultural sofrida pela infância ao longo da história, bem como sua alocação na sociedade atual, ressaltam-se os estudos de Vygotsky (1978, apud CORSARO, 2011) que observava as mudanças estratégicas para lidar com essas novas exigências desse nicho, considerando as estratégias para lidar com alterações nas demandas sociais são sempre coletivas. Ou seja, a partir do momento em que o coletivo assumiu o posicionamento da infância como parte ativa e independente da sociedade, produtora das próprias demandas, novas estratégias foram naturalmente traçadas para lidar com essa nova realidade.

Assim, Vygotsky (1978, apud CORSARO, 2011, p. 26) afirma que “as crianças, por meio da aquisição e utilização da linguagem, terminam por reproduzir uma cultura que contém o conhecimento das gerações”, dentro dela, suas próprias brincadeiras.

Para Brougère (1998, pág. 20), “brincar não é uma dinâmica interna do indivíduo, mas uma atividade dotada de uma significação social precisa que, como outras, necessitam de aprendizagem”. Além disso, a história dos jogos e brincadeiras infantis é uma construção humana que envolve uma série de fatores econômicos e sociais. Para Alves (2003, p.3), a brincadeira, portanto, é:

[...] a porta de entrada da criança na cultura, sua apropriação passa por transformações histórico-culturais que seriam impossíveis sem o aspecto socioeconômico, neste sentido, a história, a cultura e a economia se fundem dialeticamente fornecendo subsídios, ou melhor, símbolos culturais, com os quais a criança se identifica com sua cultura.

Brougère (2006) ressalta que, embora sejam sempre os adultos que apresentem os brinquedos às crianças, nem sempre elas dão ao brinquedo o fim que o adulto espera, pois manipular brinquedos é também manipular símbolos.

Isto posto, percebe-se que a cultura lúdica está inserida em um sistema social e suporta funções que lhe conferem razão de ser, afinal, para essa cultura exista, certos membros da sociedade devem dar sentido ao fato de que se produzam, distribuam e se consumam estes artefatos (BROUGÈRE, 2006).

Desta forma, considerando as concepções existentes, a relação entre o meio social e cultural e o papel ativo que a criança desempenha neste contexto acabam por contribuir sobremaneira na formação das funções psicológicas das crianças (ALMEIDA; SHIGUNOV, 2000) como também para o funcionamento do discurso para e da criança.

2.2 Indústria Cultural Musical e Produto Cultural para Crianças

2.2.1 A indústria fonográfica brasileira

A música popular consolidou-se como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento. Foi com a invenção do fonógrafo por Thomas Edison, no ano de 1877, que foi constituído um novo e importante ramo da indústria cultural: a indústria fonográfica (ZAN, 2001, p.105).

O desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira tornou-se possível quando D. Pedro II, em 1889, tomou conhecimento de que era possível gravar a voz humana em um aparelho tecnológico. O imperador brasileiro, entusiasta tecnológico, colaborou com a disseminação do aparelho, dando início à industrialização da música brasileira, principalmente por meio do empreendedor Frederico Figner, que propagou e produziu posteriormente os primeiros discos do Brasil (DELMIRO, 2001, p. 2).

Embora a gravação tenha se tornado conhecida no Brasil na década seguinte, somente em 1902 foi gravado o primeiro disco, com a modinha “Isto é Bom”, de um intérprete bastante popular e eclético da época, chamado de Baiano, que tinha em seu repertório desde

canções alegres às modinhas mais melancólicas. Seis anos depois, a Sociedade Phonographica Brasileira anunciava os chamados “gramophones”, que poderiam ser adquiridos por pobres e ricos, pois eram oferecidos em vários níveis de qualidade e acessibilidade, o que impulsionou a venda de música gravada. Para ter uma ideia, em 1911, foram vendidos 840 mil discos (DELMIRO, 2001, p.3).

Em paralelo, ainda segundo Delmiro (2001), a indústria fonográfica nos Estados Unidos já estava bem mais desenvolvida que a brasileira. Em 1913, a empresa norte-americana Victor declarava um lucro anual de US\$ 13.940.203 e de US\$ 21.682.055 no ano seguinte. Nos EUA, a indústria de patentes também já estava bem desenvolvida, enquanto no Brasil, somente em 1917 passou-se a ter mais cuidado com patentes, com a fundação Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que recolhia os direitos autorais de peças teatrais e de músicas autorais.

Com o desenvolvimento dessa indústria ao longo das décadas, alguns estudos foram surgindo e refletindo que esse desenvolvimento foi profundamente atrelado à indústria cultural como um todo, que, por sinal, não é uma estrutura fechada, mas um “um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos tendenciais impregnados de contradições e conflitos” (ZAN, 2001, p.106).

Assim, trata-se de uma cultura popular industrializada, que serve como mediador social. Essa noção de mediação social pode ser explicada por Adorno (1986, p.73) que, ao se referir a obras de arte, reconhecia o produto cultural como elemento no qual a sociedade objetiva em si mesma, ou seja, o processo em que momentos da estrutura social, posições e ideologias conseguem se impor nas próprias obras de arte.

Vale ressaltar que na década de 60 no Brasil (um pouco antes nos Estados Unidos) houve uma grande mudança na forma de propagação da cultura e da música, com a disseminação da televisão como meio de divulgação e propagação em massa. Segundo Zan (2001, p. 114):

A TV se transformou, nesses anos, num importante meio de divulgação de música popular. Além de inúmeros programas musicais de grande sucesso como O Fino da Bossa, Bossaude e Jovem Guarda da TV-Record, e Spot-Light-BO 65, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular. A relação com esse novo meio levou os artistas a desenvolverem novas habilidades interpretativas. Enquanto na época do rádio os

artistas valorizavam principalmente o desempenho vocal, com a TV tornando-se necessária a preocupação com a performance gestual ou cênico-expressivo.

Assim, a televisão tornou-se parceira praticamente indissociável da indústria fonográfica brasileira e mundial.

2.2.2 A Indústria Fonográfica Infantil

Considerando a importância da infância, tanto na formação da pessoa, como da sociedade, da cultura e do mercado, foram sendo desenvolvidos produtos culturais completamente direcionados para a criança, assim como toda uma indústria musical voltada para sua realidade.

A indústria musical para crianças vem sofrendo uma mudança ao longo dos anos. Na década de 50, observou-se um equilíbrio em discos de história para crianças e músicas dúbias, no sentido de serem apreciados por crianças e por adultos. Um exemplo é o disco *Cantigas de São João*, que era um disco de arranjos de músicas. Na década de 60, 90% dos discos para crianças eram de história, nos quais as gravadoras não davam muito destaque para compositor ou intérprete (MATTE, 1998).

No início da década de 70, poucos artistas brasileiros destacavam-se em canções para crianças. Dentre eles, pode-se citar Daniel Azulay, que desenvolveu um trabalho pioneiro aliando educação e entretenimento para o público infantil. Sua grande criação, a "Turma do Lambe-Lambe", cresceu em linguagem de quadrinhos e ganhou formato televisivo durante dez anos consecutivos, sendo apresentada em duas redes de televisão (Bandeirantes e Educativa) no início da década de 70 (AZULAY, 2014).

No final da década de 70, observavam-se diversos artistas consagrados buscando produzir também uma música para crianças de qualidade, produzindo discos alternativos às suas músicas habituais voltados exclusivamente para as crianças. Isso ocorria porque, na época, o segmento musical infantil era insipiente, pouco se via artistas musicais exclusivos para o público infantil. Então, para explorar esse mercado, as gravadoras recorriam aos seus artistas tradicionais, como Caetano Veloso, Vinícius de Moraes, Alceu Valença, Nara Leão, dentre outros (MANDAJI, 2010).

Ainda de acordo com Mandaji (2010), somente no início da década de 80 começaram a surgir artistas voltados somente para as crianças, como o grupo Balão Mágico, que foi o pioneiro a explorar comercialmente o público infantil. Com esse sucesso, houve uma profusão de novos artistas visando esse público, aquecendo bastante o mercado fonográfico. Pouco a pouco, a televisão foi ganhando mais poder entre as crianças como meio de propagação musical, por meio de programas infantis cujas apresentadoras também passaram a cantar.

Já no século XXI, observa-se que o cenário musical infantil continua dominado pelos astros da televisão. Programas como “Barney e seus amigos, *Backyardigans*, *Hi-5*, *Lazy Town* e *Cocoricó* passam diariamente nas emissoras de televisão e, além dos astros se envolverem nas aventuras das histórias narradas, cantam e também dançam” (MANDAJI, 2010, p.3).

Apesar do desenvolvimento de um segmento musical totalmente voltado para o universo infantil, com várias obras de qualidade e também importantes no desenvolvimento social e cognitivo da criança, observa-se também aspectos merecedores de uma maior reflexão.

Atualmente têm-se observado um fenômeno que provém exclusivamente da cultura midiática em que a sociedade – e as crianças – está incluída. Diversas músicas consideradas “adultas”, como *funks* com letras erotizadas e músicas com letras e danças de duplo sentido, então sendo absorvidas pelas crianças, que as cantam e as dançam, reproduzindo um conteúdo que deveria ser exclusivo do adulto (SUBTIL, 2006). Ainda segundo esse autor, essa exposição intensiva e extensiva à televisão é uma das maiores causas do que ele chama de “deseducação musical” infantil, tendo em vista a característica massiva e empobrecedora da música midiática. O autor pondera que a escola deveria ser um espaço de estímulo ao senso crítico da criança, questionando os significados musicais e buscando o chamado “ouvir compreensivo”.

A criança, ao longo de sua infância, busca no mundo adulto um mundo modelo, criando e recriando os costumes dos adultos, que as desperta particular interesse (JURADO FILHO, 1985). Ainda segundo este autor, essa recriação infantil as leva a recriar a própria ludicidade, incorporando essa recriação ao seu próprio mundo, inclusive as tradições e culturas populares.

Assim, o produto cultural para crianças, tem sua simbologia construída tanto a partir da intercambiação de representações providas do mundo adulto quanto de sua própria cultura de pares e é indissociável da cultura lúdica, como já mencionado, entendida aqui como “um

conjunto de procedimentos que permitem tornar o jogo possível, sendo o jogo uma atividade que supõe atribuir às significações de vida comum outro sentido permitido pelo acesso a esquemas que permitem o início da brincadeira” (BRUGÉRE, 2008, p. 24).

Nogueira (2002) afirma que existe um paralelo entre a música e o desenvolvimento da fala e do canto, pois o balbucio é a primeira manifestação do desenvolvimento do canto e o elo entre este e a fala. Vigotsky (apud NOGUEIRA, 2002), inclusive, garante que é a partir dos dois anos de idade que a criança adquire uma boa compreensão e o uso adequado da linguagem. Para o autor, nessa mesma época a música infantil passa a ter um caráter socializador e revela a sua ‘impressão cultural’, como um selo personalizado de cada cultura. Ainda para Nogueira (2002), neste período, é ideal apresentá-la às parlendas, aos fonemas engraçados, vogais longas e curtas, rimas e assim por diante, sendo importante a criterização na seleção de músicas para uso na educação infantil, sabendo o que se quer transmitir da cultura para as crianças.

2.3 Análise do Discurso e a Proposta de Dominique Maingueneau

Esse trabalho segue orientação na AD de linha francesa, que concebe o discurso a partir de uma perspectiva transdisciplinar, como um espaço onde se articulam texto, coenunciadores e condições de produção na construção da enunciação, sendo assim o texto linguístico é visto como inseparável do contexto que o torna possível.

Maingueneau (2008, p. 16) considera que:

[...] as unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam. Gostaríamos mesmo era de não sacrificar nenhum desses aspectos, seguir um caminho diferente do caminho daqueles que, guiados por um “interesse” diferente, voltam-se de maneira privilegiada para um ou outro desses aspectos.

Contexto este construído pela presença no interdiscurso, explicado por Maingueneau (2008) a partir de um tripé constitutivo, universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, sendo o último estabelecido pelo analista por meio de conhecimento do campo e hipóteses de pesquisa que serão confirmadas ou infirmadas na análise. O universo discursivo trata-se do conjunto finito de todas as formações discursivas existentes em uma dada conjuntura. Contudo, não se mostra funcional para o analista dada a impossibilidade de

apreensão de sua totalidade. Já o campo discursivo diz respeito ao grupo de formações discursivas que se delimitam mantendo relações de ordem diversa: amistosas, de confronto propriamente dito, dentre outros. Por sua vez, o espaço discursivo compõe-se de subconjuntos de formações discursivas isoladas de determinados campos discursivos.

O autor afirma que os discursos se apoiam em uma série de semas repartidos sob registros, que se contrapõem para se constituírem, de um lado os semas positivos (reivindicados) e de outro lado os semas negativos (rejeitados).

2.3.1 O posicionamento

A noção de posicionamento é tomada de empréstimo da literatura e é uma importante categoria da AD. Em sentido vulgar, posicionar-se significa a maneira de situar-se diante de um conflito, e aqui será considerada como uma identidade discursiva, uma forma de materializar o discurso, o que implica a escolha do gênero de discurso, a construção da cenografia, a estruturação do *ethos*, o modo de citar (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008).

O posicionamento representa uma postura do sujeito discursivo que manifesta valores, posicionando-se assim em relação ao interdiscurso e é manifestado por meio de diversos investimentos, os quais se configuram em todos os tipos de expressão humana, desde a linguagem verbal, até a música, a vestimenta, a expressão corporal, etc.

Costa (2001) indica em seu estudo acerca do discurso literomusical brasileiro marcos identitários no discurso literomusical brasileiro, separados em movimentos estético-ideológicos, agrupamentos de caráter regional, temáticos, genéricos e agrupamentos em torno de valores relativos à tradição.

Uma das categorias que pode ser observada na materialização do posicionamento é a de gênero do discurso. Desde a *Poética* de Aristóteles a questão do gênero é um ponto de reflexão, sendo, porém, problematizada estritamente em torno dos gêneros literários. Apenas em Bakhtin (1992) vê-se a concepção do gênero enquanto dispositivo de comunicação condicionado por determinadas condições sócio históricas que tornam possível a apreensão do discurso.

O estilo verbal seria o que do discurso está sujeito às particularidades por parte do sujeito, possibilidade que garante seu caráter *relativamente estável*, *contudo nem todos os gêneros têm essa possibilidade*, uma nota fiscal ou um boletim de ocorrência apresentam, por exemplo, uma grande rigidez no que diz respeito ao estilo pessoal.

No que tange ao conteúdo, os gêneros também apresentam peculiaridades, há casos em que o conteúdo temático é fixado (declaração) e outros em que são totalmente imprevisíveis (propaganda). Nesta pesquisa, utilizar-se-á o gênero *canção*, peculiar (Costa, 2001) por ser um gênero de caráter intersemiótico, que não pode ser corretamente compreendido senão em sua totalidade, ou seja, a “conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica); e que essas dimensões são inseparáveis, sob pena de transformá-lo em outro gênero” (COSTA, 2001, p.114).

Acredita-se que as categorias de análise aplicadas definem-se por si mesmas de acordo com o comportamento do *corpus*, ou seja, é a configuração do *corpus* que determina que elementos merecem ali uma observação mais significativa e que esses elementos se implicam não sendo capazes de nos dar informações de maneira isolada. Sendo assim, as categorias de análise que serão trabalhadas têm relação direta com a canção popular brasileira para crianças em diferentes aspectos.

Em relação direta com as categorias de análise da AD de linha francesa, acredita-se que para a composição dos posicionamentos discursivos é essencial observar a *interdiscursividade* e o *ethos*, já que, o produto cultural infantil tem um duplo coenunciador: enquanto objeto de consumo deve agradar àqueles que têm poder de compra, ou seja, os pais, e àqueles que usufruirão do “objeto”, ou seja, a criança, o que implica uma tendência a que sejam trazidos para a construção do discurso para a criança ideologias que transitam no universo adulto (não que seja possível separar).

Para Maingueneau (1995) o código de linguagem representa também um elemento de expressão do posicionamento, pois ao escolher as expressões e dialeto estamos nos posicionando na interlíngua, utilizando um código em detrimento de outros, posto que cada código traz, em si, tensões geográficas, sociais e de nível de língua (formal ou informal). Essa atitude empreendida gera uma relação entre enunciador e enunciado, já que a própria escolha do código revela o valor dado ao enunciado. É chamado de interlíngua o confronto do autor

com relação às várias línguas que interagem (plurilinguismo externo) e a sua relação com a diversidade de uma mesma língua (plurilinguismo interno).

A parte os elementos aqui elencados, todos pertencentes ao território da linguagem verbal, consideraremos também o papel do corpo na construção do ethos.

Tendo em vista que o discurso não se constitui apenas de uma atividade puramente linguística e que, como afirma Douglas (1982), o corpo é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados por meio da linguagem corporal concreta, considera-se o corpo em ação realizado na música, ou seja, como o corpo é utilizado para produzir, acompanhar e representar a canção como uma categoria de análise que aqui chamaremos de performance.

2.3.2 As relações interdiscursivas

Ao se perceber que as formações discursivas não são fechadas em si mesmas, passa-se a falar com mais frequência de relações interdiscursivas. Trata-se de relações da enunciação com o interdiscurso, que são sistemas discursivos anônimos (modos de dizer, regras, fórmulas etc) que circulam na sociedade e constroem a memória. Assim, segundo Costa (2011, p.49):

[...] quando um texto faz uso de expressões populares, quando utiliza termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas, temos **relações interdiscursivas** ou **interdiscursividade**.

Aprofundando esse conceito, recorreremos aos estudos de COSTA (2011), que afirmam haver dois tipos de interdiscursividade: uma que se realiza intertextualmente, ou seja, entre um discurso e aqueles do mesmo campo discursivo; e outra em que somente o enunciado tem caráter propriamente textual, como quando, usando o próprio exemplo do autor, “o caso de um enunciador de uma canção que assuma o etos característico de uma determinada escola literária”. Além disso, segundo COSTA (2011), pode também ser citado um terceiro tipo, a interdiscursividade lexical, que incide sobre a palavra, ou seja, é a palavra que provoca a remissão a outra realidade discursiva.

Dentre as práticas discursivas, há quem diga que algumas são bastante sedimentadas, ou seja, imbuídas de relações sociais e paradigmas fortalecidos. Por outro lado, a polissemia evoca diferentes sentidos para uma mesma unidade lexical, baseado na sedimentação que o uso dos falantes operou na história de uma palavra. Assim, podem-se citar três tipos de discursos apontados por Orlandi (1987):

- i. **Discurso lúdico:** dá atenção à pluralidade de sentidos e tende a apagar a dominância de um dos sentidos com relação aos outros;
- ii. **Discurso polêmico:** disputa entre os sentidos, onde o privilégio conferido a um deles é negociado e fundamentado;
- iii. **Discurso autoritário:** absolutiza apenas um sentido, que se torna o dominante.

No caso da música, trata-se do discurso lúdico.

Cita-se, ainda, a argumentação, que acaba por relacionar dois ou mais discursos. Conforme Costa (2011), nela a marca do enunciador faz-se bastante presente, visto que argumentar consiste em induzir que um discurso seja interpretado como conclusão e os demais como argumento, deliberadamente pelo enunciador. Este mesmo autor apresenta o quadro a seguir, que apresenta um esquema formatado a partir da classificação dos mecanismos intertextuais:

Quadro 1 – Relações interdiscursivas

Relações Interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	Cenografia validada; <i>ethos</i> ; códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	
		Subversiva	
	Interdiscursividade lexical	Metáfora	
		Polissemia	
		Argumentação	

Fonte: Costa (2011).

2.3.3 O *ethos*

Na retórica aristotélica são alavancados os elementos que colaboram para a construção da imagem do orador, *ethos* (imagem de si), *logos* (o discurso em si e por si mesmo, o

argumento) e o *pathos* (referente à imagem do enunciatário), Roland Barthes define *ethos* como os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório para causar boa impressão: é o seu jeito.

Declercq (1992) afirma que a prova pelo *ethos* mobiliza tudo aquilo que mobiliza a imagem do enunciador destinada a um auditório, como, por exemplo: modulação da fala, olhar, mímicas, posturas, palavras específicas, argumentos, vestimentas e uma série de aspectos que podem, de alguma maneira, criar um impacto no espectador ou colaborar para a formação da imagem a que se pretende ou que acaba por se criar, uma imagem psicológica e sociológica.

Na perspectiva de Maingueneau, a noção de *ethos* se desenvolve de forma articulada com a enunciação. O autor relaciona a noção de tom, que se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um caráter e de uma *corporeidade*.

Da enunciação são apreendidos estereótipos (valorizados ou não socialmente) de uma época e, segundo Amossy (2005), para construir tal imagem não é necessário que o enunciador fale sobre si ou apresente para os ouvintes suas características, suas qualidades e defeitos, pois, no momento do discurso, lançam-se pistas acerca desta imagem: seu estilo, sua visão de mundo, seu conhecimento acerca de determinados assuntos, dentre outros, que permitirão aos ouvintes realizarem a construção da imagem do enunciador.

Com o desdobramento da retórica tradicional, revela-se a personalidade do enunciador, que busca causar uma boa impressão mediante a forma com que constrói o discurso, passando uma imagem adequada com vias de ganhar confiança da audiência (MAINGUENEAU, 2001; 2008). Vale ressaltar ainda que:

Mas esse *ethos* não diz respeito apenas, como na retórica antiga, à eloquência judiciária ou aos enunciados orais: é válido para qualquer discurso, mesmo para o escrito. Com efeito, o texto escrito possui, mesmo quando o denega, um *tom* que dá autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do *corpo* do autor efetivo). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de **fiador** do que é dito (MAINGUENEAU, 2001, p. 98).

São atribuídos um caráter e uma corporalidade, cujo grau de precisão varia com os textos. Assim, o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas ideias que transmite. Tais ideias são transmitidas pela maneira de dizer do enunciador, que remete à maneira de ser, ou seja, a participação imaginária do leitor, que acabar por viver

uma experiência por si mesmo (MAINGUENEAU, 2001). Ressalta-se ainda a chamada incorporação, que se trata da ação do *ethos* sobre o coenunciador. Segundo Maingueneau (2001), a incorporação opera em três registros, que são indissociáveis:

- A enunciação leva o coenunciador a conferir um *ethos* ao fiador;
- O coenunciador incorpora um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito uma forma específica de inscrever-se nesse mundo;
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, aquele imaginário que comunga a um discurso.

Por meio do *ethos*, sabe-se que o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica. De acordo com Maingueneau (2008), a cena de enunciação se compõe em três cenas, à saber: cena englobante, que atribui ao discurso um estatuto pragmático, como, por exemplo, o discurso publicitário ou administrativo; a cena genérica, que tem contrato a um gênero ou subgênero de discurso (editorial, sermão, consulta médica etc); e cenografia, que, por sua vez, é construída pelo próprio texto. Ressalta-se que a cenografia não é o ambiente preparado para enunciação, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio dispositivo de fala.

Finalmente, há quem considere a categoria do *ethos* muito instável, preferindo renunciá-la, mas a discussão deixa claro que ela trata de um fenômeno único, mesmo que ele não possa ser apreendido de maneira compacta. Para Maingueneau (2008, p. 73), o que importa é “definir por qual disciplina ela é mobilizada, com qual ponto de vista e no interior de qual rede conceitual”.

2.4 A sociologia do corpo

A condição corporal humana não é somente do corpo físico, mas também deve ser compreendida como um fenômeno social e cultural, objeto de representações e imaginários, possuindo também simbolismo (LE BRETON, 2007). Para esse autor, o corpo é “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”, afinal, é por meio do

corpo que o homem interage com o meio, se expressa em suas vontades, participa de cerimônias e ritos, entende a relação com o sentir e com a dor.

O corpo é o eixo da relação do homem com o mundo e que, ao produzir sentidos continuamente, acaba por inserir o homem em dado espaço social e cultural de forma ativa, seja ele receptor ou emissor (LE BRETON, 2007). Também por isso, a aprendizagem de modalidades corporais se dá ao longo de toda a vida do indivíduo, não somente na infância, em uma troca que nunca termina.

Assim, entende-se que a expressão corporal é socialmente modulável, moldado pelos estímulos – ou falta deles – ao longo da vida. Todas as manifestações corporais nunca são ignoradas pelos demais, sendo sempre significante, justificando a magnitude da preocupação social com o corpo.

Le Breton (2007), ao publicar o livro “A Sociologia do Corpo”, ainda na década de 50, fez uma enorme contribuição para os estudos do corpo, principalmente no que tange à sociologia. Assim, demonstra que se deve dar maior importância às pesquisas que tratem dos aspectos e culturais do corpo, além de fornecer uma nova visão sobre algo tão forte e que a sociedade ainda não havia dado a devida importância.

O referido autor, com base nos estudos já realizados, chegou a três pontos de vista sobre a corporeidade:

- a. **Uma sociologia implícita do corpo:** aborda a condição do ator nos diferentes componentes e, sem se esquecer do corpo, dilui, no entanto, sua especificidade na análise. Nelas, corporeidade humana é vista por meio de ângulos de análise mutuamente contraditórios.
- b. **Uma sociologia em pontilhado:** proporciona sólidos elementos de análise relativos ao corpo, mas não sistematiza a reunião dos mesmos.
- c. **Uma sociologia do corpo:** inclina-se mais diretamente sobre o corpo, estabelece as lógicas sociais e culturais que nele se propagam. Faremos referência mais adiante ao campo que desenvolve e suas conquistas.

A chamada sociologia do corpo, como a grande maioria das sociologias, busca uma nova significação à desordem aparente e de encontrar as lógicas sociais e culturais. O advento

dessa sociologia ocorreu ao final da década de 60, quando, de maneira mais sistemática, manifestações que levavam em consideração as modalidades físicas da relação do ator com o meio cultural e social que o cerca.

Sobre a importância que o corpo tem na atualidade, Le Breton afirmou em uma entrevista para o jornal O Estado de São Paulo (TAVARES, 2008):

Atualmente, num contexto de individualização do sentido e de mercantilização do mundo, o corpo tornou-se um simples acessório. Sua antiga sacralidade ficou obsoleta, ele não é mais o suporte inquebrantável de uma história pessoal, mas uma forma que se recompõe incansavelmente ao gosto do momento. O consumismo em que estão mergulhadas as sociedades, e particularmente as jovens gerações, fez do corpo um objeto de investimento pessoal. Agora, o que importa é ter um corpo seu, assinado. O design não é mais exclusividade dos objetos.

Desta forma, o corpo tornou-se uma maneira de posicionar-se na sociedade. Antes, segundo Le Breton (TAVARES, 2008), o corpo não era muito questionado, não representando nenhuma preocupação. As pessoas assumiam a forma de seu corpo e ninguém era julgado pela sua aparência, porque ninguém tinha realmente influência sobre ela. Agora o homem tem mais poder sobre o próprio corpo, ao mesmo tempo em que se tornou mais consciente do seu poder social. Assim:

O corpo não é mais uma máquina inerte, mas um alterego de onde emanam sensação e sedução. Ele se transforma no lugar geométrico da reconquista de si, um território a ser explorado na procura de sensações inéditas a serem capturadas (terapias corporais, massagens, danças, etc) (BRETON, 1953, p. 87).

2.4.1 A performance

Por meio da concepção de inscrição do corpo como categoria social iremos aqui considerar a inscrição do corpo em um ritual específico que chamaremos de performance, nos baseando principalmente nas concepções de performance de Turner e Schechner, ambos expoentes do que hoje é chamado de antropologia da performance.

Performance deriva do francês, antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. O termo completa uma experiência (TURNER, 1982, p. 13).

Posto que o corpo na performance é expressão planejada e preparada para o momento ritual da apresentação, que consiste em ser olhado, a performance só existe partindo da experiência do corpo em construir um lugar de observação enquanto esse lugar é observado, o que é expresso por Barthes (1990) como uma situação em que se calcula o lugar olhado das coisas.

Para Goffman (1959), a performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Merece atenção o fato de que ao considerar a performance uma experiência restaurada, conclui-se que qualquer ação é uma performance. Mas ao passo que Goffman (1959) se concentra no teatro da vida cotidiana, Turner se interessa pelos momentos de suspensão de papéis, ou seja, pelo meta-teatro da vida social. Turner concebe a performance como um drama social, onde são expressos esteticamente os conflitos sociais por meio de gestos, vozes, corpos .

O que torna possível essa expressão ser uma atividade lúdica e estética é justamente a diferenciação, mencionada por Schechner et al. (1998), entre a performance real a performance faz-de-conta. No faz-de-conta, o performer assume um comportamento para além de si mesmo, utilizando a liberdade artística que inspira o surgimento de um personagem que não tem compromisso real com o que expressa. Seria, portanto, por meio desse além-eu que seriam expressos, por meio do corpo e da apresentação deste, os mais profundos conteúdos simbólicos e ideológicos.

Ressalta-se que a relação entre o artista e o público é uma característica bastante importante da performance. O público pode servir e ser motivação essencial para o artista, que fará sua performance de acordo com que ele acredita que o público precisa ou quer. Deste modo, performance é a expressão de artistas que querem desafiar as percepções da arte dos espectadores e os limites dessas percepções. Assim, cada intérprete cria a sua própria definição de performance em sua própria forma e no processo de execução, de modo que cada combinação criada pelo artista torna-se uma sequência de evento totalmente inesperada, visto que a performance pode ser comparada a uma colagem de várias possibilidades de mídia e materiais (GOLDBERG, 2010).

A análise da performance é interpretativa e descritiva, não utilizando nenhum procedimento ou vocabulário técnico específico. Essa análise é utilizada para captação melhor

das percepções do espectador, tornando-se mais atraente para aquele público específico (AUSLANDER, 2004).

Foram observados, ao longo do tempo, estudos antropológicos acerca de eventos performáticos, que colaboram no entendimento do contexto sociocultural da sociedade como um todo. Assim, os estudos sobre performances surgem então como um método de pesquisa dessa realidade que em muito nos apresenta como avessa e conflituosa.

Portanto, a análise da performance é uma interação completada pelo analista onde a “suposta objetividade é uma miragem, seja na ciência, seja na arte não é possível observar sem expectativas”, como afirma Novaes (1993, p.51).

2.4.1.1 A performance na música

Mesmo com toda a consciência da importância social e cultural do corpo, poucos são os estudos de performance que buscam aprofundar sobre performances musicais. De acordo com Auslander (2004), o paradigma original para os estudos de performance são resultantes dos estudos de teatro com alguns aspectos da antropologia, sociologia e interpretação oral, podendo ser ampliados para o âmbito musical. Para Laboissiere (2004, p. 8):

[...] a performance, embora seja um tipo de fato cultural que se estende a todo o universo da arte, cria-se por si só um espaço onde o conhecimento do processo interpretativo tem papel saliente, na medida em que ele nos auxilia a entender o que acontece nesse movimento, e quais instrumentos e mecanismos dessa atividade.

Por vezes, levantam-se a discussão sobre quão a performance do executor da música deve ser alinhada com as percepções iniciais do compositor original da obra, caso não seja a mesma pessoa que a executa. O que acontece é que o *performer* busca, de certa maneira, ainda que não deliberada, uma autenticidade interpretativa, mesmo que, porventura, esteja imitando outrem. Mesmo que o processo interpretativo seja uma imitação consciente, a o ato performático acaba por trazer a assinatura própria do artista – pois nenhum é igual ao outro (LABOISSIERE, 2004).

A performance é hoje, também, uma das possibilidades dos trabalhos em etnomusicologia. Pinto (2001, p. 227) descreve a “etnografia da performance musical” como a passagem da análise das estruturas sonoras à “análise do processo musical e suas

especificidades”. Nesse tipo de abordagem, o pesquisador não pensa a música enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (PINTO, 2001, p. 227). A ênfase no processo pode ser traduzida na frase que Tilton (1992, p. 21) usa para definir a etnomusicologia: “*the study of people making music*”.

Assim, a interpretação musical também pode ser considerada um processo, “um movimento que deixa ver o vazio, o entre o possível da obra e a captação estética, entre a leitura e a poética do gesto performático, entre o comunicar e o sentir” (LABOISSIERE, 2004, p. 8). O texto musical toma vida pela atuação do artista, em um ato simbólico, interpretativo, traduzindo aquela música para a percepção de quem o vê e o ouve. Daí a grande importância do sujeito na performance musical.

De acordo com Laboissiere (2004), na música, o intérprete, além de buscar conhecer os processos da realização musical, também coloca nela parte de si e, mesmo sendo ela receptível a vários sentidos particulares de cada espectador, sabe-se que existem sinais em cada obra que guiam a interpretação, embora não sejam sinais explícitos.

2.4.1.2 A performance na música para crianças

O corpo representado no movimento e articulado com outros elementos da performance constitui um conjunto de sistemas simbólicos que interagem entre si. Como a canção popular brasileira para crianças tem como forte coadjuvante os programas televisivos infantis, utilizar-se-á da performance apresentada em registros televisivos como shows ao vivo, gravados e videoclipes.

Acredita-se que essa forte relação com outras linguagens, juntamente com o aspecto lúdico da canção para crianças (a canção como brincar, como elemento e fundamentação da brincadeira), faz com que essas linguagens sejam interdependentes, sendo assim necessário analisá-las relacionalmente.

Tanto a letra impressa no encarte quanto a performance do artista no palco transmitem ao público um modelo de identidade, de comportamento, de pensamento, de agir social, de

modo de ser e de vestir. Um estilo de vida composto por um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade (GIDDENS, 2002, p. 79).

Compreenderemos como elementos importantes para a nossa análise da performance essa inscrição do corpo em relação aos outros corpos, do movimento, da voz e do vestuário, o corpo como instrumento musical e a relação do corpo com o instrumento musical, expressão esta que se acredita manter uma relação fundamental com a produção do *ethos* e mesmo dos investimentos interdiscursivos.

Considerando essa relação corpo e instrumento musical, ater-nos-emos também a formação camerística, assim como feito em Costa (2011) pois a consideramos uma categoria essencial em se tratando de música popular brasileira, também por ser um elemento que compõe o plano musical da canção.

A formação camerística evoca toda uma identidade musical e cultural. Vejamos como exemplo a configuração formada por sanfona, triângulo e zabumba. Ela aciona por si em que a vê um universo simbólico: um trio nordestino, roupas de sertanejo, chapéu de couro, música animada, pessoas simples, um tom de simplicidade, o forró etc.

Na performance o instrumento interage com o corpo durante a apresentação, e simboliza os valores ali expressos ao investimento musical e corpóreo. Com o atual aparato tecnológico o instrumento torna-se uma escolha dentro da performance, o que, considerando que a existência do instrumento é necessária a composição musical pode ser considerada uma atitude tomada de diversos significados.

A presença ou ausência de instrumentos, os instrumentos elegidos e suas significações culturais, a relação entre corpo e instrumento durante a performance podem nos dar direções que vão de encontro ao valor da composição musical dentro dos posicionamentos.

Acredita-se que todos esses elementos relacionados entre si são aspectos determinantes quanto construção do posicionamento na canção brasileira para crianças e espera-se portanto que eles possam dar os subsídios necessários para que possamos compreender o melhor o funcionamento do discurso em que a criança participa.

3 METODOLOGIA

Nesta seção será explanado como foi o processo de pesquisa, bem como a definição do problema, construção de hipóteses e toda a descrição da metodologia de pesquisa.

3.1 Hipóteses

Este trabalho possui, como hipótese básica, que o discurso literomusical brasileiro para crianças apresenta posicionamentos e investimentos presentes no discurso literomusical brasileiro.

Já como hipóteses secundárias, surgem três: a primeira é que se pode encontrar no discurso literomusical brasileiro para crianças os seguintes posicionamentos: MPB, gospel e música de massa; a segunda é que a Canção Popular Brasileira para Crianças apresenta, de acordo com o posicionamento, interdiscursividade tanto com os discursos pertencentes prioritariamente ao universo infantil, como com os discursos religioso, político, filosófico, midiático e científico; e, finalmente, a terceira hipótese secundária considera que alguns posicionamentos da Canção Popular Brasileira para Crianças são derivados de posicionamentos já existentes na música popular para adultos.

3.2 Metodologia

Para abordar, aqui, a canção infantil como prática discursiva, fizemos uma pesquisa de caráter descritivo, já que como objetivos gerais tem-se a observação e descrição de determinados fenômenos. Dessa forma, foram abrangidos aspectos gerais de um contexto a partir de fatos colhidos da própria realidade, utilizando os processos metodológicos desenvolvidos pela Análise do Discurso de tradição francesa (CERVO; BERVIAN; DA SILVA, 2007; GIL, 2008).

Utilizamos para audição das canções aparelhos de som e os CDs, preferencialmente originais, nos quais se apresentam o material que representa o *corpus*. Verificamos, também, as letras das canções, e suas partituras, para que fossem observados os elementos musicais nelas presentes. Ademais, visualizamos vídeos disponíveis no YouTube, incluindo gravações de apresentações ao vivo e videocliques.

É importante ressaltar que o objeto de estudo não é a canção infantil tradicional, como a canção de roda, haja vista que se busca um objeto originalmente brasileiro e que utilize o português brasileiro.

As canções tradicionais, como as de roda, são canções que, muitas vezes, existem em diversas culturas. Assim, compreender como, historicamente, essas canções surgiram e foram adaptadas a cada cultura em que se agregaram seria por si só um tema de estudo, o que foge dos objetivos aqui propostos.

O *corpus* da pesquisa consiste, pois, em canções infantis publicadas no Brasil a partir da década de 1980 até os dias atuais, as quais têm, principalmente na última década, apresentado grandes transformações. Isso ocorre não somente devido à crescente tendência de um questionamento maior sobre a criticidade infantil, atrelado à constante mudança do conceito de infância na sociedade, como também ao próprio caminho que vem tomando a música popular brasileira. A escolha dá-se, principalmente, pelos posicionamentos apresentados na canção infantil brasileira na última década.

Todos os discos aqui elencados foram analisados mas os textos citados nesta pesquisa encontram-se na íntegra em anexo acessível através do índice de letras.

Aqui uma breve descrição do nosso *corpus*:

Palavra Cantada: escolhido por se tratar de um dos grupos infantis mais representativos na atualidade e 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, tanto do ponto de vista musical como das letras, buscando levar a criança a refletir sobre diversos temas, como família, infância, trabalho e alimentação. Do grupo serão utilizadas duas obras: Canções Curiosas (1998) e Pé com Pé (2005), por se tratarem de obras essencialmente autorais.

Hélio Ziskind: trata-se de 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. Desse autor, será analisada a obra *Meu pé meu querido pé* (1997).

Xuxa: é difícil falar em canção infantil brasileira sem citar a “Rainha dos Baixinhos”. Desde a década de 1980, Xuxa vem sendo um dos negócios mais lucrativos da TV Globo, tendo, apenas no Brasil, 400 discos de ouro. Além de cantora e apresentadora de programas infantis, é uma grande ativista dos direitos das crianças. Dela serão analisados os discos *Xou da Xuxa* (1986), *Xegundo Xou da Xuxa* (1987) *Xou da Xuxa 5* (1990), *Xou da Xuxa 6* (1991), *Xou da Xuxa 7* (1992), e *Sexto Sentido* (1994).

Diante do Trono: grupo evangélico que produz tanto música infantil como música adulta, em forma de louvor. Do grupo serão analisadas as obras *Crianças Diante do Trono* (2002) e *Amigo de Deus* (2003).

Angélica: apresentadora do Programa infantil *Casa da Angélica*, cantora e atriz da geração de 80. Serão analisados seus discos de 1988, 1989, 1990 e 1991, todos com o nome Angélica.

Mara Maravilha: cantora e apresentadora do programa infantil *Show Maravilha*, iniciou sua carreira aos oito anos de idade, na TV Bahia. Analisaremos os discos *Mundo Maravilha* (1988), *Show Maravilha* (1992), *Maravilha* (1987), *Mara* (1989) e *Curumim* (1991).

Vinícius de Moraes: Diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor brasileiro com vasta e significativa obra. Será analisado seu disco *Arca de Noé* (1980).

Aline Barros: Cantora, empresária e pastora. Primeira cantora gospel a ganhar o Grammy latino em 2004. Serão analisados os discos *Aline Barros e Cia volumes 1* (2005), *2* (2008) e *3* (2011).

3.3 Procedimentos

O método utilizado foi indutivo, sob a perspectiva da AD francesa, que defende a relação dialógica entre sujeito e objeto.

Para isso, foram consideradas as condições de produção e de formação, partes da prática discursiva que remetem não apenas ao grupo ou à organização de grupos no interior dos quais os textos são produzidos, mas também a tudo o que esse(s) grupo(s) implica(m) no plano da organização material e dos modos de vida que o tornam possível (MAINGUENEAU, 1984; 1997).

Adotamos o procedimento sugerido por Costa (2001) na descrição do discurso literomusical brasileiro para, comparativamente, caracterizar os posicionamentos presentes no discurso literomusical brasileiro infantil. Portanto, esta pesquisa constará das seguintes etapas:

- a) leitura de textos para o desenvolvimento da fundamentação teórica;
- b) delimitação, constituição e audição do *corpus*;
- c) abordagem discursiva das canções compostas no período de 1980 a 2012, feita a partir da literatura já produzida sobre o gênero musical referente.
- d) levantamento das principais categorias de análise: interdiscursividade, *ethos* e performance.
- e) investigação dos problemas colocados;
- f) redação das considerações finais.

4 POSICIONAMENTOS DISCURSIVOS NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

A dificuldade em classificar que tipos de canções compõem a música popular brasileira é um reflexo da multiculturalidade existente em um país de proporções continentais e formado por uma mistura de diversos povos e etnias. Desta forma, diferente de outros campos discursivos que se definem, se organizam e se estabilizam por meio de estatutos e ou ideologias, o discurso literomusical brasileiro é definido de maneira plural, visto sua complexa heterogeneidade e inconsistência. Costa (2011), entretanto, conseguiu determinar critérios no período da música popular brasileira ao qual dedicou seus esforços de análise, do final dos anos 50 até início dos anos 90:

- i. **Movimentos estético-ideológicos:** como a Bossa Nova (João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, dentre outros); a Canção de Protesto (Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, Edu Lobo, etc) e o tropicalismo (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Gal Costa, etc).
- ii. **Agrupamentos de caráter regional:** os mineiros do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Fernando Brant etc) e o “pessoal do Ceará” (Fagner, Belchior, Fausto Nilo, dentre outros).
- iii. **Agrupamento em torno de temáticas:** a canção catingueira (com Elomar Ferreira de Melo) e a canção romântica (Roberto Carlos, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Cauby Peixoto, etc).
- iv. **Agrupamento em torno do gênero musical:** com os sambistas (como Martinho da Vila, Cartola, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, dentre muitos outros) e os forrozeiros (Luiz Gonzaga, Dominginhos, Anastácia, Waldonys, etc).
- v. **Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição:** a canção pop (Raul Seixas, Rita Lee, Zélia Duncan, Marisa Monte, dentre vários) e a MPB (Chico Buarque, João Bosco, Caetano Veloso, Djavan, etc).

Como se pode ver, alguns artistas estiveram ativos em mais de um tipo de identificação musical, sobrepondo-se uns aos outros. Os que foram apontados são exemplos de expoentes

de cada tipo, sendo muito comum não ser possível classificar um artista em somente uma categoria.

A seguir, ainda neste capítulo, serão detalhados alguns tipos específicos de música para embasar a discussão posterior sobre posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças.

4.1 A MPB

Considera-se como MPB para adultos a “autêntica” música popular brasileira, centrada principalmente nos movimentos musicais da década de 60, mais especificamente da Bossa Nova. Assim, convém ressaltar a diferenciação de nomenclatura: MPB está inserida dentro da música popular brasileira, mais abrangente e que compreende outros gêneros e músicas brasileiras (COSTA, 2011).

Essa nomenclatura foi empregada pela primeira vez por Ary Barroso, em 1959, sendo o seu marco inicial. Posteriormente, serviu como ferramenta para o conjunto de artistas que se uniram contra a penetração das músicas estrangeiras no Brasil e, finalmente, a MPB se define 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, 2011, p. 237).

A MPB atravessa todos os posicionamentos descritos, pois, em diversos artistas adeptos a ela, observa-se a existência daqueles que rejeitam a influência de algum nível de influência estrangeira. Assim, os artistas desse gênero resgatam os valores de nacionalidade, mas representando o Brasil realisticamente, de modo quase antropológico. Podemos dizer que esse tipo de música tenta desmistificar velhas concepções que qualificavam o brasileiro como “sujeito cordial, democrata racial, zeloso pelas coisas da pátria” etc. Transita em várias realidades brasileiras, minimizando os regionalismos, mas valorizando a mistura étnica do país (COSTA, 2011).

Ainda segundo Costa (2011), a MPB, parece investir no cidadão brasileiro.. Atenta à realidade nacional, procura integrar valores que, de acordo com seu ponto de vista, configura

o conceito de brasilidade. Luta contra as desigualdades, a discriminação, cultua a memória brasileira, defende a ecologia e os movimentos reivindicatórios, enfim, possui um viés ideológico um tanto esquerdista.

Com relação à postura dos artistas, percebe-se que os membros da MPB são uma grande comunidade de amigos. Todos se conhecem e se relacionam, promovem encontros sociais e musicais, produções novas e projetos sociais. Com relação à suas apresentações, em sua maioria preferem um espetáculo sofisticado e bem cuidado, não necessariamente grandioso, mais intimista, normalmente em teatros, centros culturais e casas de espetáculos de alto nível (COSTA, 2011).

4.1.1 A Interdiscursividade

O posicionamento *MPB para crianças* estrutura-se a partir da interdiscursividade com os discursos político, filosófico, literário e histórico, interligando-se intimamente ao posicionamento MPB existente no discurso literomusical brasileiro.

Ao observar a influência do suporte na composição do texto oral, Costa (2011) observa:

A literatura oral constitui fórmulas, estereótipos, padrões, necessários para tornar o texto memorizável ou improvisável [...] O texto oral é, geralmente, um compósito de fórmulas (lutas entre bem e o mal, ação-clímax-desenlace etc.), provérbios, lições de moral etc., reatualizado pelo recitante, que cumpre a função de, ao interagir com o público ouvinte, estabelecer ao mesmo tempo uma interação do público com uma memória, com uma tradição, com uma “sabedoria imemorial”, valores que fortalecem os laços culturais de uma comunidade.

No que se refere à luta entre o bem e o mal, no posicionamento MPB ela não assume um tom moralizador, comum ao posicionamento gospel, mas tenta reverter a perspectiva de observação, produzindo um olhar diferenciado das coisas. Essa luta, normalmente, é seguida de uma reorganização dos fatos, onde aquilo que é bom em um contexto pode ser mal em outro. Vejamos o exemplo de trechos de duas canções do grupo musical Palavra Cantada.

Eu

Perguntei para o meu pai: "Pai, onde é que você nasceu?"

Ele então me respondeu que nasceu lá em Recife

Mas seu pai que é o meu avô

Era filho de um baiano que viajava no sertão

E vendia coisas como roupa, panela e sabão (**ação**)

E que um dia foi caçado pelo bando do Lampião

Que achavam que ele era da polícia um espião

E se fez a confusão

E amarraram ele num pau pra matar depois do almoço (**clímax**)

E ele então desesperado gritava: "Socorro!"

E uma moça apareceu bem no último instante

E gritou pra aquele bando: "**Esse rapaz é comerciante!**" (**desenlace**) **Aqui ocorre a encenação da voz da personagem com sotaque nordestino.**

E com muita habilidade ela desfez a confusão

E ele então deu um presente, um vestido de algodão

E ela então se apaixonou

(TATI; TATI, 2005)

Antigamente**Boneca**

Antigamente eu tinha um nome tão bonito

Antigamente ela era minha mãe

Antigamente eu era a filha mais querida

Antigamente eu vivia de verdade

Agora estou aqui, tão só

Coberta pelo pó

(...)

Resposta da Dona

Nem percebi quando tudo perdeu sua graça

Tantas histórias parecem que foram apagadas

Mas eu não vou ser daquelas crianças

Que para crescer joga fora a infância

Eu já avisei toda a minha família

Que você eu nunca vou dar

Você vai ser filha da minha filha

(TATI; TATI, 2005)

Analisando a canção intitulada “Eu”, em um primeiro momento a perspectiva transmitida pelo fato do sujeito que representava o avô estar amarrado em um pau para morrer é negativa, mas há uma inversão desta quando a moça entra na história e desfaz a confusão, tornando o fato positivo. Nesse contexto, os dois se apaixonam e, por isso, é possível o fluir de toda a história familiar. Assim, a luta entre o bem e o mal passa a ser concebida como uma questão de postura e reflexão.

É interessante observar que a cena retratada na canção dialoga tanto com os discursos histórico, filosófico e científico. Com o histórico porque traz fatos relacionados à figura de Lampião, que, em si, pode também representar essa construção do mal e do bem a partir de

uma dessas perspectivas, já que para muitos era um herói e para outros um criminoso. Podemos observar também a alusão à canção “Paratodos” de Chico Buarque de Holanda, levantando o tema da constituição e do povo brasileiro.

Paratodos

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Meu maestro soberano
 Foi Antonio Brasileiro [...]
 (BUARQUE, 1994).

Entretanto, não podemos deixar de, a partir do paradoxo entre bem e mal acima apontado, trazer à tona uma questão que emana tanto do discurso científico como do discurso filosófico. Referimo-nos à perspectiva, presente também em diversas outras canções que identificamos como parte do posicionamento MPB. Como já mencionado, há um investimento em buscar a participação do coenunciador na construção desse olhar a partir do jogo onde são dadas ao confronto diferentes perspectivas.

Na obra “A parte do todo”, o físico alemão, prêmio Nobel em 1932, Werner Heisenberg, coloca nas ciências exatas a construção do objeto a partir do olhar do observador, partindo da relação entre posição e velocidade do elétron na sua movimentação orbital, afirmação que podemos também apreender da fala do linguista suíço Ferdinand de Saussure: “bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 2003, p. 15).

Podemos também apreender a questão polêmica relacionada ao acaso e ao destino, que, em seu desdobramento, versa também acerca da liberdade, temas recorrentes nos discursos filosófico, científico e histórico.

A abordagem filosófica reflete a que ponto somos responsáveis pelos fatos e pelo que nos tornamos como podemos apreender da afirmação de Sartre (1970) que posiciona a favor da liberdade enquanto meio de construção subjetiva do homem. “O homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida”.

Já o discurso religioso entende essa responsabilidade enquanto decisão divina, o que significa que, ao mesmo tempo em que tudo está definido por Deus, temos o livre arbítrio.

O discurso científico versa sobre de que maneira a genética e o ambiente podem ser determinantes para o que nos tornamos e de que maneira são estabelecidas as probabilidades dos acontecimentos.

Na canção “Antigamente”, a perspectiva da boneca, inicialmente, é negativa, pois se sente abandonada. Todavia, com a resposta da dona, percebe-se sua importância, estando apenas guardada para depois ser “filha da minha filha”.

Vale ressaltar que, conforme coloca Costa (2011), “não somente o panorama étnico brasileiro é explorado pela MPB. Também o são as realidades sociais do campo ou da cidade, da mulher e do homem, das classes médias e do proletariado”. Tal constatação será por nós confirmada mais adiante, quando citaremos outros exemplos. Nas canções que seguem tentamos mostrar tanto a presença dos aspectos históricos como as perspectivas nelas exploradas, confirmando que esse gênero musical abarca diversos fatos relacionados a diferentes realidades sociais.

Do trecho a seguir, podemos apreender vários aspectos das relações de classe e étnicas no Brasil. Observemos que a presença do negro é acompanhada pelo vocábulo “moleque”, cuja definição do Dicionário Aurélio Online (AURÉLIO ONLINE, 2013) se segue: “s.m. Menino que vive na rua. / Garoto. / Indivíduo sem compostura, ou que não é digno de crédito. / Escora com que se sustentam as tábuas de um forro, enquanto são assentadas. / Bras. (MG) Ímã com que se separa o ferro do ouro em pó.”

O personagem da canção se trata de um herói brasileiro, o jogador de futebol Pelé, e sua superação se fundamenta no fato de ter saído da miséria e ter se tornado um dos maiores jogadores de futebol do mundo, aspecto também pela oposição entre os vocábulos negro e brilhava.

A miséria e a oposição campo/cidade são retratadas pela cenografia dos campos tão pobres de Três Corações.

Pelé

Você aí que diz que sabe tudo de bola
 Que é craque até em jogo de botão
 O que eu vou te contar não se aprende na escola
 São coisas de uma outra dimensão
 Aconteceu no tempo que seu pai ainda era um garotão
 E o futebol passava só no rádio nem tinha televisão
 Era um **moleque negro que brilhava nos campos**
Tão pobres lá de três corações
 Foi contratado pra jogar no time do Santos e convocado pra seleção.
 (TATI; TATI, 2005).

A referência aos espaços do campo, da floresta e da cidade está presente em diversas cenografias desse posicionamento como podemos ver nos textos a seguir, observando-se o fato de serem mencionados animais de forte identificação com o Brasil como o periquito e o papagaio.

Ora bolas

Onde ele mora?
 Mora lá naquela casa
 Onde está a casa?
 A casa tá na rua
 Onde está a rua?
 Tá dentro da cidade
 Onde está a cidade?
 Tá do lado da floresta
 Onde é a floresta?
 A floresta é no Brasil.
 (TATI; TATI, 2005)

Eco

Quando eu vejo a mata tão verdinha
 eu me sinto um periquito.
 (TATI; TATI, 2005a)

Cocoricó

Papagaio pisca o olho
 Cavalo mexe a crina
 a vaca vem cantando
 e olha o có có có có có começando
 (ZISKIND, 1997).

Podemos também observar a presença de estereótipos nacionais ou da formação do Brasil, o que faz alusão discurso histórico da formação do povo brasileiro, com o velho cacique e o gaúcho destemido.

Eu

Perguntei pra minha mãe: "Mãe, onde é que você nasceu?"
 Ela então me respondeu que nasceu em Curitiba
 Mas que sua mãe que é minha avó
 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
 Quando ouviu alguém gritando: "Socorro, socorro!!!"
 Era uma voz de mulher
 Então meu bisavô, um **gaúcho destemido (regionalismo)**
 Foi correndo galopando, imaginando o **inimigo (luta entre o bem e o mal)**
 E chegando no **ranchinho**, já entrou de supetão
 Derrubando tudo em volta; com o seu facão na mão,
 Para alívio da **donzela** que apontava **estupefata**
 Para alívio da donzela que apontava estupefata

Para o saco de batata, onde havia uma barata...
 Ele então se apaixonou
 (TATI; TATI, 2005).

Tu Tu Tu Tupi

E o velho cacique já dizia
 tem coisas que a gente sabe
 e não sabe que sabia. (A figura indígena).
 (ZISKIND, 1997).

Acerca do jogo com a linguagem característico dos textos poéticos, verificamos uma tendência a explorar a diversidade de sentidos das palavras, assim como a brincadeira com os sons, como podemos observar nos trechos a seguir. Podemos observar também a relação com o discurso político ao se levantarem recorrentemente questões relacionadas ao papel do gênero feminino na sociedade brasileira.

No caso da canção “Eu”, é feita alusão ao papel feminino na época, onde a mulher era frágil e necessitava do homem para uma simples atividade como matar uma barata. Esse papel já é subvertido na canção “Menina Moleca”, como podemos observar no texto a seguir.

Aqui a palavra moleca já assume outro sentido que não o mencionado anteriormente, o sentido de liberdade, criatividade e espontaneidade. A figura feminina aqui apresenta-se questionadora, espontânea e esperta, e decide fazer algo visto como “brincadeira de menino”, jogar futebol.

Menina moleca

Olha a menina moleca láááááá
 Mas que menina moleca
 Mas que moleca maluca
 É uma levada da breca
 Ela é uma lelé da cuca
 Ô moleca lê
 Que maluca lá
 Ela diz que cata jaca no pé de jacarandá
 Que mata um tatu do tamanho de um tamanduá
 E que bumba meu boi é o bumbum de um boi bumbá
 Mas que menina moleca
 Mas que moleca maluca
 É uma levada da breca
 Ela é uma lelé da cuca
 Ô moleca lê
 Que maluca lá
 Esperta que é danada é doidinha pra dançar
 Chamou o batutã do butantã pra batucar
 Agora inventou moda de jogar bola olha lá
 Olha... ela... mole...quinha...
 Vai lá.. dribla...
 Olé... ole olá
 Pula... passa...
 Corre... chuta...
 Pega... leva...

Nossa... olha láaa.
(TATI; TATI, 2005a).

Os trechos a seguir levantam a relação entre sentido e contexto, outro exemplo da questão da construção da perspectiva.

Porque sim não é resposta

Tem grito de rock,
tem grito de ópera,
tem grito de guerra,
grito de gol,
tem grito de menina
quando vê barata
aaaai
grito de horror
quero saber por quê
quero saber
(ZISKIND, 1997).

(Sentido e contexto)

Pé com pé

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
Enfie o pé na lama
Perdi o pé de apoio
Agarrei num pé de plante
(TATI; TATI, 2005a).

Já nas próximas canções, podemos observar a estruturação de sequências narrativas, incluindo a descrição dos personagens, conflito, clímax e desfecho.

Lá Vem História: Plutão

Lá vem o quê?
Lá vem a história...
Negro, com os olhos em brasa,
Bom, fiel e brincalhão,
Era a alegria da casa
O corajoso Plutão.
Fortíssimo, ágil no salto,
Era o terror dos caminhos,
E duas vezes mais alto
Do que o seu dono Carlinhos.
Jamais à casa chegara
Nem a sombra de um ladrão;
Pois fazia medo a cara
Do destemido plutão
Dormia durante o dia,

Mas, quando a noite chegava,
 Junto à porta se estendia,
 Montando guarda ficava.
 Porém Carlinhos, rolando
 Com ele às tontas no chão,
 Nunca saía chorando,
 Nunca mordido pelo plutão...
 Plutão velava-lhe o sono,
 Seguia-o quando acordado:

O seu pequenino dono
 Era todo o seu cuidado.
Um dia caiu doente
Carlinhos.. junto ao colchão
 Vivia constantemente
 Triste e abatido, o plutão.
 Vieram muitos doutores,
 Em vão. Toda a casa aflita,
 Era uma casa maldita,
 Era uma casa de dores.
Morreu Carlinhos... À um canto;
 Gania e ladrava o cão;
 E tinha os olhos em pranto,
 Como um homem, o Plutão.
 Depois, seguiu o menino,
Seguiu-o calado e sério;
Quis ter o mesmo destino;
 Não saiu do cemitério.
 Foram um dia à procura
 Dele. E, esticado no chão,
 Junto de uma sepultura,
 Acharam morto o Plutão
 (ZISKIND, 1997).

O Pato

Lá vem o pato
 Pata aqui, pata acolá
 Lá vem o pato
 Para ver o que é que há

O pato pateta

Pintou o caneco
 Surrou a galinha
 Bateu no marreco
 Pulou do poleiro
 No pé do cavalo
 Levou um coice
 Criou um galo
 Comeu um pedaço
 De jenipapo
 Ficou engasgado
 Com dor no papo
 Caiu no poço
 Quebrou a tigela

Tantas fez o moço

Que foi pra panela
 (TOQUINHO, 2001).

Por meio dos exemplos citados até aqui, podemos verificar um investimento maior num código linguageiro culto, conforme se pode visualizar nos fragmentos abaixo com o uso dos vocábulos “esvai”, “projeto”, “identidade” e de expressões como “véu da noite”; contudo não se despreza o uso de uma linguagem mais coloquial, fato que será observado nos posicionamentos que virão na sequência.

A Arca De Noé

Longe o arco-íris se esvai
E desde que houve essa história
Quando o véu da noite cai
Erguem-se os astros em glória
(BUARQUE; TOQUINHO, 2013).

Gramática

Nosso verbo ser
É uma **identidade**
Mas sem projeto
(TATI; TATI, 2005).

Nos trechos apresentados, justifica-se a presença do discurso literário pelo uso de uma linguagem mais coloquial e alusão a personagens da literatura mundial ou lendas e narrativas orais, como podemos constatar.

Na canção que se segue temos a presença do príncipe e do sapo, personagens do conto “O príncipe Sapo” dos Irmãos Grimm.

Pé de Nabo

Seja um príncipe ou um sapo
Seja um bicho ou uma pessoa
Até mesmo um pé-de-nabo
Tem alguma coisa boa
Brincadeira.
(TATI; TATI, 2005a).

As sereias são personagens da mitologia grega presentes em várias obras da literatura clássica. Alguns exemplos são Pisino, Thelxiepia, Ligeia (Doce Sonoridade), Aglaope, Leucosia e Parténope.

Marchinha da Sereia

Sabe o que que faz
Sereia em alto mar
Depois que se penteia
Põe-se a cantar.
(ZISKIND, 1997).

As entidades vampíricas são registradas em várias culturas, na literatura podemos observar obras como “The Vampyre”, “John Polidori”, e “Drácula de Bram Stoker”, que influenciou de maneira mais direta e imagem do vampiro na atualidade.

A noite no castelo

A noite no castelo é mal assombrada
Lá tem um vampiro que faz
shhh, shhh, shhh, shhh.
A noite no castelo é mal assombrada
(ZISKIND, 1997).

A canção a seguir faz alusão a Aladim, personagem de um dos contos da coletânea árabe “As Mil e uma Noites” coleção de contos populares do Oriente Médio.

Porque Sim Não É Resposta

Dentro da lâmpada
tinha um gênio
quem achou foi Aladim
Aladim Aladim
tem grito de Tarzan,
tem grito karatê, tem grito de mãe e grito
de bebe
Tem grito de Dom Pedro no Ipiranga
e tem o grito de assustar
(ZISKIND, 1997).

Retomando o tema da identidade nacional expressa no posicionamento MPB, vejamos o que Costa (2002, p. 319) afirma:

[...] enquanto o posicionamento pop procura se descentrar de um conjunto de valores concernentes a uma nacionalidade, que é desdenhada, estigmatizada ou, no mínimo, olhada com olhos estrangeiros, os que se dizem pertencentes à MPB se apegam a esses valores, procurando construir um conceito de brasilidade.

Esse conceito de brasilidade é explorado aqui por meio da ênfase na mistura étnica e cultural, representada pela cultura dos povos africanos, indígenas e portugueses e, adiante, por povos de diferentes regiões do Brasil, dialogando também, em alguns momentos, com o discurso da história oficial e o subvertendo. São apresentas cenografias que remetem a nossa “origem”, rituais, código de linguagem e personagens que expressam esse investimento.

Em “Pindorama” temos a presença indígena e portuguesa, observemos a presença do dêiticos aqui e vocês, expressando a identificação do enunciador com os povos indígenas e subvertendo a história oficial que se inicia com a chega dos portugueses.

Consideramos merecedor de atenção a o trecho que afirma que Brasil tá “inteirinho na voz” demonstrando a questão da construção simbólica do Brasil como um evento discursivo.

Pindorama

Pindorama, Pindorama
 Mas os índios já estavam **aqui**
 Pindorama, Pindorama
 Já falavam tudo em tupi
 Só depois vêm **vocês**
 Que falavam tudo em português
 Só depois, com vocês
 Nossa vida mudou de uma vez
 [...]
 Vou dizer, descobri
 O Brasil ta **inteirinho na voz**
 Quem quiser vem ouvir
 Pindorama está dentro de nós.
 (TATI; TATI, 2005).

O texto a seguir se refere a cultura dos povos africanos no Brasil e ao seu sincretismo com os elementos cristão, já que Cosmo e Damião são santos católicos assimilados pelo Candomblé e pela Umbanda adicionados da presença de Doum, uma criança, o Erê.

Podemos também observar essa presença da cultura africana por meio do código linguageiro Yorubá, uma das etnias africanas escravizadas no Brasil colonial.

Erê

São Cosme Damião Doum
 São Cosme Damião Doum
 Vadeia lá no curuzu
 Vadeia cá no caruru

Bota a mesa
 Chama a turma
 Sete camisetas
 Toda azul
 Abaracô irejê
 Erê Erê
 Abaracô irejê
 Abaracô ê ê
 Abaracô ê ê ê.
 (TATI; TATI, 2005).

Aqui a presença africana e indígena na constituição do povo brasileiro é abordada de maneira mais direta, inclusive reafirmando a subversão observada no trecho acima, afirmando tanto que a história do Brasil é anterior a história oficial, como reivindicando esse reconhecimento pois, *se o índio deu nome, tá dado*.

África

Qual a origem **da gente**?
 Onde fica?
 África fica no meio do mapa do mundo do
 atlas da vida
 Áfricas ficam na África que fica lá e aqui
 África ficará

Basta atravessar o mar
 pra chegar
 Onde cresce o Baobá
 pra saber
 Da floresta de Oxalá
 E malê
 Do deserto de Alah
 Do ilê
 Banto mulçumanagô
 Yorubá
 (TATI; TATI, 2005a)

Tu Tu Tu Tupi

Todo mundo tem
 um pouco de índio
 dentro de si
 dentro de si
 Todo mundo fala
 língua de índio
 Tupi Guarani
 Tupi Guarani
 E o **velho cacique** já dizia
 tem coisas que a gente sabe
 e não sabe que sabia
 eêeê
 O índio andou pelo Brasil
 deu nome pra tudo que ele viu
 Se o índio deu nome, tá dado!
 (ZISKIND, 1997).

Ainda acerca da interdiscursividade com o discurso literário podemos mencionar o fato de que as canções do disco Arca de Noé eram originalmente poemas escritos por Vinícius de Moraes que foram publicados na forma de livro na Itália em 1970. Posteriormente Vinícius, juntamente com Toquinho e Chico Buarque criam uma versão musical para os poemas.

O discurso filosófico, assim como o científico, fundamenta-se a partir da busca pela verdade, procurando o primeiro estabelecer com ela uma relação operada pelo uso do pensamento e da linguagem, fundamentada na razão, e o segundo por meio do método e da experimentação.

É uma característica do discurso filosófico a busca pela construção da verdade, assumindo muitos textos filosóficos a forma dialogal, a partir de perguntas. Posto isso, observa-se que muitos tratados filosóficos se incutem de compreender um conceito, tentando chegar, de maneira ampla e profunda, ao sentido deste conceito. Um exemplo disto é o conceito de Devir, que passa por várias interpretações e negociações de sentido nas filosofias de Heráclito, Platão, Aristóteles, Hegel e Nietzsche.

Essa negociação de sentido pode se dar tanto no sentido de chegar à essência daquele sentido, quanto de negar ou negociar sentidos pré-estabelecidos, atitude que podemos observar nos trechos a seguir.

Aqui é negociada tanto a profundidade da explicação normalmente dada a criança como a definição de porque sim.

Porque sim não é resposta

Porque sim não é resposta...
"O que você quer saber?"
(ZISKIND, 1997)

O trecho a seguir se refere à questão do estereótipo e do preconceito quando afirma que sempre tem um que é diferente e relativiza a categorização de pessoas.

Rato

Todo rato anda em bandos
São os ratos, são os ratos
São os ratos bem malandros
Mas sempre tem um
Que é diferente
Tem sempre um
Que até surpreende a gente.
(TATI; TATI, 2005).

O trecho a seguir subverte e negocia as categorias de palavras estabelecidas pela gramática dando novos sentidos a partir de outra ótica de observação.

Gramática

O substantivo
É o substituto
Do conteúdo
O adjetivo
É a nossa impressão
Sobre quase tudo.
(TATI; TATI, 2005).

O trecho da canção “Cultura” demonstra também uma negociação de sentidos, que vai de conflito com o discurso científico.

Cultura

O girino é o peixinho do sapo.
O silêncio é o começo do papo.
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.
(TATI; TATI, 2005).

Sabendo que a pergunta é a base de toda a obra platônica e o fundamento da dialética socrática, por ser o procedimento que melhor propicia a troca. Observemos tal constatação por meio das canções a seguir, onde são feitas perguntas chave do pensamento filosófico.

Sol, Lua e Estrela

Quando a lua chega de onde mesmo que ela vem?
Quando a gente nasce já começa a perguntar
Quem sou?
Quem é?
Onde é que estou?
(TATI; TATI, 2005a).

Toda criança quer

E todo mundo quer
E todo mundo quer saber
De onde vem
Pra onde vai
Qual a origem da gente?
Onde fica?
(TATI; TATI, 2005a).

Trilhares

As estrelas que de noite eu via
Todas elas lá no céu estão
Mesmo sem vê-las durante o dia
Piscam no céu com o sol gordão
São trilhares de estrelas e eu nem sabia
Que estão lá no céu até mesmo de dia
Como pode o céu ter tanta estrela
Como pode, parece um mar de areia
A areia que na praia eu via
Tantos grãos que estão lá no chão
(TATI; TATI, 2005).

4.1.2 Ethos

O *ethos* aqui produzido é engajado, livre e questionador, procurando expor sua postura diante de diversos problemas sociais. Considerando, pois, as observações de Costa (2011) sobre o investimento ético da MPB, podemos afirmar que essas questões levantadas giram em torno da imagem de cidadão ativo, que luta contra as desigualdade sociais e a degradação ambiental, fatos que podemos comprovar nos fragmentos das canções a seguir, do grupo Palavra Cantada.

Criança não trabalha

Criança não trabalha, criança dá trabalho
Criança não trabalha...
(TATI; TATI, 2005).

Fome come

Gente eu tô ficando impaciente
 A minha fome é persistente
 Come frio come quente
 Come o que vê pela frente
 Come a língua come o dente
 Qualquer coisa que alimente⁴
 (TATI; TATI, 2005).

Bolacha de água e sal

Gosto de bolacha sem açúcar
 Gosto de bolacha sem recheio
 Gosto de bolacha sem perfume
 Gosto do que é normal
 Uma bolacha de água e sal
 O meu gosto é radical
 Gosto porque é fundamental
 Farinha, fermento, água e sal
 Simplicidade, no trivial
 (TATI; TATI, 2005a).

Ratinho: rap do reciclar

Cantando o quê?
 Cantando o rap do Re,
 o rap do Ci,
 o rap do Clar.
 Lata, plástico, papel e vidro,
 vão reciclar, é pra acabar.
 (TATI; TATI, 2005).

O posicionamento MPB expressa um *ethos* que concebe a criança, ou seja, seu coenunciador, como um membro ativo da sociedade, capaz de operar mudanças sociais e construir sua própria visão da realidade, relacionando-se com ela de maneira não hierárquica, fato que também podemos apreender da performance, basicamente feita de movimentos de dança não coreográfica e que não produz, nem nas letras nem nos movimentos, uma ordem a ser seguida pela criança. Quando há uma exigência específica de movimentação do corpo esta é regida não pela dança, mas por uma brincadeira, um jogo em que o performer e a criança participem igualmente, como no caso da brincadeira que acompanha a canção Fome.

Esse *ethos* concede liberdade para o discurso da criança, usando sua voz dentro da cenografia de maneira não autoritária e moralizadora, mas mostrando a diversidade real de sentimentos e situações que podem ser vivenciadas pela criança, que, em seus diálogos com o mundo adulto, questiona e participa.

4.1.3 Performance

Tendo em vista que a performance também é uma linguagem dialógica, com sua identidade construída a partir de outras experiências performáticas, consideramos que o pouco investimento em cenário e figurino implica em uma maior valorização da linguagem verbal, musical e corporal enquanto essência da apresentação.

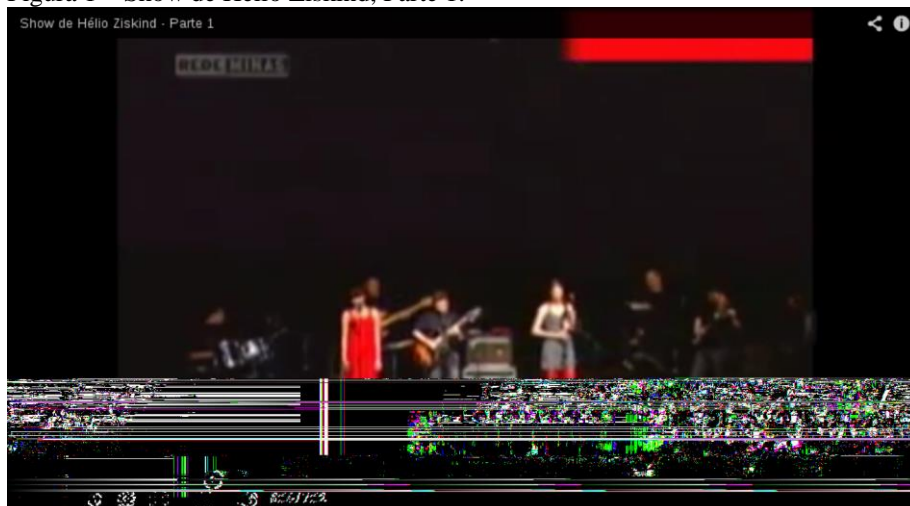
A particularidade da performance, nesse posicionamento, se dá pelo fato de que não é estabelecida uma hierarquia entre suas diferentes expressões. Portanto, a canção é entendida como uma expressão do corpo, da música e do texto, onde cada um é usado em função do outro. Como exemplo citamos o uso do corpo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

Em todos os posicionamentos aqui descritos a cor tem um papel importante. Tanto na música de massa como no gospel, ela é explorada em exagero e sem que um ou outro tom seja priorizado, fazendo parte tanto do cenário como do figurino de forma abundante.

No caso do posicionamento MPB, a cor é utilizada na sua simplicidade. Sendo utilizadas poucas tonalidades, o cenário normalmente é neutro, dando espaço especial ao performers, explorando-se os sentidos de maneira singular, devendo-se perceber prioritariamente o fazer e o usufruir da canção em si.

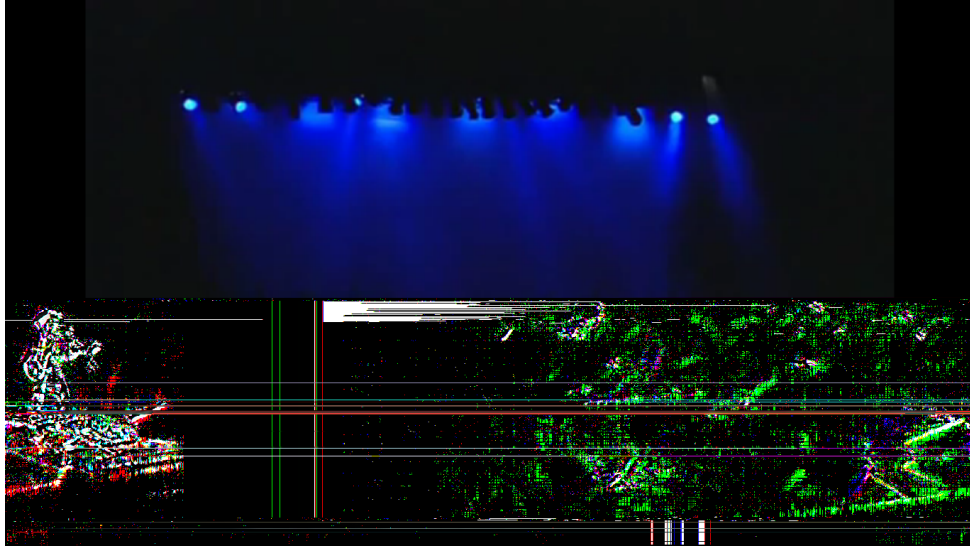
Dessa forma, as imagens a seguir se referem a dois concertos infantis e dois clipes musicais os quais ilustram o investimento cenográfico e o figurino dos performers com design simples e com poucas cores.

Figura 1 – Show de Hélio Ziskind, Parte 1.



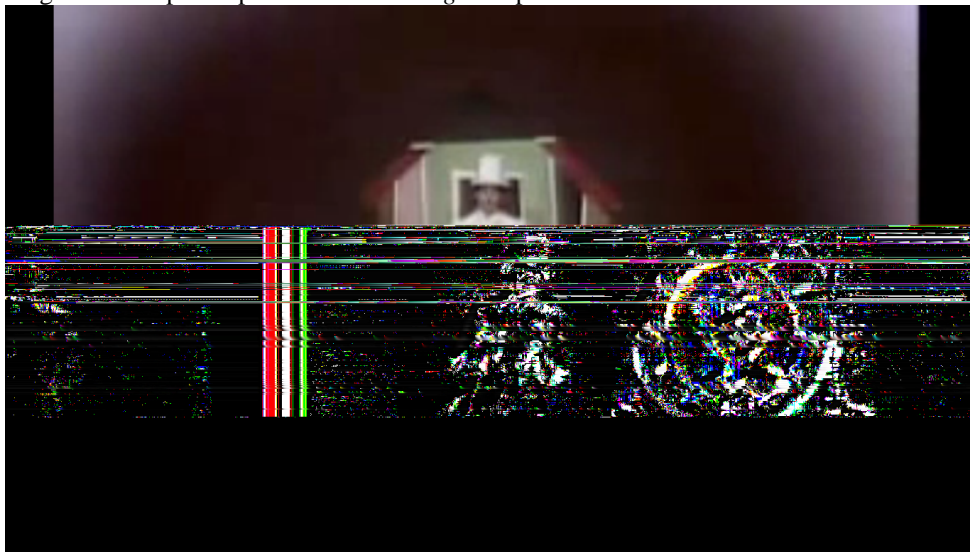
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hk01ejTTtq4>> (ZISKIND, 2011).

Figura 2 – Show com *design* simples



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hk01ejTTtq4>> (ZISKIND, 2011).

Figura 3 – Clip com poucas cores e *design* simples – Arca de Noé



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kpjn6SRFts0&list=PL0437A341C9B617F7> (VÍDEO MUSICAL ARCA DE NOÉ, 2009).

Outro fato interessante 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 aqui mostradas são construídos personagens e vozes enunciativas que, na cenografia, levantam, como já demonstrado, questionamentos

históricos, políticos e filosóficos na voz de uma criança. Pelo exposto anteriormente, observamos a existência de duas cenografias, a da canção e a do espetáculo, e que essa não hierarquização é expressa 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, podemos verificar 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 pau¹.

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 voz são alguns dos elementos que podemos aqui observar claramente em canções como “Sol, Lua, Estrela” e “Pé com Pé” onde inclusive os vocais infantis são provavelmente de músicos profissionais. Os instrumentos aparecem em destaque, o que, em soma ao trabalho musical destes nos faz concluir importante papel da qualidade musical neste posicionamento.

Observemos que a canção “Ora Bolas”, do grupo Palavra Cantada, tem como formação camerística o violino, o violoncelo, a cuíca, o agogô, a bateria, a zabumba, o atabaque, e a bateria, verificando-se, porém, a ausência de violão, guitarra e teclado, os quais, normalmente, funcionam como instrumentos de base. Isso demonstra a mesma preocupação tida com o uso da linguagem, onde identidades e sentidos são explorados.

Igualmente à formação camerística, o investimento rítmico também é diverso, podendo-se identificar na base rítmica desse posicionamento a marchinha, o baião, o maracatu, o batuque de umbigada, o côco, a ciranda, o samba, a bossa nova, a valsa, e, num caso específico, um vira-vira.

¹ A canção “Sopa do neném” tem como instrumento base duas colheres de pau.

4.1.4 Conclusão

O posicionamento aqui descrito encontra-se bem delineado e dialoga principalmente com a MPB adulta, não deixando, porém, de dialogar com as canções de raiz e com as novas tendências da MPB.

Observa-se também que muitos dos investimentos aqui apresentados são subversão a valores já existentes no campo discursivo da canção brasileira para crianças.

Essa ideia faz parte de um movimento que questiona a arte realizada para crianças e procura e consegue produzir um produto cultural infantil consciente em que, mesmo não deixando de ser um produto de mercado, não guia sua produção apenas pelo aspecto do mercado e, sim, pelo aspecto social e criativo.

Se o discurso tanto revela como opera mudanças sociais acreditamos que o posicionamento aqui descrito tanto revela uma nova maneira de entender e interagir com a criança como age dentro desta mudança.

4.2 O gospel para crianças

A música gospel tem origem norte americana e surgiu dentro do movimento religioso protestante. A palavra gospel é uma evolução da expressão *good-spell*, do inglês antigo, e significa “boas novas” em referência ao evangelho bíblico que narra as “boas novas”, ou seja, a vinda de Jesus Cristo ao mundo. Tem raízes históricas nos cantos *Spiritualis*, que eram produzidos pelos escravos americanos inspirados pelas históricas bíblicas, sendo realizados, normalmente, por meio de improviso e diálogo, traço que perdura como forte característica no gospel até os dias de hoje.

Com o fim da escravidão nos Estados Unidos, houve a consolidação das igrejas negras e, conseqüentemente, um aumento da prática dos *Spiritualis*, que, ao incorporar elementos rítmicos do Jazz e do Soul, tornou-se o que é hoje a música Gospel.

De acordo com Mendonça (2008), o gospel não consiste apenas de músicas e letras que abordam temas religiosos cantados por músicos evangélicos. Atualmente, existe toda uma estrutura tecnológica e mercadológica evangélica que se desenvolveu em seu entorno. Além disso, “faz parte das novas atitudes e condutas cristãs geradas a partir das transformações religiosas e culturais experimentadas na dinâmica da pós-modernidade” (MENDONÇA, 2008, p. 220).

4.2.1 A Interdiscursividade

A interdiscursividade predominante no discurso da canção gospel brasileira para criança se dá, principalmente, com o discurso religioso; mais explicitamente, com os discursos evangélico, o pedagógico e o midiático.

Várias são as religiões cristãs no Brasil e suas respectivas denominações (testemunhas de Jeová, adventistas, católicos, dentre outros), mas os evangélicos têm conquistado um espaço significativo na política e na mídia brasileira. Todavia, falar em “igrejas evangélicas” é, em si, polêmico, principalmente pela designação não corresponder a uma instituição fixa e organizada, mas, sim, dispersa, justamente pela existência de várias denominações dentro do próprio grupo evangélico, cada uma com sua própria estrutura. Por outro lado, todas compartilham do mesmo mercado consumidor, contribuindo assim para a diversidade para o crescimento rápido desse movimento no Brasil.

O discurso religioso, como afirma Maingueneau (2008), é um discurso constituinte, pois pretende dar sentido à existência da coletividade e reger comportamentos e impõe respeito, respeito este que pode ser explicado pela postulação de um enunciador transcendente, pretensamente acima da ordem das coisas do mundo e das pessoas. Essa transcendência pode ser associada tanto ao enunciador dos textos primários, quanto ao comentador destes textos.

Maingueneau (2008) afirma, ainda, que uma característica no discurso constituinte é a hierarquia entre os enunciados onde existem os textos primários, no caso, a Bíblia, seguidos dos textos que os comentam ou resumem: gêneros como a pregação, o estudo Bíblico, a

canção gospel, o testemunho e, ainda, os textos que os difundem e os arquivam, entre estas revistas evangélicas, crítica etc.

Costa (2001), por sua vez, afirma que se internamente um discurso religioso é constitutivamente heterogêneo em relação ao seu exterior, como todo discurso, pode-se dizer que sua unidade e identidade é construída constitutivamente na relação com o Outro. Sobre a interlocução entre os dois sujeitos, afirma:

Esse discurso religioso é o lugar da interlocução entre esses dois sujeitos. Interlocução não reversível, pois apenas a orientação sujeito-Sujeito se estabelece. Uma vez que Deus não fala, instituem-se representantes (no Catolicismo, Papa, bispos, padres...). Mas, embora eles falem “por Deus”, “como se” Deus falasse, eles não são Deus, não incorporam Deus. Os textos sagrados instituídos (arquitextos, na terminologia de Maingueneau) regulam a fala dos representantes, o que relativiza ainda mais sua autonomia e contribui para manter a distância entre a voz do Homem e a voz de Deus. (COSTA, 2001, p. 108).

Por outro lado, o autor afirma que um discurso religioso radical não possui adesão, portanto, faz-se necessário o que é chamado de ilusão de reversibilidade, isto é, uma instituição de possibilidade de trânsito entre os dois mundos, o terreno e o celestial, como sinais, dilúvios, graças concedidas. Essa ilusão de reversibilidade pode ser vista em diversas canções gospel infantis, como em:

Milagres de Jesus

A viúva de Naim estava chorando assim
 Mas Jesus no caminho com ela se encontrou
 Tendo de volta seu filho
 A viúva então cantou
 Por quê?
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 O filho dela levantou, ele ressuscitou
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 Glória a Deus! ele ressuscitou
 (BARROS, 2011).

Orlandi (1996) descreve, no discurso religioso, um desnivelamento entre os coenunciadores, ou seja, há uma assimetria entre locutor e ouvinte. Deus está no plano espiritual e os adoradores no plano material, onde, inclusive, a ideia de temporalidade ocorre de maneira diferente. Veja-se, por exemplo, os textos a seguir que foram retirados da Bíblia Sagrada, edição Almeida Corrigida e Revisada (BÍBLIA, 1993), todos do livro Eclesiastes, capítulo 3, versículos 1 a 22.

“Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu” (Ec. 3:1). Nesse versículo percebe-se claramente a separação entre o plano material, representado pelo que está abaixo do céu, e plano espiritual.

Logo, o versículo posterior revela, pois, a dimensão material, “Há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou [...]” (Ec. 3:2).

Em seguida, mostrando que Deus fez tudo no tempo estabelecido por si, temos a passagem “Que proveito tem o trabalhador naquilo em que trabalha? Tenho visto o trabalho que Deus deu aos filhos dos homens, para com ele os exercitar. Tudo fez formoso em seu tempo” (Ec. 3:9-11). E, na continuação é visto que o homem não tem acesso a esse tempo, “[...] também pôs o mundo no coração do homem, sem que este possa descobrir a obra que Deus fez desde o princípio até ao fim” (Ec. 3:11).

Posteriormente, há mais uma amostra da dimensão material, “Já tenho entendido que não há coisa melhor para eles do que alegrar-se e fazer bem na sua vida; [...] Porque o que sucede aos filhos dos homens, isso mesmo também sucede aos animais [...]” (Ec. 3:12-19), finalizando com:

[...] e lhes sucede a mesma coisa; como morre um, assim morre o outro; e todos têm o mesmo fôlego, e a vantagem dos homens sobre os animais não é nenhuma, porque todos são vaidade. Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó. Quem sabe que o fôlego do homem vai para cima, e que o fôlego dos animais vai para baixo da terra? Assim que tenho visto que não há coisa melhor do que alegrar-se o homem nas suas obras, porque essa é a sua porção; pois quem o fará voltar para ver o que será depois dele? (Ec. 3:19-22).

Esse desvelamento diferencia tanto Deus de seus adoradores, quanto seus adoradores dos infiéis, o que significa que também é construída discursivamente uma diferença de dimensão entre os crentes e os não crentes, constatações que podem ser observadas nos trechos das músicas a seguir, cantadas por Aline Barros em seu Cd Aline Barros & Cia 1 (2006):

“Vem pra nossa turma; com Jesus é mais legal” (Trecho da canção Pula- Pula). “Havia um homenzinho torto, morava numa casa torta, sua vida era torta. Um dia o homenzinho torto a Bíblia encontrou e tudo que era torto Jesus endireitou” (Trecho da canção Homenzinho Torto).

“Você foi criado separado para servir a Deus” (Trecho da canção Você é especial).

O primeiro trecho refere-se, por exemplo, ao ritual da conversão, que nas igrejas evangélicas, normalmente, é chamado de “momento do sim”, ou seja, quando a pessoa sente-se tocada pelo espírito santo e decide se tornar crente. Para tal, é reservado um momento

durante o culto onde o pastor pergunta quem quer aceitar Jesus, então essa pessoa é levada a frente no palco e uma oração é feita.

Nesse sentido, a vida anterior à conversão é sempre referida como um tempo de perdição (“homenzinho torto”) Observa-se também que não só o homem, mas tudo que possuía, ou seja, o bem material faz parte do tempo em que este andava tortuosamente, sendo inclusive este modificado através da conversão (casa torta). Acerca disso, faz-se importante lembrar que o surgimento das igrejas cristãs protestantes ocorreu baseado no conflito em torno do bem material. Nessas igrejas, apesar de serem basicamente formadas pela classe baixa no Brasil, subentende-se que a riqueza ou a miséria depende da vontade de Deus.

Nota-se que, de forma geral, o texto bíblico é, em todos os gêneros que o comentam, adaptado aos coenunciadores e aos objetivos daquele que é instituído de poder para comentá-los, como no caso do pastor, do mestre de discipulado, de líder de pequeno grupo etc.

Essa adaptação ao público, tendo em vista a diversidade cultural das igrejas evangélicas no Brasil, se dá também no plano da expressão musical, fato que pode ser observado em canções do CD Aline Barros & Cia 3 (2011), entre elas: “Dança do Canguru”, em que o fundo musical corresponde a uma música do *rapper* Akon (*Nobody wanna see us together*); “Arca de Noé”, que tem clara influência do Axé *Music*; “As Pirâmides do Faraó”, em ritmo de swing; “Abra um sorriso”, em ritmo de forró; e “Mulher Samaritana”, em um autêntico ragga.

Maingueneau (2008), ao analisar o sermão, trata-o como uma categoria “monologal”, apoiada em texto prévio, que tem o objetivo de melhorar a compreensão do texto Bíblico.

No caso das canção para crianças com esse tipo de discurso, o texto Bíblico é comentado e difundido levando em consideração não apenas o universo lúdico, mas também, como mencionado, o objetivo pragmático daquela situação de comunicação. Este fato fundamenta a relação com o discurso lúdico, representado pelas canções de roda, as rimas, trava-línguas, limeriques, a literatura ou as narrativas infantis, como se pode ver nos trechos a seguir, de canções inseridas no CD Aline Barros & Cia 1 (2006).

“A cigarra não para de cantar, convidando o passarinho para louvar” (Trecho da canção Chuá-chuá). Referência às fabulas.

“Não atire o pau no gato-to [...] Jesus Cristo nos ensina a amar os animais” (Trecho da canção Não atire o pau no gato). Música inspirada em cantiga da tradição oral.

“Lepeti, peti, pola, a Jesus todo dia vou louvar” (Trecho da canção Brincando de Adoleta, CD Aline Barros & Cia 3, 2011). Música relacionada a brincadeiras infantis.

É principalmente nessa “manipulação”, não no texto bíblico em si, onde se encontram as pistas ideológicas da comunidade discursiva a quem os textos pertencem, indicando, outrossim, quais são seus mecanismos discursivos.

Essa manipulação tem extrema força social, já que, conforme observado por Mainguenau (2010), um traço claro do discurso religioso é a hermenêutica, ou seja, os textos não são, a princípio, acessíveis a todos e os pastores e missionários, pretensamente instituídos por uma força transcendente, têm o dever de “clarificar” as escrituras sagradas.

Acerca disso, nas letras das canções do CD Amigo de Deus (2003) da cantora Ana Paula Valadão, e dos CDs Aline Barros & Cia, v. 1 (2006) e v. 3 (2011), podem ser observadas citações diretas do texto bíblico e comentários, instaurando, assim, duas vozes que se sobrepõem, a da Bíblia e a das cantoras.

Obedecer

A bíblia ensina que eu preciso honrar meus pais, eu vou obedecer
Se eu quero ser um filho abençoado, eu vou obedecer.
(CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2003).

Abraão

Vou contar a história do homem Abraão
Ele era casado com Sarah, que não conseguia ter filho
Mas um dia, Deus falou que tudo mudaria
Um grande milagre aconteceria, e Sarah engravidaria
Hã, como? Por quê? Como é que será?
Uma coisa difícil assim, não dá pra acreditar
Hã, como? Por quê? Como é que será?
Um grande milagre, será que vai dar?
(CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2003).

Eu li na Bíblia

Eu li na bíblia e vou contar pra você
Que com Jesus, você pode vencer
Você fica valente, fica obediente
Se vem o mal, você vence porque
(BARROS, 2011).

Arca de Noé

Eu vou contar como é que é.
Era um barco gigante,
Coube até o elefante, a girafa e o jacaré.
(BARROS, 2011).

Observamos, ainda, que 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 representam em si uma expressão isolada.

A **oração** representa, via de regra, um diálogo com Deus, por meio do qual se agradece, pede e ou se confessa algo. Dependendo da congregação, essa ação é acompanhada de algum movimento físico específico, como fechar de olhos, levantar as mãos, balançar a cabeça, tender a cabeça para trás, algo que pode ser feito de maneira individual ou coletiva. Quando feito coletivamente, é ditado por um membro da igreja, enquanto os outros concordam falando “amém”.

Nas igrejas católicas, a oração tem uma estrutura mais fixa, a qual é repetida pelo fiel. Já nas igrejas evangélicas, a oração é um texto livre, normalmente improvisado e espontâneo.

A seguir, pode-se observar uma canção, extraída do Álbum Preciso de Ti (2001) do grupo Diante do Trono, que corresponde ao gênero oral oração, com trechos que se referem à confissão e ao pedido de perdão, grafados em negrito, respectivamente.

Se tu Olhares

Se tu olhares Senhor

Pra dentro de mim, nada encontrarás de bom

Mas um desejo eu tenho

De ser transformado

Preciso tanto do Teu perdão

Dá-me um novo coração

Dá-me um coração igual ao Teu

Meu mestre.

(DIANTE DO TRONO, 2011)

Na canção para crianças, têm-se os exemplos das canções “Samuel”, do CD Samuel (CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2007) e “Ó Deus”, do CD Crianças Diante do Trono (2003), por meio das quais se verifica versos que tratam de confissão, diálogo e pedido, identificados em negrito:

Ó Deus

Bate no coração um vazio tão grande

Mas sei onde o preencher:

Em Tua presença!

Ouçó Tua voz me chamando:

"Meu filho vem me buscar!"

Faz os meus pés como os da corça

Pra Te encontrar.

(CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2007).

Podés falar, Senhor**Podés falar, Senhor****Estou ouvindo****Eu quero** ser Teu amigoEnquanto as pessoas não **te** escutam e nem querem saber de ti**Estou aqui querendo te ouvir**

Jesus, eu quero te conhecer

Jesus, contigo eu quero parecer

Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro.

Eu quero ver, Senhor

O teu rosto

E escutar teu coração

Quero encostar minha cabeça no teu peito e descansa

Na intimidade dessa canção.

(CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2003).

Já o **louvor, propriamente dito**, é uma prática essencialmente cantada, mas que pode, eventualmente, ter forma não musical. Além disso, é uma expressão de adoração e amor para com Deus por meio da música, do cantar junto e da dança. A bíblia faz, ainda, referência ao instrumento musical e à dança no louvor, como se pode ver nos trechos a seguir:

“Louvem o seu nome com danças; cantem-lhe o seu louvor com tamborim e harpa” (Salmos 149:3) (BÍBLIA, 1993).

“E o seu filho mais velho estava no campo; e quando veio, e chegou perto de casa, ouviu a música e as danças” (Lucas 15: 25) (BÍBLIA, 1993).

“Então Miriã, a profetisa, a irmã de Arão, tomou o tamboril na sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças” (Êxodo 15:20) (BÍBLIA, 1993).

Podemos observar, nos trechos abaixo, a relação de co-presença exercida na interdiscursividade entre canções e textos bíblicos.

Louvor de Miriã

Vinha Faraó com seu exército,

Perseguindo o povo do Senhor.

Mas, quando Israel atravessou o mar,

Miriã então se alegrou:

Batendo seu pandeiro: tátátátá

(BARROS, 2011).

A seguir, são apresentados fragmentos de canções de louvor:

Louvar é bom demais

Deus fez o meu corpo com toda a perfeição

Cabeça, tronco e membros pra sua adoração

Com todo o meu corpo, eu vou louvar a Deus

Com meus olhos, coração, com minha voz eu vou louvar.

(BARROS, 2006).

Brincando de Adoleta

Le petit, petit polá
A Jesus todo dia vou louvar
Le café com chocolá
Com Jesus na minha vida tudo é festa (2x)
(BARROS, 2011).

Dada Gugu

Bate palminha para louvar
Feche os olhinhos para orar
Mexe o corpinho para dançar
É o bebezinho que não se cansa de adorar
(BARROS, 2011).

Para adorar ao Senhor

Eu pulo bem alto
Uso minhas mãos e pés
Para adorar ao Senhor
Para adorar ao Senhor
Eu grito bem alto,
Com minha voz eu vou cantar
(CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2003).

Por fim, a pregação é uma explanação do texto sagrado que tem como objetivo não apenas a divulgação, mas também a persuasão e é, normalmente, acompanhada do posicionamento do pregador. Constata-se que a grande maioria das canções gospel para crianças correspondem a textos de pregação, conforme os extratos de canções a seguir:

Pai da criação

No primeiro dia o Senhor ordenou:
"Que haja luz!" - foi o que Ele falou
Houve a separação entre a noite e o dia
As trevas de noite e a luz de dia.
(DIANTE DO TRONO, 2000).

As pirâmides de Faraó

Vocês vão conhecer um menininho (unhé!)
Nasceu e era bem pequenininho (ai que fofinho, gente!)
Mas ninguém sabia que ele era o escolhido
Pra tirar todos seus amigos do Egito.
[...]
Havia um rei lá no Egito chamado de Faraó
Era um rei muito malvado, esse tal de Faraó
Ôôôô, sou um poderoso rei!
Ôôôô, todo esse povo escravizei.
(BARROS, 2011).

Milagres de Jesus

A viúva de Naim estava chorando assim
Mas Jesus no caminho com ela se encontrou

Tendo de volta seu filho
 A viúva então cantou
 Por quê?
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 O filho dela levantou, ele ressuscitou
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 Glória a Deus! ele ressuscitou
 (BARROS, 2011).

Podemos também observar a presença do discurso pedagógico, o qual, para Orlandi (1987), se insere entre os discursos de tipo autoritário, criando a noção de erro e, portanto, de culpa, pois nele fala uma voz segura e autossuficiente, que seria do “professor” – no caso das canções infantis gospel, o performer. Essa relação, como se pode inferir, trata-se de uma relação de poder (CAUDURO, 2007). Senão vejamos:

Não atire o pau no gato
 Não atire o pau no gato, to, to
 Porque isso, so, só/Não se faz, faz, faz.
 (BARROS, 2006).

Note-se no trecho acima a subversão da canção original pautada pelos valores cristãos. Para Orlandi (1987), a transmissão de informação e a fixação desta são consideradas objetivos do discurso pedagógico pela tendência a estabelecer uma hierarquia, onde é valorizado e ordenado um comportamento ou um conhecimento em detrimento de outro. Ressalta-se que este fato pode também ser simbolizado pelas ordens dadas nas canções, como se vê nos trechos dispostos a seguir.

Dança do pinguim
 É assim, assim
 Eu vou te ensinar
 Como é a dança do pinguim
 (BARROS, 2006).

O trecho acima demonstra os gestos que devem ser feitos.

O Alfabeto
 Eu já aprendi. Quer ver?
Vou mostrar pra você,
 O alfabeto eu aprendi
 Vou cantar, pode crer
 (BARROS, 2006).

A oferta da viuvinha
 A viuvinha pôs na caixinha
 Sua moedinha, o seu melhor
 E quem oferta com alegria
 Junta o tesouro muito maior
 (BARROS, 2006).

Sim Jesus

Olhe pra direita, **olhe** pra esquerda, olhe para trás, olhe pra mim
 Gire no lugar e comece a cantar.
 Chegou a hora de você dizer sim
Eu quero ver você sair do chão. Pula!
 Quero ver você dizer que sim. Sim!
 (BARROS, 2006).

Dança do Canguru

Levanta a guarda e prepara como quem fosse lutar
 Vai dando passos pra frente pra conquistar o lugar
 Olha pro lado, olha pro outro
 E vai girando, girando ôôô.
 (BARROS, 2011).

Abra um sorriso

Ah, mas você é tão lindinho, tão lindinho, tão fofinho!
 Olha só! **Não pode ficar com essa carinha emburrada, não!**
 [...]
 Ah, vamo lá, cuti, cuti!
 Você é tão linda, **não pode ficar com essa cara emburrada, minha filha!**
 Abre esse sorriso aí, vai!
 (BARROS, 2011).

Dada Gugu

Bate palminha para louvar
 Feche os olhinhos para orar
 Mexe o corpinho para dançar
 É o bebezinho que não se cansa de adorar.
 (BARROS, 2011).

Inimigo do Mal

Pra ser amigo de Deus
Preciso abandonar as coisas feias desse mundo que me fazer pecar
 Obedecer é mais que importante
 É prova de amor
 Com alegria, eu vou obedecer ao senhor é mais que importante
 É prova de amor
 Com alegria, eu vou obedecer ao senhor
 (CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2003)

Tendo em vista que essas práticas discursivas têm como objetivo conquistar e manter o fiel em sua comunidade discursiva, notamos uma referenciação cruzada entre os rituais vividos pela comunidade, ou seja, o louvor faz referência à oração, enquanto esta faz referência ao louvor, ao batismo, à unção, à oferta, ao dízimo, ao culto, à conversão, etc.

Como se pode observar nos trechos a seguir:

Campeão

Quando a fé entra em campo, entra prá valer,
 Com Cristo é vencer ou vencer
 Quando eu **leio a Palavra** eu marco um gol
 E quando eu **faço oração** eu marco mais um
 Driblo o adversário e marco um golaço
 E corro prá te dar um abraço.
 (BARROS, 2006).

A sementinha

O sementeiro saiu a **semear**
 Lançou a sementinha para a terra cultivar
 Um pouco da semente caiu pelo caminho
 Vieram os passarinhos, começaram a ciscar.
 (BARROS, 2006).

Já no trecho a seguir, vê-se o ritual da oferta, onde, normalmente, as crianças oferecem moedas. A oferta é uma doação voluntária, enquanto o dízimo subentende-se como obrigação do cristão, já que é uma ordem bíblica.

Oferta da Viuvinha

A viuvinha pôs na caixinha
 Sua moedinha, o seu melhor
 E quem oferta com alegria
 Junta o tesouro muito maior.
 (BARROS, 2006).

O gênero oral “testemunho” também faz parte da ritualização nas igrejas evangélicas. O testemunho normalmente é um pré-requisito no processo de batismo. Em outro caso, ele corresponde ao trabalho do missionário, que comparece a outras igrejas narrando sua experiência individual com Deus, bem como sua conversão e as obras de Deus na sua vida. Normalmente, é um texto em primeira pessoa, mas também pode ser propagado por outras vozes, ou seja, pode ser contado também em terceira pessoa.

É possível encontrar testemunhos, por exemplo, na canção a seguir:

Homenzinho torto

Um dia o homenzinho torto
 A bíblia encontrou
 E tudo que era torto
 Jesus endireitou!
 (BARROS, 2006).

Acerca de tal fato, pode-se também observar que a estrutura dos CDs é composta de diálogo seguido de canção, expressando uma maneira de simbolizar o papel do relacionamento com Deus na vida pessoal.

Em alguns casos, pode-se ver uma referência ao texto bíblico, mas também como sugestão de que faça parte da história do crente:

Campeão

Lute, lute, lute como Davi lutou
 Dance, dance, dance como Miriã dançou
 Grite, grite, grite como Josué gritou
 E derrube as muralhas na força do Senhor (2x)
 (BARROS, 2006).

No caso, as muralhas representam também as dificuldades pessoais.

A partir do trecho acima, pode-se, ainda, constatar o fenômeno da citação feita sem que seja necessária a referência. Essa característica do discurso religioso consiste no fato de que o anonimato é acompanhado de um reconhecimento automático das partes citadas, sendo esta uma importante competência dos membros das comunidades evangélicas.

4.2.2 Ethos

O *ethos* expresso no posicionamento gospel da canção popular brasileira para crianças é um *ethos* que procura conciliar a sabedoria espiritual e a proximidade com Deus, com a modernidade. Assim, a separação entre “crente” e “não crente” se dá no plano discursivo, como uma separação essencialmente espiritual em que, materialmente, o crente pode fazer parte de vários sistemas de valor.

Pequeno coração

Senhor eu quero ser uma benção
 Ainda criança, sei que posso orar
 E alcançar as vidas
 Distantes, tão sofridas
 Que não conhecem Teu amor
 Senhor, sou tão feliz em te conhecer
 Nas horas difíceis posso confiar
Mas há muitas crianças sem esperança
 Que em oração eu sei que posso abençoar
 Uma criança ali tão longe
 Pode ser alcançada
 Pelos braços de amor do Senhor Jesus
 (CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2001).

Você é especial

Você foi criado, foi separado
 Pra servir a Deus do jeito que você é...
 Insubstituível. Você é incrível! Só precisa ter fé.

(BARROS, 2006).

É importante lembrar que, em muitas religiões, a proximidade com Deus é entendida como uma renúncia total a outros sistemas de valor, ao ponto de que sejam criadas comunidades isoladas em que não se tem acesso ao que acontece no mundo.

Por meio da influência estética do discurso midiático formula-se um *ethos* que dá aos tão antigos temas bíblicos um ar de moderno e atualizado. A modernidade é simbolizada também pela presença de novas mídias que fazem parte do mundo da criança, como o videogame e a internet, pelo código linguageiro informal, pelas gírias, pela configuração expressa no relacionamento familiar e pelo uso de ritmos como o rap. Isso pode ser visto num diálogo estabelecido pela cantora Ana Paula Valadão e uma criança, em seu DVD *Quem é Jesus?* (2005), descrito a seguir:

Aqui no nosso **site**, **a realidade é virtual**.
A gente pode inventar tudo que quiser!
É feito um sonho!

“Nossa, esse **site** é o máximo! É a primeira vez que eu navego nele!”

E você, colega, preste bem atenção
Não dê bofeira em frente da televisão.”
É um **site** pra você e pra todas as crianças, aqui todo mundo se diverte. Mas também, aprende muita coisa! Vamos sentar.
Nena, quem chega pergunta o que quiser
Tá legal, o nome do site, é Diante do Trono.”

Outros trechos bem característicos dos aspectos anteriormente mencionados são:

“Acabei minhas tarefas, posso ligar o computador?
ii.. Não tá na hora ainda não faltam dez minutos.
Ah.. Hoje eu caprichei tanto! Deixa mãe!
Tá bom, mas nós combinamos, é só uma hora!
Falô mãe!”
(DVD *Quem é Jesus*, Diante do Trono, 2005).

“A **galerinha** de Jesus é dessa praia”
“Vou cantar, **pode crer**”
“Tem cabelo Raspadinho
Tem cabelo **moicano**
Tem cabelo que é **Rock 'n' Roll**”
(BARROS, 2006; 2011).

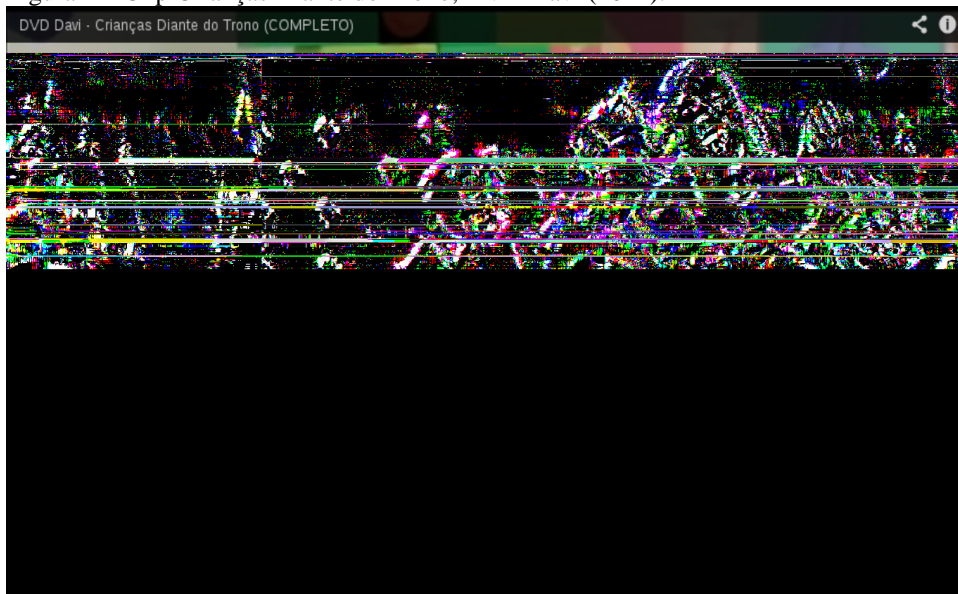
4.2.3 A performance

A esse respeito, pode-se observar também 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: referência ao cantor apenas nas capas dos discos; nenhuma auto referência nas letras e, quando há, o enunciador é 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, dando um tom de comunidade, onde as informações são compartilhadas.

Voltando ao tema da diversidade encontrada nas igrejas evangélicas no Brasil, pode-se observar muitas variações quanto à execução da canção. A maioria das igrejas é formada por evangélicos convertidos (não nascidos evangélicos) que levavam uma vida, anterior à conversão, das mais diversas. No plano musical, há maior investimento rítmico que melódico e pouco investimento nos arranjos e na harmonia. A formação camerística é composta, basicamente, de guitarra, baixo, bateria e teclado, com uso de batidas eletrônicas, mostrando uma tendência a se relacionar com a música de massa. Não há presença dos instrumentos musicais nas performances analisadas, a não ser por um caso específico, onde um xilofone gigante faz parte do cenário, representando um instrumento, mas não cumprindo ali essa função. Isso nos leva a concluir que há investimento maior nas linguagens verbal e visual.

Figura 4 – Clip Crianças Diante do Trono, DVD Davi (2012).



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=sJQBv4oq6qs>> (VÍDEO CRIANÇAS DIANTE DO TRONO, 2013).

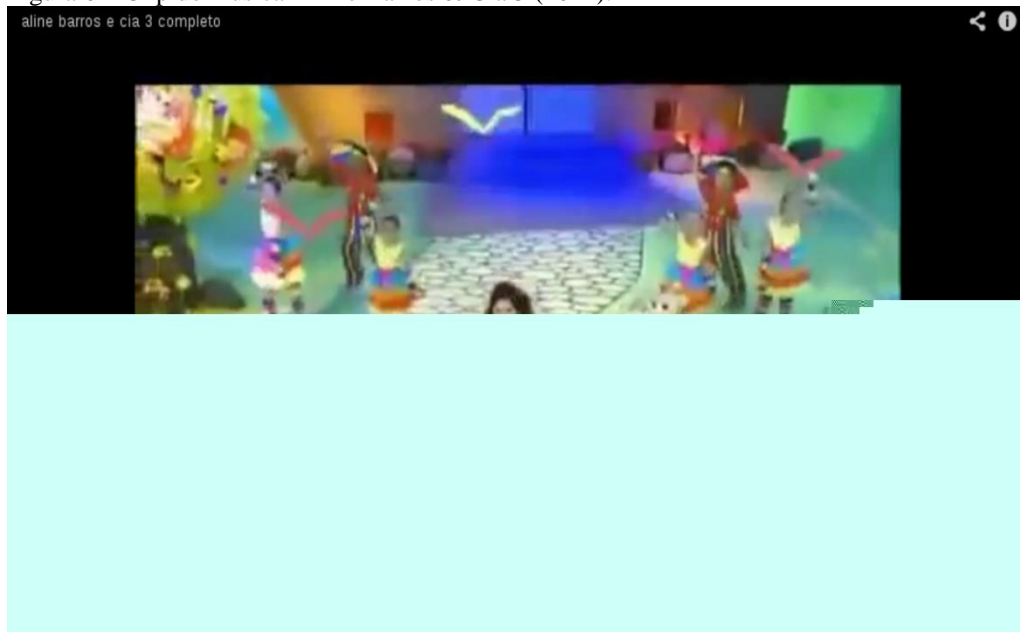
Podemos observar, no figurino e na dança, que também há a influência da música de massa e da atual linguagem midiática dos programas para crianças, onde os figurinos são especialmente produzidos para aquela ocasião, com cores vibrantes, ricos em detalhes e com exagero estético (mangas e saias enormes, brilhos etc).

Figura 5 – Imagens do CD Aline Barros & Cia 3 (2011).



Fonte: Site Aline Barros (2011).

Figura 6 – Clip do musical Aline Barros & Cia 3 (2011).



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=AhnQkyEBoyo>> (VÍDEO ALINE BARROS E CIA 3 (COMPLETO), 2013).

Por outro lado, como já mencionado a performer não ocupa a maior parte do *frame* da capa do disco nem dos vídeos, como na música de massa, o que podemos observar nas duas imagens abaixo:

Figura 7 – Capa do CD Samuel o menino que ouviu Deus (Crianças Diante do trono).



Fonte: Páginas da Bíblia (2011).

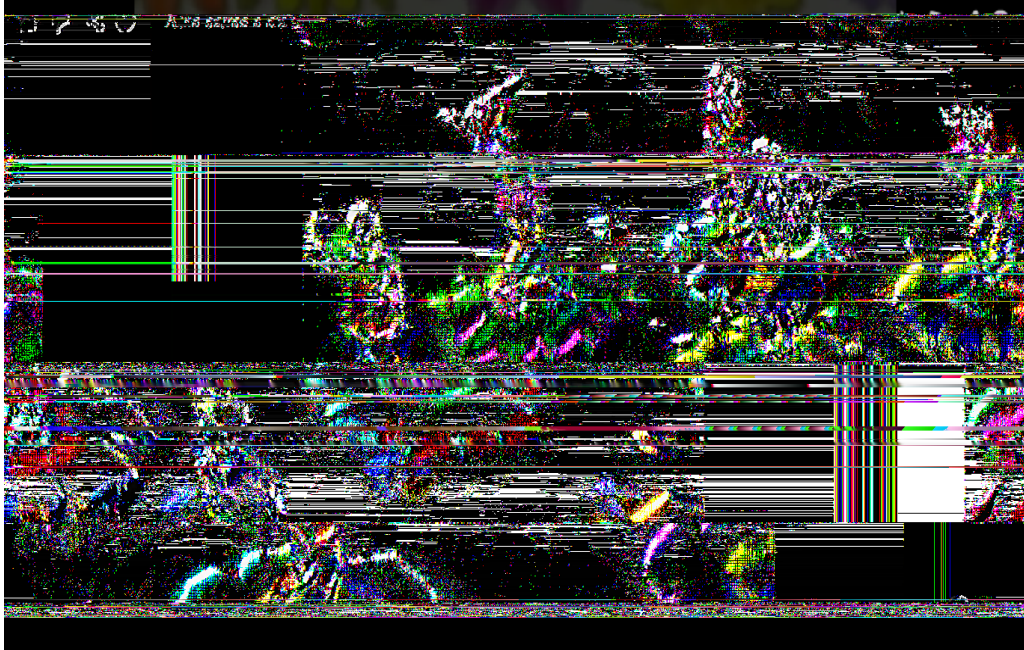
Figura 8 – Capa do Cd XUXA



Fonte: Site da Xuxa (2014).

Não há hierarquia clara na dança, com relação aos movimentos da performer e das crianças. O movimento das crianças não é exclusivamente coreografado, mas repleto de momentos de dança espontânea. Quando há coreografia, esta não se relaciona necessariamente aos movimentos da performer, como podemos observar nas imagens a seguir.

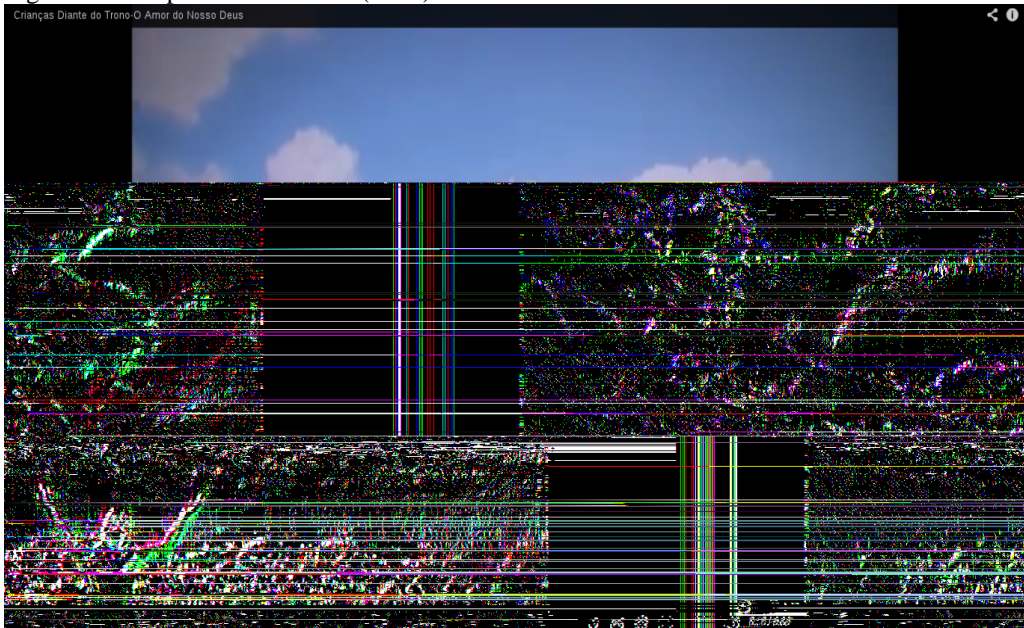
Figura 9 - Dança Aline Barros e CIA 1 (2006).



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=ujLv5ji4kYg>> (VÍDEO ALINE BARROS E CIA 1, 2012).

Como se pode ver, cada um dança do seu jeito e a artista está no meio. Considerando que o espectador está adiante do *frame* de filmagem, ela não ocupa, essencialmente, uma posição principal. Há uma grande valorização da técnica vocal e, além da dança, o movimento do corpo ocorre tal como nos movimentos usados na oração, como o fechar dos olhos, pender a cabeça para traz e levantar os braços, simbolizando entrega.

Figura 10 – Clip Diante do trono (2011) – Movimentos 1



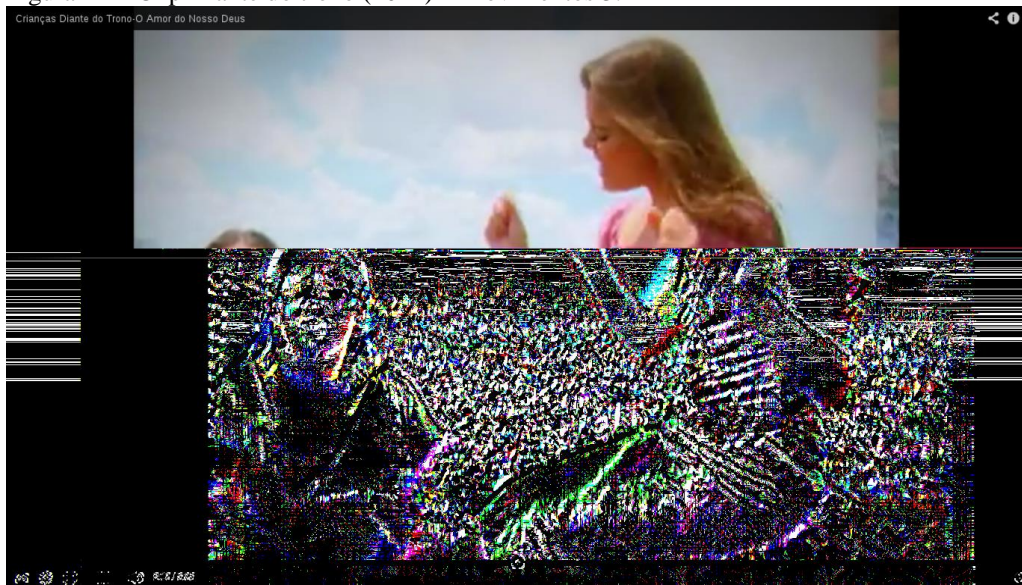
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=m0Giuu7T8lk>> (VÍDEO DIANTE DO TRONO, 2011).

Figura 11 – Clip Diante do trono (2011) – Movimentos 2



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=m0Giuu7T8Ik>> (VÍDEO DIANTE DO TRONO, 2011).

Figura 12 – Clip Diante do trono (2011) – Movimentos 3.



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=m0Giuu7T8Ik>> (VÍDEO DIANTE DO TRONO, 2011).

Já no que se refere à instrumentalização desse tipo de música, de acordo com Mendonça (2008), na abertura do DVD Alegria, gravado ao vivo, o pastor e cantor André Valadão avisa o público que é hora de “tirar o pé do chão”, emulando as palavras de ordem dos cantores dos

trios elétricos. Os estilos musicais alternam canções lentas e evocativas de momentos de comunhão, tocadas ao teclado ou violão e que contam com a participação de Ana Paula Valadão (irmã de André) e da cantora Nívea Soares, na execução do pop/rock cheio de *riffs* de guitarra, refrãos que emulam o rock mais “pesado” e movimentação ágil do cantor e de alguns instrumentistas pelo palco.

Um fato importante, com relação à performance na música gospel em geral, é 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. Dessa forma, investimento em tom grave e suavização da voz se tornaram uma forte característica da música gospel, fato que podemos observar principalmente em shows ao vivo, mas que também estão presentes nos CDs.

4.2.4 Conclusão

No posicionamento gospel, a divulgação e assimilação do texto Bíblico, estabelece, uma hierarquia, onde determinados comportamentos são valorizados e ordenados em detrimento de outros. Tais canções referenciam rituais religiosos, ensinando a criança sobre o que ela deve seguir, doutrinando-as por meio de citações, contação de histórias, diálogos musicais, ensinando valores e relacionando-os 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 modernidade, de modo a conquistar os pequenos por meio de uma contextualização com suas vivências.

Em relação ao discurso literomusical brasileiro, podemos concluir que o posicionamento aqui descrito tem influência das canções de massa para crianças, em oposição à música gospel original, que se relaciona com estilos musicais menos populares no Brasil, como a música clássica e o jazz.

Finalmente, este trabalho delineou o posicionamento gospel na música popular brasileira para crianças, demonstrando suas principais características e apontando alguns fatores que justificam, além da fé, o sucesso tão grande desse tipo de música popular.

4.3 A música de massa para crianças

É difícil falar em cultura na atualidade sem que esta esteja condicionada pelo atual panorama relacional entre consumo e produção. A indústria cultural, descrita por Adorno (1986), ressignifica a própria percepção do mundo, onde não apenas tudo que é produzido, mas também o que é significado assume novas representações. Como afirma o estudioso:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo de percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (ADORNO, 1986, p. 104).

A saber, a indústria cultural descrita por Adorno (1986) não corresponde à indústria cultural de hoje, tendo em vista a mundialização do capitalismo internacional que torna a concepção abstrata de aldeia global de McLuhan² em algo concreto (MCLUHAN, 1989).

A indústria fonográfica é uma das manifestações mais antigas da indústria cultural, havendo hoje uma diversidade de mídias e expressões artísticas propiciadas pelo surgimento de novas linguagens, suportes e recursos tecnológicos.

Contudo, não foi o surgimento da indústria fonográfica que impulsionou de imediato o surgimento da indústria fonográfica para crianças e é por isso que a música de massa para crianças tem peculiaridades que a tornam objeto cultural cuja identidade não se fundamenta apenas em sua própria linguagem, mas em sua multimodalidade.

Foi o advento dos programas infantis que propiciou o surgimento da canção para crianças enquanto mercado. Nesses programas, o apresentador intercala a apresentação de desenhos animados, brincadeiras realizadas no set de filmagem, apresentação de convidados e de si mesmo, além das músicas de fundo, abertura e encerramento próprios do apresentador.

² “Era de comunicação intensa que reuniria em trocas de mensagens instantâneas e contínuas toda a Terra”.

Portando, a canção que observaremos aqui não é a canção pautada pela tradição oral, cantada pelas famílias e compartilhada, normalmente, por toda comunidade discursiva, mas, sim, a canção autoral, indissociável do disco e do programa de TV na década de 80, a canção centrada na figura do artista, cantor e performer, e indissociável, na atualidade, da internet, do site, do vídeo, do jogo eletrônico, da roupa, do cosmético, do material escolar etc.

4.3.1 A Interdiscursividade

A canção de massa brasileira para crianças apresenta interdiscursividade principalmente com o discurso publicitário e midiático, mas também com o discurso religioso.

É sobretudo nos investimentos do discurso publicitário que se constitui o posicionamento da música de massa para crianças existente na década de 80. O objetivo pragmático do discurso publicitário é a persuasão e esta, normalmente se dá por meio do levantamento de cenografias que interpelam o sujeito a uma atmosfera de bons sentimentos e sensações e simulam um universo movido, basicamente, por forças positivas onde não existem problemas nem dificuldades, conforme se vê no extrato seguinte.

Amigos

Tudo o que fizer
Faça com amor
Vamos fazer o mundo se alegrar [...].
(CÉSAR; VALLE, 1998).

Sendo assim, o público alvo deseja não o produto em si, mas a atmosfera propiciada por aquele produto de alegria, satisfação, prazer físico e emocional, onde não há conflitos relacionais entre as pessoas, características que podem ser observadas no discurso da canção de massa para crianças de maneira constante, como se pode visualizar nesse trecho de uma música: “Aqui todo mundo é irmão” (OLIVEIRA, 1992).

Um elemento *sui generis* desse processo comunicativo é o fato de que a canção representa em si o próprio produto por ela promovido, usando uma metalinguagem que festeja a interação entre coenunciadores por meio da dança e do cantar junto. Senão vejamos.

Nosso Canto de Paz

Na melodia a gente vai se encontrar
 É bom estar com você, brincar com você...
 Ai como é bom poder cantar, trazendo toda a energia
 Vamos todos de uma vez, pular, cantar correr cair no chão,
 cantando alegremente esta canção.
 (CORRÊA, 1986; CORREA, M.; ENOÉ, 1986; OLIVEIRA, 1992).

Somado a isso, a canção se encontra enquanto objeto da identidade que a enuncia, aí entra o aspecto egocêntrico, onde a pessoa também é o produto.

Turma da Xuxa

Turma da Xuxa
 Vocês vão conhecer
 Com essa turma
 Ninguém vai aguentar
 Turma da Xuxa
 É de enlouquecer...
 (XUXA, 1986).

Angelical

Angelical touch, touch, touch
 Meu toque é que é, too much!
 (FILHO, 1989).

Quadrilha da Xuxa

É a quadrilha da Xuxa que chegou no arraiaí
 E não é que é a festa da Xuxa.
 (XUXA, 1987).

Loura Romântica

Sou loura romântica da TV
 Tenho a sexy mancha na nítida coxa
 No meu peito bate um coração de fogo sagitário
 Sou loura, loura romântica
 Sou loura
 (LAUFER, 1993).

Foi Assim

Eu vim da Bahia
 Pra te conquistar
 E bem menininha
 Comecei a cantar
 E foi num programa
 De televisão
 Que ganhei num concurso
 O 1º lugar
 (CONSUELO et al., 1988).

O processo que transmuta o artista em produto e marca (Xou da Xuxa, Xuxa Park, Casa da Angélica, Xuxa 2000 e Mundo Maravilha) o confunde com uma entidade da fantasia infantil que carrega, juntamente com a produção do personagem, um mundo (Mundo Maravilha, Casa da Angélica e Xuxa Park) impregnado deste e de objetos a ele pertencentes (Bota da Xuxa, Lavanda da Xuxa, Mochila da Xuxa, dentre outros).

Tais objetos são produzidos, diga-se, em grande escala e permitem à criança transitar ludicamente com facilidade entre esses dois universos, tendo o utensílio mistificado para ajuda-la no trajeto pelo mundo que tem seus próprios códigos linguageiros (Xou da Xuxa (ao invés de Show da Xuxa), Xuper Star, Xuxexu, Rexeita da Xuxa, “Beijinho, Beijinho, Tchou, Tchou”) e práticas simbólicas como, por exemplo, a chegada da Xuxa em diálogo cantado com as crianças, enquanto a despedida envolve beijar dois espectadores escolhidos no programa o que, em suma, consiste numa constante auto referência.

A despeito disto, devemos mencionar que a imagem promovida por esses personagens, que, estranhamente, não se separam na vida real, produz, por meio de suas representações, como afirma Amelia Simpson (1993), um marketing de estilo de vida e construção de pessoa.

Das três artistas escolhidas para o *corpus*, Xuxa, Mara Maravilha e Angélica, todas representam mulheres socialmente consideradas bonitas, tendo em vista os padrões de beleza justificados, produzidos ou seguidos por elas mesmas. Sendo assim, o posicionamento aqui descrito investe no marketing do papel de gênero, na raça e na modernidade, como defendido por Amélia Simpson (1993).

Os estudos do gênero já nos mostram que ideia de gênero é construída socialmente e que, portanto, pode variar de acordo com a cultura, ou seja, os papéis sociais de homem e mulher são definidos e reinterpretados constantemente pelas transformações sociais.

É de se observar que na década de 80 o destaque na mídia infantil era dado ao papel da figura feminina, em contraponto com o Palhaço Carequinha na década de 70. Este fato, por si só, é bastante significativo, pois a figura masculina, quando aparecia, era representada por seres bizarros ou paspalhões, como o Fofão, o Bozo, os Trapalhões e Sérgio Malandro.

Figura 13 – Figura masculina na década de 80 - Bozo



Fonte: Rede-TO (2013).

Figura 14 – Figura Masculina na década de 80 – Sérgio Mallandro



Fonte: Blog Trash 80s (2014).

Figura 15 – Figura Masculina na década de 80 – Os Trapalhões



Fonte: Site de Comédia (2011).

Figura 16 – Figura Masculina na década de 80 – Fofão



Fonte: Kogut (2013).

A figura feminina representa, na primeira infância, o principal vínculo da criança com a realidade e com ela mesma, mostrando-se também, por meio da canção para crianças da década de 80, elemento central para ordenação das coisas do mundo, pois tem poderes para conviver com seres de desenhos animados, conseguindo, por conseguinte, habitar outros mundos e transformar sonhos em realidade. Verifiquemos, pois os trechos abaixo.

She-ra

Era um grande baile de super-heróis
 Já na entrada do castelo fui saudada
 Pelo grande Mentor ³

³ Mentor é um personagem do desenho animado He-Man.

(JOE; PAES, 1986).

‘Tudo pode ser, só basta acreditar’
 ‘Vou pintar um arco-íris de energia’
 ‘Estou voando dentro de uma nuvem’
 (SULLIVAN, 1990; XUXA, 1988).

A criança não apenas pode ser tudo, como também ter tudo, lembrando que a prática de não repetir figurino nas apresentações era extremamente valorizada.

Aspectos físicos (formas do corpo) e étnicos (como a cor do cabelo, loiro e os olhos azuis ou verdes) eram exaltados, como se pode notar nos trechos seguintes:

Loura Romântica

Sou loura romântica da TV
 Tenho a sexy mancha na nítida coxa
 No meu peito bate um coração de fogo sagitário
 Sou loura, loura romântica
 Sou loura
 [...]
 Lá vai a loura, dance com a loura.
 (LAUFER, 1993).

Nesse sentido, foi polêmico o surgimento de Mara Maravilha, já que era morena. Logo, em estratégia de subversão, foi lançado seu disco Curumim, que produzia uma imagem da mulher morena como uma heroína indígena, em oposição à loira (estrangeira).

Apreendemos, então, que a sensualidade, a paquera e a sedução feminina, apesar de serem temas teoricamente adultos, são presentes no posicionamento aqui descrito, exemplificado na canção em sequência:

Tô sozinha... aqui
 Na sombra sempre, a falar seu nome
 (RODA; GIL; LANGOLFF, 1989)

Pra qualquer gata ele é o gato ideal
 Tão carinhoso até demais da conta
 Se sente bem demais no seu cantinho
 (OLIVETTI; OLIVETTI, 1988).

O gênero feminino poderoso e cheio de hiperadjetivos se opõe a uma imagem masculina frágil, já que esta é apresentada, tanto na cenografia das letras como no cenário, de maneira ridicularizada, submissa (Praga, Dengue, Paquitos etc) e canalha, exemplificados, nessa ordem, logo abaixo.

Quadro 2 – Imagem masculina

<p>Hey machão Você não está com nada Você é uma piada [...] dá uma volta e vê se eu tô na esquina se eu estiver pode tocar a buzina (XUXA, 1989).</p>	<p>Imagem do homem ridicularizada.</p>
<p>Hey machão Pinta de durão Fala de dragão Ninguém te aguenta Hey machão Pinta de durão Fala de dragão Vem cá me pegar Quero ver você dançar (XUXA, 1989).</p>	<p>Imagem do homem submisso à mulher.</p>
<p>Você escondeu que já tem namorada isso pra mim não tá com nada te peguei numa mentira danada eu não caio nessa história/furada (CÉSAR; VALLE, 1991).</p>	<p>Imagem do homem como um canalha.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

No caso das letras que tratam de conquista, essa figura masculina aparece como sendo objeto de desejo a ser conquistado pela mulher e não o contrário, como, normalmente, é pregado na nossa sociedade.

Símbolo de modernidade, atrelada a essa inversão de valores, anteriormente citada, é o uso de um código linguageiro de rua nas canções, isto é, gírias, como, por exemplo, “Tem o cara do skate/Que vai arrepiando/Pelas ruas da cidade/Ele segue rolando” (MARA; CACELO, 1988); e estrangeirismos, “Angelical touch, touch, touch/Meu toque é que é, too much!!!” (FILHO, 1989). Por meio desses exemplos, é importante perceber, ainda, a utilização de uma cenografia que revela a diversidade de tipos sociais, dentre eles o cara do skate e a gatinha angelical.

Outrossim, a canção para criança da década de 1980 faz menção ao futuro, associando a ideia de que o Brasil é o país do futuro e as crianças são o futuro do Brasil.

“Nós somos o amanhã /Num disco voador” (SULLIVAN; MASSADAS, 1987)

Isso cria uma atmosfera de que o futuro é hoje, sendo representado pela presença de robôs, viagens intergalácticas, roupas modernas etc. Sendo assim, as personagens também representam esse elo temporal, tema também bastante presente nos desenhos animados apresentados nos programas como Caverna do Dragão e He-Man.

Outro aspecto a ser destacado é o próprio cantar, que, nesse caso, é um espaço de encontro entre iguais, não podendo fugir do fato concreto de que a canção é enunciada por um adulto, o qual, para exercer sua representatividade nesse limbo atemporal, se infantiliza, assumindo ora sua identidade adulta, superior e sábia, que dá conselhos e moraliza, ora sua identidade infantil que brinca junto, ações manifestadas tanto nas letras em si como na performance. Na sequência, são exibidos, respectivamente, extratos que comprovam nossas constatações.

Quadro 3 – Encontro entre iguais

<p>“Amiguinha Xuxa é hora de brincar” “É hora de gritar pra todo mundo, vamos cantar” (CORREA; ENOÉ, 1986; XUXA, 1990).</p>	<p>Encontro entre iguais.</p>
<p>“Criança tem direito pra se respeitar Não pode no papel esse direito ficar” “Quando alguém Diz não pra você Não chore E descubra o porquê” (PAGÉ; FÉLIX; GÓES, 1992; OLIVETTI; OLIVETTI, 1990).</p>	<p>Adulto dando conselhos às crianças.</p>
<p>“Adulto é um bicho estranho Acha que já sabe tudo” “Xuxa menina Xuxa criança Xuxa modelo de esperança” (SULLIVAN; MASSADAS, 1989).</p>	<p>Adulto no papel de criança.</p>
<p>A gente pula, a gente canta Mexe as cadeiras e a gente dança (SULLIVAN; MASSADAS, 1992).</p>	<p>Adulto no papel de criança.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

Por meio da linguagem, é produzida uma intimidade que simula um relacionamento “Venha pra minha tribo, eu sou cacique, você meu par” (DE MORAES; VIDAL, 1988), com

uma cenografia onde o cantor e crianças tem uma relação verdadeira de amizade, indicando que “Todos somos um” (SULLIVAN, 1990), corriqueira estratégia publicitária.

É relevante comentarmos sobre a relação interdiscursiva referente aos prazeres sensoriais, o que, conseqüentemente, atribui à canção processos de percepção que não são próprios desta, construindo, dessa forma, um quadro de funcionalidades que vão além de suas possibilidades reais. Um exemplo disto é a atribuição de sentimentos abstratos a alimentos, utilizados nos jingles “Nescau é pura diversão” e “Quick, quick, faz do leite uma alegria”. Isso demonstra que nesse tipo de discurso é muito mais importante o que se faz com a linguagem do que a própria materialidade do objeto.

Podemos identificar, também, com relação à música infantil de massa, a presença, mesmo que de maneira bastante discreta, não apenas uma alusão como também uma subversão do discurso religioso. Subversão que se dá tanto pelas escolhas de referentes, “Tudo que eu quiser, o cara lá de cima vai me dar” (SULLIVAN, 1990), como pela transgressão de ideias centrais do cristianismo, “Faz de conta sou o símbolo da paz / Entre os homens e animais / Minha mágica é pra já” (XUXA, 1989).

A unicidade de Jesus enquanto salvador e o apocalipse enquanto fim dos tempos também são contemplados, já que o fim é colocado enquanto uma escolha humana e não divina, como uma consequência da degradação ambiental. “Todos os profetas já anunciaram, que o fim dos tempos / já tem dia e hora. / Mas tem muita gente destruindo tudo agora. / quando o homem mata a natureza morre” (SULLIVAN; FALCÃO, 1999). E ainda a canção “Jesus Cristo, eu estou aqui” em ritmo de tambores do Olodum.

Notadamente, a ideia de que Deus está acima de todas as coisas e apenas ele tem poder é substituída por uma imagem feminina que produz o *ethos* de poder, como já mencionado. A abertura do “Xou da Xuxa” de 1990, por exemplo, mostra sua nave saindo do espaço (ou seja, vindo de mais longe do que a imagem de Deus) e passando ao lado da estátua de Jesus Cristo no Corcovado.

4.3.2 Ethos

A construção do *ethos* no posicionamento aqui descrito tem como um de seus principais aspectos o investimento na empatia por meio da imagem feminina vencedora, alegre e pacificadora. Vejamos isso, nessa ordem, nas próximas canções:

Quadro 4 – A construção do *ethos*

<p>Foi assim Eu fui com tudo Acreditei em mim E a minha estrela Começou a brilhar Por isso eu sou a sua Ma-ra-vi-lha!!! (CONSUELO et al., 1988).</p>	<p>Imagem de vencedora. Palavras pronunciadas por Mara Maravilha em seus programas</p>
<p>E agora eu tô aqui Fazendo alegria O mundo só precisa Dessa energia (CONSUELO et al.,1988).</p> <p>Todo mundo tá feliz?]Tá feliz! [...] E a nossa vida é tão divertida (GUERREIRO, 1989)</p>	<p>Imagem de alegre.</p>
<p>No mundo não pode ter briga No mundo tem que ter muita felicidade Eu não quero ninguém brigando no meu mundo (XUXA, 1994).</p> <p>Luz da paz Ilumine os nossos corações E germine em nosso peito a flor Que haja amor entre as nações (XUXA, 1997).</p>	<p>Imagem de pacificadora.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

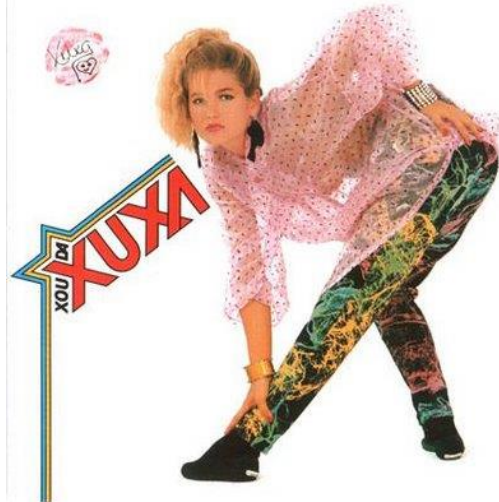
Assim, temos nessas canções a imagem de bondade, igualdade, conforme o fragmento “Se liga rapidinho e vem brincar comigo/Na nossa turma todo mundo é amigo” (CORRÊA; MAIA, 1989). O poder também é um elemento marcante, onde não o artista sai da sua condição de beleza, poder e riqueza, mas o coenunciador (a criança) que acaba entrando nesse universo, controlado pelo primeiro. O vocabulário utilizado para se referir às crianças, baixinho, criançada, cria empatia e intimidade do enunciador com as crianças.

A diluição das diferenças, exercida pelo sentimento de que aquele que enuncia poderia ser qualquer coenunciador, cria uma cenografia de um mundo maravilhoso, estratégia que não entra em conflito com o investimento feito em figuras de poder, pois configura também este mágica e capacidade de estar e sentir-se no lugar do outro. O *ethos* é aqui, sobretudo, baseado

nos afetos, que procuram produzir um mundo onde não existem diferenças entre o *performer* e a criança.

Tal identificação pode outrossim ser expressa pelos conteúdos temáticos dos discos, que, na década de 80, tem um conteúdo mais “infantil” e dez anos depois passam a ter uma essência mais adolescente. Já a partir do ano 2000, as artistas passaram a produzir discos para bebês (os filhos da geração de 80), com exceção da Mara, pois se converteu e migrou para o posicionamento gospel. As imagens a seguir revelam a mudança da figura feminina apresentada em algumas capas de discos das artistas Xuxa, Mara Maravilha e Angélica, ao longo do tempo.

Figura 13 - Discos da década de 80 – Xou da Xuxa



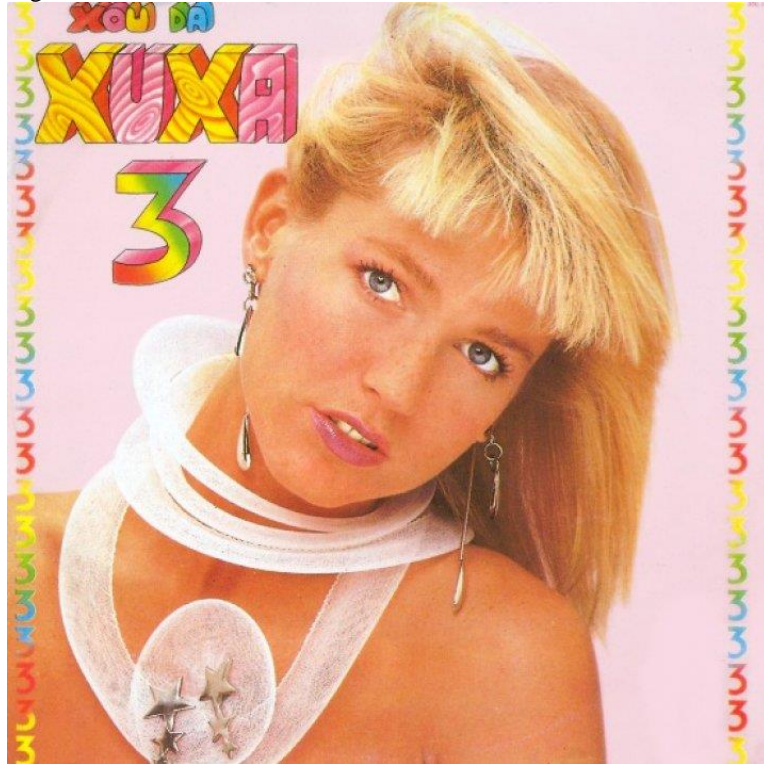
Fonte: Wikipedia (2014).

Figura 14 - Discos da década de 80 – Xegundo Xou da Xuxa



Fonte: Wikipedia (2014a).

Figura 19 - Discos da década de 80 –Xou da Xuxa 3



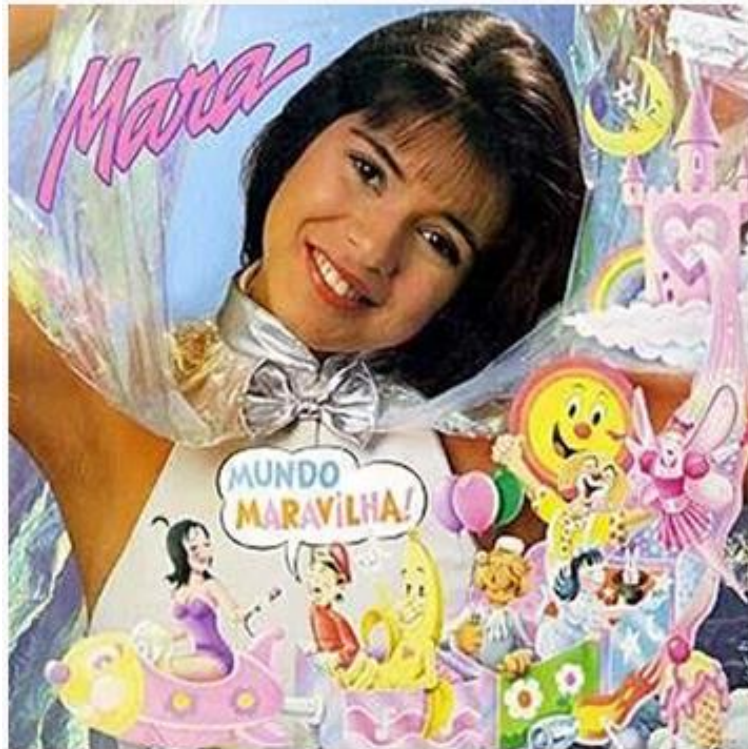
Fonte: Wikipedia (2014b).

Figura 20 - Discos da década de 80 – Angélica



Fonte: Wikipedia (2014c).

Figura 21 - Discos da década de 80 – Mara Maravilha



Fonte: Site Mara Maravilha (2014).

Figura 22 - Discos da década de 90 – Xuxa Sexto Sentido



Fonte: Wikipedia (2014d).

Figura 23 - Discos da década de 90 – Xuxa 2000



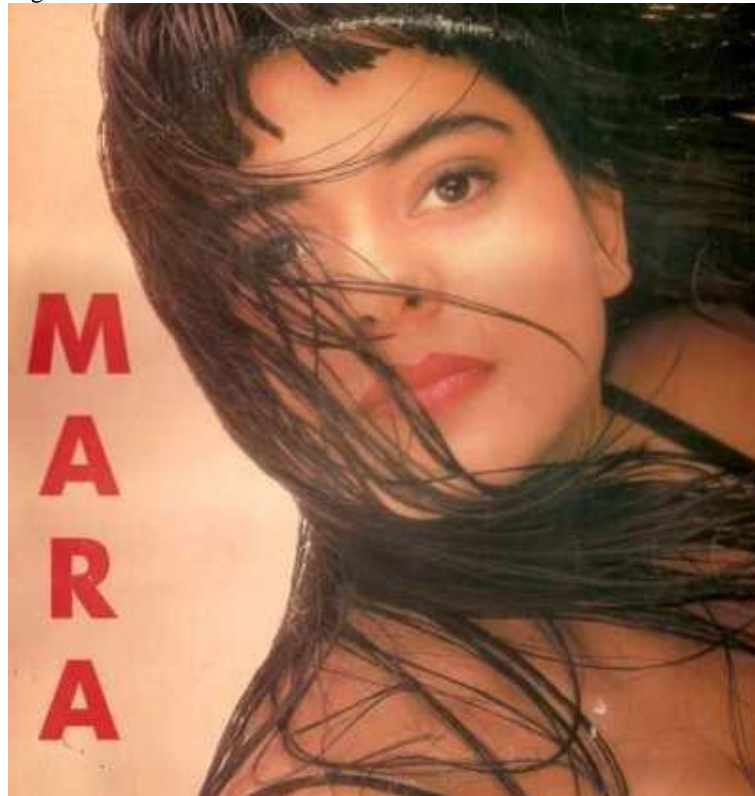
Fonte: Mundo da Xuxa (2010).

Figura 24 - Discos da década de 90 – Angélica



Fonte: Vagalume (2014).

Figura 25 - Discos da década de 90 – Mara Maravilha



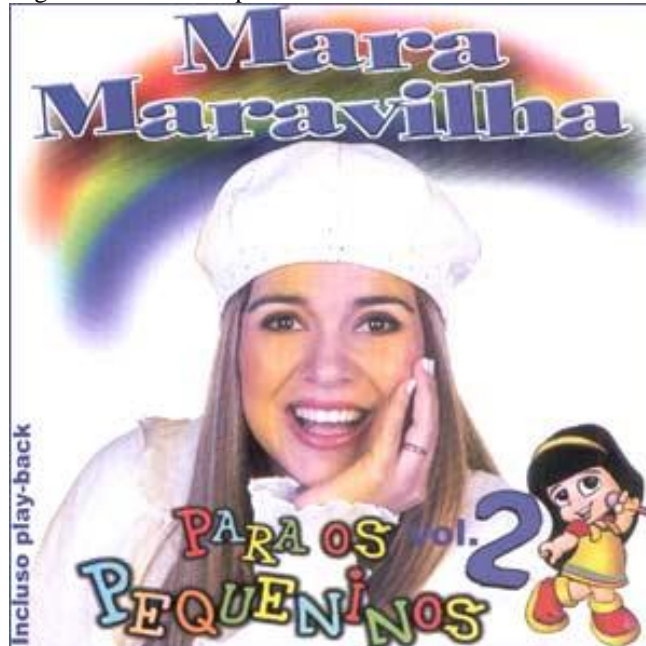
Fonte: Site Mara Maravilha (2014a)

Figura 26 - Discos a partir do ano 2000 – Xuxa



Fonte: Wikipedia (2014e).

Figura 27 - Discos a partir do ano 2000 – Mara Maravilha



Fonte: Arquivo Maravilha (2013).

4.3.3 A performance

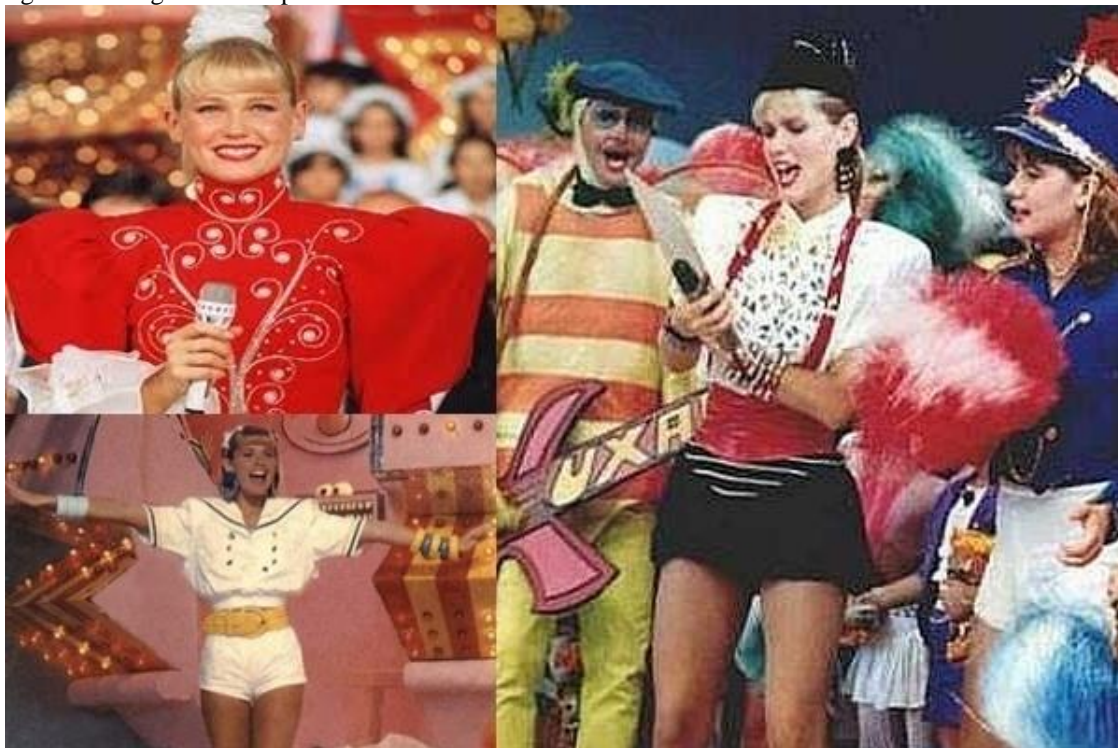
Na análise das performances aqui descritas levaremos em consideração os seguintes aspectos, a **formação camerística**, o **figurino**, a **relação entre os performers** na dança, relação entre a **música e o movimento**, o **cenário** e a **relação criança/adulto** enquanto corpos que interagem durante a apresentação.

Iniciando pela formação camerística de apoio, vemos que é formada por guitarra elétrica de base, baixo, bateria e teclado, acrescidos a instrumentos de sopro, como trompete e saxofone, sendo que os sons da bateria e do teclado se sobrepõem a todos os outros.

Observa-se, então, no posicionamento descrito pouca ou nenhuma valorização da formação camerística, tanto na composição musical quanto na apresentação. O instrumento não aparece nos programas infantis, nem nos clipes, confirmando a hipótese da auto-referenciação, ou seja, a canção é representada exclusivamente pela figura do cantor. A composição musical é simples, no sentido de ser repleta de repetições, ter notas longas e maior investimento rítmico que melódico.

O figurino, por sua vez, confirma a representação de um *ethos* de poder, normalmente inspirados em figuras sociais que assumem postos de autoridade ou que, no “mundo da fantasia”, tem poderes especiais. Representam pessoas vindas de outro planeta, mágicos, generais, rainhas etc. Observemos, pois, as imagens que demonstram esses figurinos.

Figura 28 – Figurinos da apresentadora Xuxa



Fonte: Notícias BOL (2014).

Figura 29 – Figurinos da apresentadora Mara Maravilha.



Fonte: Notícias BOL (2014a).

Figura 30 – Figurino da apresentadora Angélica.



Fonte: Xou-Xuxa Blog (2013).

Os programas se iniciam mostrando, normalmente, a espera ansiosa dos espectadores. A *performer* entra ao som de uma música animada e logo após conversa com o público, incitando-o a responder as suas perguntas. A espontaneidade é a chave deste momento, quando, com frequência, esquece os textos, ri e age independente da equipe que constantemente aparece. Essa espontaneidade é também produzida por meio dos movimentos de câmera, que simulam uma grande bagunça, onde todos brincam ao mesmo tempo.

A equipe é composta, normalmente, pela artista principal e as dançarinas adolescentes, com um figurino combinando entre ambas. Por exemplo, os mesmo detalhes, mas com menos evidência, menos dourado, simplificado em adereços (joias, enfeites no chapéu). Esse figurino expressa também uma hierarquia, onde uma é rainha e as outras serviçais.

O figurino procura expressar ainda um *ethos* de riqueza, por meio da referência ao ouro, à prata, às pedras preciosas e joias em geral, e pelo fato de que o figurino não se repete. É seguida também a concepção de um outro mundo, um universo paralelo cheio de exageros estéticos, onde tudo é possível. Além de não apresentar relação com a moda da época, a artista cria uma moda própria.

A dança confirma a relação de poder, os movimentos das dançarinas são fixos, enquanto o da artista principal é livre, isto é, ora ela participa dos movimentos das dançarinas, ora empreende seus próprios movimentos, ora baseia-se nos outros, mas com uma elaboração maior, ora faz movimentos espontâneos.

A letra da música, na maioria das vezes, dita o movimento que será feito pela equipe ou pelas crianças, dando o comando da organização das coisas do “**modo.**” A *performer* apresenta-se no espaço do palco à frente das dançarinas, sendo cercada por crianças. O lugar simula um semi círculo e enfatiza a hierarquia por meio das posições.

O cenário explora o exagero estético, é constituído por figuras desproporcionais: um sol menor que a nave, uma porta do tamanho de uma nuvem, apresentando um grande investimento e diversas cores e luzes que piscam durante todo o show. A caracterização do espaço se mistura com a dos personagens, na medida em que são feitos investimentos estéticos semelhantes.

4.3.4 Conclusão

Podemos concluir que os investimentos em posicionamentos não se dão de maneira isolada e que o posicionamento da música de massa afirma suas ideologias por meio de diversas estratégias, que podem ser percebidas por meio de uma análise que considere o funcionamento de outros discursos. Esses têm seu funcionamento baseado na organização social do mundo adulto e não podem dele ser separados.

Acreditamos, portanto, existir uma semelhança, ou até mesmo uma equivalência, entre a música de massa para crianças e a música de massa para adultos, tendo cada uma a sua própria estratégia de construção.

O fenômeno da interdiscursividade aqui observado se apresenta na música adulta com outros temas, ritmos e com outra configuração da ludicidade. Podem ser considerados estilos musicais com a mesma estratégia, entre outros, do forró eletrônico, do funk e do dance.

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

O investimento é maior na dança, que na formação camerística e maior na apresentação da performance, que no trabalho com a linguagem literomusical.

A auto-referenciação (“Aqui é o MC[...]”, “o MC tal fala pra vocês”, “é o Wesley Safadão”) se dá tanto por meio da própria letra das músicas como de vozes sobrepostas à música. Logo, o investimento no marketing do papel gênero produz uma imagem feminina, onde a “mulher gostosa”, safada e cheia de excitação é promovida.

Sendo assim, podemos constatar que as estratégias discursivas na constituição do posicionamento aqui descrito são similares e que mesmo por meio de uma roupagem lúdica a canção infantil propaga valores da cultura “adulta”.

5 CONCLUSÃO GERAL

Esta dissertação de mestrado assumiu como objetivo descrever o funcionamento discursivo da canção popular brasileira para crianças por meio dos posicionamentos nela presentes.

Para tal, a análise apoiou-se nos pressupostos da Análise do Discurso de Linha Francesa, nas teorias de Dominique Maingueneau, especialmente aplicadas ao discurso literomusical brasileiro, pelo professor Nelson Barros da Costa, como também nos pressupostos teóricos da Sociologia do Corpo, representada aqui, essencialmente, por Andre Breton, e da antropologia da performance, de Victor Turner e Richard Schechner.

Realizou-se, em primeiro lugar, uma revisão de literatura, apresentando as perspectivas de linguagem, discurso, e suas principais ideias, como o dialogismo, a polifonia, campo, espaço e comunidade discursiva, tal como os conceitos que nortearam mais diretamente nossa pesquisa, entre eles o posicionamento, *ethos* e interdiscursividade, categorias de análise que relacionamos com expressões multimodais, como as expressões corporais, estéticas e musicais.

Sobre os posicionamentos, pôde-se constatar a existência bem definida destes, tanto no que concerne às canções em si, letra e música, quanto à sua performance, se configurando não apenas por meio dessas expressões em si, mas também da evidência maior de uma expressão em detrimento de outra.

O posicionamento da música de massa se caracteriza, conforme demonstramos, pela interdiscursividade com o discurso publicitário, midiático e religioso e pelo investimento em um *ethos* de poder, que associa sabedoria, alegria e pacificidade e por uma performance centralizada na figura do performer.

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

Por fim, o posicionamento MPB, tem em seu interdiscurso a presença dos discursos literomusical, literário, filosófico e investe em um *ethos* engajado e artístico, tendo como característica principal de sua performance, a simplicidade, onde o elemento principal é o fazer musical.

O trabalho contou com análise do *corpus*, elencado na seção três, a partir da audição das canções e observação dos vídeos de clips e shows.

Além dos objetivos pretendidos, podemos também concluir que a noção de infância apresentada por Corsaro (2011) corresponde à infância subentendida nos discursos aqui analisados, a qual não é isolada da construção do discurso em que participa, tendo em vista a presença de toda a dinâmica social e ideológica do mundo adulto presente nas canções analisadas.

Ainda que não se possa delinear a fundo cada um dos posicionamentos aqui descritos, considerou-se ter atingido o objetivo de comprovar a hipótese, partindo do contorno de suas expressões.

Para finalizar, ressaltamos que os posicionamentos aqui descritos não correspondem à totalidade do discurso literomusical brasileiro para crianças e que muito se há de explorar, tanto em relação a canção infantil como quanto a outras linguagens como a literatura, o game, o brinquedo, o desenho animado etc.

O presente estudo apresenta resultados cujo domínio pode conduzir a posteriores estudos acerca da canção para crianças enquanto prática discursiva e, conseqüentemente, as culturas de infância.

Assumimos algumas limitações metodológicas, como o domínio de instrumentos de análise para de diversas linguagens correlacionadas e ao fato das análises se tratarem de material visual gravado, fato não considerado em sua perspectiva de material audiovisual. Outra limitação é a falta de articulação já existente entre os conhecimentos de diversas áreas que se ocupam da canção e da articulação, corpo, ser musical, instrumento e discurso, percurso que tentamos instaurar de maneira ainda tímida.

Apesar das limitações identificadas e de outras que, certamente, serão apontadas, considerou-se que o estudo realizado permite um olhar multifacetado acerca da canção para crianças.

Acreditamos que futuras investigações poderiam se debruçar diante de outros posicionamentos existentes no discurso para crianças.

Por fim, falar de infância e dos discursos que ali habitam é em si uma maneira de construir simbolicamente uma infância.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, G. (ORG.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.
- ALMEIDA, A. C. P. C.; SHIGUNOV, V. A Atividade Lúdica Infantil e suas Possibilidades. **Revista da Educação Física/UEM**, Maringá, v. 11, n. 1, p. 69-76, 2000.
- ALVEZ, A. M. P. A história dos jogos e a constituição da cultura lúdica. **Linhas**, v. 4, n. 1, 2003.
- AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARIÉS, P. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARQUIVO MARAVILHA. **Mara Maravilha - Para os Pequenininhos Vol. 02 - (Playback) 2004**. (2013). Disponível em: <<http://arquivomaravilhaa.blogspot.com.br/2013/06/mara-maravilha-para-os-pequeninhos-vol.html>>. Acesso em: 23 fev. 2014.
- AURÉLIO ONLINE. **Moleque**. Disponível em: <<http://www.dicionarioaurelio.com/Moleque.html>>. Acesso em: 15 nov. 2013.
- AUSLANDER, P. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. **Contemporary Theatre Review**, v. 14, n. 1, p. 1–13, 2004.
- AZULAY, D. **Daniel Azulay**. Disponível em: <<http://www.danielazulay.com.br/daniel/index.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2014.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, A. In: ALINE BARROS. **Aline Barros & CIA**. MK Musica: 2006.
- _____. In: ALINE BARROS. **Aline Barros & CIA 3**. MK Musica: 2011.
- _____. **Aline Barros e CIA 1**. (2012). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ujLv5ji4kYg>>. Acesso em: 19 fev. 2014.
- BARTHES, R. “A retórica da imagem”, In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BIBLIA. Português. 1993. **Antigo e Novo Testamento**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLOG TRASH 80s. **Sérgio Mallandro**. (2014). Disponível em: <<http://www.trash80s.com.br/tag/sergio-mallandro/>>. Acesso em: 21 fev. 2014.
- BROUGÈRE, G. **Brinquedo e cultura**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

- BROUGÈRE, Gilles. **A criança e a cultura lúdica**. *Rev. Fac. Educ.* [online]. 1998, vol.24, n.2 [cited 2013-10-21], p. 103-116. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- CAUDURO, M. L. F. **Escrita e ensino: ecos do discurso pedagógico**. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2007.
- CERVO, A; BERVIAN, P.; DA SILVA, R. *Metodologia científica*. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- CÉSAR, A.; VALLE, P. S. Amigos. In: ANGÉLICA. **Angélica**. Sony BMG Brasil, 1998. (CD).
- _____; _____. Cara de pau. In: ANGÉLICA. **Angélica**. Sony BMG Brasil, 1991.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- BUARQUE, C. Paratodos. In: CHICO BUARQUE. **Paratodos**. 1994.
- _____; TOQUINHO. Arca de Noé. In: VINÍCIUS DE MORAIS. **A Arca de Noé**. Universal, 2013.
- CONSUELO, B. et al. Foi assim. In: MARA MARAVILHA. **Mundo Maravilha**. EMI, 1988.
- CORRÊA, R. Doce Mel. In: XUXA. **Xou da Xuxa**. Som Livre, 1986. (LP).
- CORRÊA, M.; ENOÉ, R. Amiguinha Xuxa. In: XUXA. **Xou da Xuxa**. Som Livre, 1986. (LP).
- CORSARO, W. A. **Sociologia da infância**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- _____. **Música popular, linguagem e sociedade**. Curitiba: Appris, 2011. 362p.
- CRIANÇAS DIANTE DO TRONO. In: Crianças Diante do Trono. 2001.
- _____. In: Crianças Diante do Trono. **Amigo de Deus**. 2003.
- _____. In: Crianças Diante do Trono. **Samuel**. 2007.
- _____. In: Crianças Diante do Trono. **Davi**. 2012.
- DE MORAES, R.; VIDAL, M. **Brincar de Índio**. In: XUXA. **Xou da Xuxa 3**. Som Livre, 1988.

DECLERCQ, G. **L'art d'argumenter** – Structures rhétoriques et littéraires. Paris: Editions Universitaires, 1992.

DELMIRO, E. S. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais... XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**, Campo Grande /MS, set., 2001.

DIANTE DO TRONO. Pai da Criação. In: DIANTE DO TRONO. **Aclame ao Senhor**. 2000.

_____. **Diante do Trono O Amor do Nosso Deus**. (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YNff9-Lq7Pg>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

DOUGLAS, M. **In the active voice**. Londres: Routledge, 1982.

FILHO, D. Angelical Touch. In: ANGÉLICA. **Angélica**. Sony BMG Brasil, 1989. (LP).

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. (trad. Plínio Dentzien) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 233p.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GITTINS, D. The historical construction of childhood. In: KEHILY, M. J. **An Introduction to Childhood Studies**. 2. ed. New York: Open University Press, 2009.

GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Nova York, Doubleday, Anchor Books, 1959.

GOLDBERG, R. Performance: A Hidden History. In: BATTCOCK, G.; NICKAS, R. **The art of performance - A critical anthology**. 2. ed. New York, NY: Ubu editions, 2010.

GUERREIRO, C. Tindo-lê-lê. In: XUXA. **4º Xou da Xuxa**. Som Livre, 1989.

JOE; PAES, T. She-Ra. In: XUXA. **Xou da Xuxa**. Som Livre, 1986. (LP).

JURADO FILHO, L. C. **Cantigas de roda: Jogo, insinuação e escolha**. 1985. 175f. (Dissertação) – Mestrado em Linguística. Unicamp. Campinas, 21 jun. 1985.

KINCHELOE, J.; STEINBERG, S. Sem segredos: cultura infantil, saturação de informação e infância pós-moderna. In: KINCHELOE, J.; STEINBERG, S. (Org.). **Cultura Infantil: a construção corporativa da infância**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 09-52.

LABOISSIERE, M. Música e performance. **Ictus**, v. 5, p. 7-16, 2004.

LAUFER. Loura Romântica. In: ANGÉLICA. **Meu jeito de ser**. Sony BMG Brasil, 1993. (LP).

LE BRETON, D. **A Sociologia do Corpo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KOGUT, P. **Ícone dos 1980, Fofão negocia volta à TV**. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2013/08/icone-dos-1980-fofao-negocia-volta-tv-ator-sera-pai-de-caua-em-miniserie.html>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

MAIA, T. **Menininho orando, sapatinho de fogo**. (2013). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PWn0hZjDA1o>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Ed. da Unicamp / Pontes, 1988.

_____. **Genèses du discours**. Liège: Mardaga, 1984.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Pragmatique pour le discours littéraire**. 2a. ed. Paris: Dunod, 1990, 1997.

_____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

_____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MANDAJI, C. F. S. Do Rumo ao Cocoricó: o universo musical infantil a partir das músicas de Hélio Ziskind. **Ícone**, Pernambuco, v. 12, n. 1, ago., 2010.

MATTE, A. C. F. **Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças**. 1998. 409f. (Dissertação) – Mestrado em Semiótica e Linguística Geral. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP. São Paulo, 1998.

MENDONÇA, J. S. O evangelho segundo o gospel: mídia, música *pop* e neopentecostalismo. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n. 1, p. 220-249, 2008.

MARA; CACELO. Break da galera. In: MARA MARAVILHA. **Mundo Maravilha**. EMI, 1988.

MCLUHAN H.M.; POWERS, B. **The Global Village**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.

MENDONÇA, J. S. O evangelho segundo o gospel: mídia, música *pop* e neopentecostalismo. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n. 1, p. 220-249, 2008.

MUNDO DA XUXA. **Xuxa 2000**. (2010). Disponível em: <<http://xuxaamorsemfim2.blogspot.com.br/2010/01/cd-xuxa-2000-ano-1999.html>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

NOGUEIRA, J. H. Voz falada, voz cantada - o canto na educação infantil. In: SOUZA, R. C. D. e BORGES, M. F. S. T. (Ed.). **A práxis na formação de educadores infantis**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

NOTÍCIAS BOL. **Relembre alguns programas de sucesso da TV brasileira.** Disponível em: <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/08/09/relembre-alguns-programas-de-sucesso-da-tv-brasileira.htm>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

_____. **Relembre trajetória de Mara Maravilha.** Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/03/06/relembre-a-trajetoria-de-mara-maravilha.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

NOVAES, S. C. **Jogo de espelhos.** São Paulo: EDUSP, p. 21-74, 1993.

OLIVEIRA, D. Nosso Canto de Paz. In: XUXA. **Xou da Xuxa Sete.** Som Livre, 1992. (LP).

OLIVETTI, L.; OLIVETTI, C. Super cat. In: ANGÉLICA. **Angélica.** Sony BMG Brasil, 1988.

_____; _____. **É ou não é.** In: XUXA. **Xou da Xuxa 5.** Som Livre, 1990.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento:** as formas de discurso. Campinas: Pontes, 1987.

_____. **Interpretação** – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÁGINAS DA BÍBLIA. **Músicas infantis do Diante do Trono – Crianças.** (2011). Disponível em: <<http://www.paginasdabiblia.com/musicas-infantis-do-diante-do-trono-%E2%80%93-criancas/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia,** São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

POLLOCK, L. A. **Forgotten children: Parent-child relations from 1500 to 1900.** Cambridge University Press, 1983.

REDE-TO. **SBT dispensa palhaço Bozo mesmo com contrato vigente.** Disponível em: <<http://www.redeto.com.br/noticia-4370-sbt-dispensa-palhaco-bozo-mesmo-com-contrato-vigente.html#.U1wy1vldWoM>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

RODA, E.; GIL; LANGOLFF, F. Passageiro do meu amor. In: ANGÉLICA. **Angélica.** Sony BMG Brasil, 1989.

SARTRE, J. P. **As palavras.** 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral.** 25. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SCHECHNER, R. et al. What is performance studies anyway. **The ends of performance,** p. 357-362, 1998.

SITE ALINE BARROS. **Novidade: CD Aline Barros & cia 3 já chegou!** (2011). Disponível em: <<http://www.alinebarros.com.br/site/index.php/2011/09/novidade-cd-aline-barros-cia-3-ja-chegou/>>. Acesso em: 01 fev. 2014.

SITE DA MARA MARAVILHA. **Discografia – Mundo Maravilha**. Disponível em: <<http://maramaravilha.com.br/secular-mundo-maravilha.asp>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

_____. **Discografia Secular**. Disponível em: <<http://maramaravilha.com.br/secular.asp>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

SITE DA XUXA. **Xou da Xuxa 6**. Disponível em: <<http://xuxa.globo.com/discos/categoria/13/nacionais/15>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

SITE DE COMÉDIA. **Os Trapalhões**. (2011). Disponível em: <<http://sitedecomedia.blogspot.com.br/2011/07/os-trapalhoes-origem-wikipedia.html>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

SUBTIL, M. J. D. **Música midiática & o gosto musical das crianças**. Ponta Grossa: UEPG, 2006. 160p.

SULLIVAN, M. Lua de cristal. In: XUXA. **Xou da Xuxa 5**. Som Livre, 1990.

_____; FALCÃO, D. Profecias. In: XUXA. **Xuxa 2000**. Som Livre, 1999.

_____; MASSADAS, P. In: XUXA. **Xegundo Xou da Xuxa**. Som Livre, 1987.

_____; _____. Recado pra Xuxa. In: XUXA. **4º Xou da Xuxa**. Som Livre, 1989.

_____; _____. A Vida é uma Festa. In: XUXA. **Xou da Xuxa Sete**. Som Livre, 1992.

TATI, P.; TATI, Z. In: PALAVRA CANTADA. **Canções Curiosas**. 2005.

_____; _____. In: PALAVRA CANTADA. **Pé com Pé**. 2005a.

TAVARES, F. O corpo tornou-se um simples acessório. Entrevista com David Le Breton. **O Estado de São Paulo**, 05 fev. 2008.

TITON, J. T. Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 36, n. 3, p. 315-322, 1992.

TOQUINHO. O Pato. In: TOQUINHO E VINÍCIUS DE MORAIS. **Série sem limite**. 2001.

TURNER, V. **From ritual to theatre: The human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

VÍDEO ALINE BARROS E CIA 3. (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AhnQkyEBoyo>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

VÍDEO ALINE BARROS E CIA 1. (2012). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ujLv5ji4kYg>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

VÍDEO CRIANÇAS DIANTE DO TRONO (COMPLETO). (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sJQBV4oq6qs>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

VÍDEO DIANTE DO TRONO. **Quem é Jesus?** (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m0Giuu7T8Ik>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

VÍDEO MUSICAL ARCA DE NOÉ. (2009). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kpjn6SRFts0&list=PL0437A341C9B617F7>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

WALTHER, L. The invention of childhood in Victorian autobiography. In: LANDON, G. **Approaches to Victorian Autobiography**. Athens, OH: Ohio University Press, 1979.

VAGALUME. **Angélica**. (2014). Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/angelica/discografia/angelica-1997.html>>. Acesso em: 22 fev. 2014e.

WIKIPEDIA. **Xou da Xuxa**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Xou_da_Xuxa_\(%C3%A1lbum\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Xou_da_Xuxa_(%C3%A1lbum))>. Acesso em: 22 fev. 2014.

_____. **Xegundo Xou da Xuxa**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xegundo_Xou_da_Xuxa>. Acesso em: 22 fev. 2014a.

_____. **Xou da Xuxa 3**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xou_da_Xuxa_3>. Acesso em: 22 fev. 2014b.

_____. **Angélica (1989)**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ang%C3%A9lica_\(1989\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ang%C3%A9lica_(1989))>. Acesso em: 22 fev. 2014c.

_____. **Sexto Sentido (álbum da Xuxa)**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sexto_Sentido_\(%C3%A1lbum_de_Xuxa\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sexto_Sentido_(%C3%A1lbum_de_Xuxa))>. Acesso em: 22 fev. 2014d.

_____. **Xuxa só para baixinhos**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xuxa_s%C3%B3_para_Baixinhos>. Acesso em: 22 fev. 2014e.

XOU-XUXA BLOG. Disponível em: <<http://xou-xuxa.blogspot.com.br/2013/10/angelica-nunca-sera-xuxa.html>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

XUXA. Turma da Xuxa. In: XUXA. **Xou da Xuxa**. Som Livre, 1986. (LP).

_____. Festa do Estica e Puxa. In: XUXA. **Xegundo Xou da Xuxa**. Som Livre, 1987. (LP).

_____. Arco-íris. In: XUXA. **Xou da Xuxa 3**. Som Livre, 1988.

_____. Dinda ou Dindinha. In: XUXA. **4º Xou da Xuxa**. Som Livre, 1989.

_____. Hey machão. In: XUXA. **Super Xuxa contra o Baixo-Astral**. Som Livre, 1989.

_____. Twistxuxa. In: XUXA. **Xou da Xuxa 5**. Som Livre, 1990.

_____. Mundo da Xuxa. In: XUXA. **Sexto Sentido**. Som Livre, 1994.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, UNINOVE, São Paulo, v. 3, n. 1, p.105-122, 2001.

ZISKIND, H. Cocoricó. In: **Meu Pé Meu Querido Pé**. Cultura, 1997.

_____. **Show de Hélio Ziskind, Parte 1**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Hk01ejTTtq4>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

ANEXO – Lista de Canções Completas

1. MÚSICA DE MASSA PARA CRIANÇAS

1.1 Angélica

Amigos

A gente deve ser amigo
 Amigo de verdade
 Mentir é a coisa mais feia do mundo
 Tudo o que fizer
 Faça com amor
 Vamos fazer o mundo se alegrar
 Vamos juntar os corações
 E numa só canção
 A gente vai iluminar o mundo
 Se acreditar no amor e na amizade
 Um presente a vida vai te dar

Mande a tristeza pra lá
 Felicidade pra cá
 Deixa o coração te ensinar
 Mande a mentira pra lá
 Traga os amigos pra cá
 E desse jeito você só pode ganhar
 Quem fala a verdade não cresce o nariz
 E ainda aprender a ser feliz

Angelical Touch

Você pensa que muito me conhece
 A lua também tem uma face escura
 A minha luz que às vezes te aquece
 Se apaga e ninguém mais me segura
 E quem não sabe que eu sou tão legal
 Vê no fundo dos meus olhos um mistério
 Faço tipo ou é charme natural?
 Aconselho começar levar a sério
 O meu...
 Angelical touch,
 Angelical touch
 Angelical touch, touch, touch
 Meu toque é que é, too much!!!
 Uma menina em forma de boneca
 Um diabinho com cara de anjo

Meu coração bate, capota mas não breca
 E deixa a ver navios muito marmanjo
 Se alguém entrar na onda do meu papo
 Se quiser sentir num beijo o meu perfume
 Até príncipe encantado vira sapo
 E você vai se morder todo de ciúmes
 Do meu...
 Angelical touch,
 Angelical touch
 Angelical touch, touch, touch
 Meu toque é que é, too much!!!

Loura Romântica

Sou loura romântica da TV
 Tenho a sexy mancha na nítida coxa
 No meu peito bate um coração de fogo sagitário
 Sou loura, loura romântica
 Sou loura, loura romântica
 Hipnótico azul de porcelana polonesa
 Brilham nos meus olhos mistérios românticos
 Mistérios dos anjos da paixão
 Mistérios dos anjos do amor
 Mistérios dos anjos que dançam
 Mistérios dos anjos da TV
 Sou loura, loura romântica
 Sou loura, loura boticelli
 Sou loura romântica da TV
 Tenho sexy mancha na nítida coxa
 No meu peito bate um coração de fogo sagitário
 Sou loura, loura romântica
 Violinos, vídeo games
 Boticelli ondulação na TV, na TV
 Sou loura barroco boticelli te chamando na TV, na TV
 Sou loura barroco radical dos românticos mistérios da TV
 Sou loura dos românticos mistérios barroco radical da TV
 Sou loura, loura romântica
 Nos meus olhos brilham porcelana polonesa bibelô pupila
 Violinos, vídeo games boticelli
 Barroco radical ondulação na TV
 Barroco radical ondulação na TV
 Sou loura, loura romântica
 Sou loura boticelli, loura romântica
 Sou loura romântica da TV

Angel Mix

Estou voando dentro de uma nuvem...
 Os elefantes cor-de-rosa vem dançando pelo ar...

E de repente, um terremoto, alguém me cutucou
 Ah, eu tenho que acordar!
 Põe cueca ou calcinha
 Põe a meia, calça o tênis
 Põe a calça ou a saia
 Vou voando para o banheiro
 Acordei, bom dia!
 Levantei, bom dia!
 Acordei, bom dia!
 Levantei, bom dia!
 Escovei meu dente
 No cabelo pente
 Ei, cadê minha escova?
 No dente ou no cabelo?
 Ah! Sei lá!
 Hum... Já sinto um cheirinho
 Será que é meu chulé?
 Não na cozinha
 Estou fazendo o meu café
 Pode estar chovendo
 Pode vir trovão
 Eu já estou feliz
 O meu dia vai ser bom

Cara de Pau

Acho que você é mesmo um cara de pau
 Não é nada disso eu sou um cara legal
 Você faz o tipo que só quer se dar bem
 Eu estou sozinho estou querendo alguém
 Você escondeu que já tem namorada
 Isso pra mim, não tá com nada
 Te peguei numa mentira danada
 Eu não caio nessa história furada
 Quando a gente troca os nomes
 É que tem coisa errada
 Dá uma volta e vê se eu tô na esquina
 Se eu tiver pode tocar a buzina
 Se esquentar sua cabeça vê se eu tô na piscina
 Esse teu papo tá virando comédia
 Não vou fazer média
 Entre nós já não resta mis nada
 Nem pintado de mel com melado
 Vou te querer pra meu namorado
 Você tá virando piada
 Entre nós já não resta mais nada
 Nem pintado de mel com melado
 Eu vou querer você
 Pra meu namorado

1.2 Mara Maravilha

Foi Assim

Foi assim, eu fui com tudo, acreditei em mim
E a minha estrela começou a brilhar
Por isso eu sou a sua Maravilha

Eu vim da Bahia pra te conquistar
E bem menininha comecei a cantar
E foi num programa de televisão
Que ganhei no concurso
O primeiro lugar

Então a minha vida de repente mudou
E tudo que era sonho se realizou
Senti que era hora de continuar
Sempre em frente e acreditar

refrão:

Foi assim, eu fui com tudo, acreditei em mim
E a minha estrela começou a brilhar
Por isso eu sou a sua Maravilha

Foi assim, eu fui com tudo, acreditei em mim
E a minha estrela começou a brilhar
E hoje eu sou a Mara Maravilha

Mamãe sempre deu força pra me animar
Um anjo-da-guarda, a me acompanhar
A fã número 1 que me ensinou a crescer
Ela me ajudou a vencer

E agora estou aqui fazendo alegria
O mundo só precisa dessa energia
Tudo o que eu faço é com emoção
Minha voz vem do coração

refrão...

Direito da Criança

Criança tem direito a se alimentar
Criança tem direito a se educar
Saúde é preciso, precisa cuidar
E todas as crianças têm direito a um lar
Criança tem direito pra se respeitar
Não pode no papel esse direito ficar

E o mundo inteiro tem que entender
 Que o direito da criança é pra valer
 Futuro do mundo
 Não pode sofrer nenhum tipo de agressão
 Criança amada
 Só tem carinho e amor no coração
 refrão:
 Já é a hora de mudar
 Com os direitos da criança
 Não é pra se brincar
 Refrão...

Adulto é um Bicho Estranho

Adulto é um bicho estranho,
 Acha que já sabe tudo!
 Pensa que é o dono do mundo,
 Esquece que já foi criança!
 Adulto é um bicho complicado,
 E quem não sabe disso não?
 Criança sempre ta errada,
 Gente grande é que tem razão!
 Refrão:
 Não dá pra entender,
 Adulto é quem diz
 Crescer quer dizer
 A gente ser mais feliz. (2x)
 Adulto é um bicho estranho,
 Acha que já sabe tudo!
 Pensa que é o dono do mundo,
 Esquece que já foi criança!
 (Fazer o que, né?)
 Adulto é um bicho complicado,
 E quem não sabe disso não?
 Criança sempre ta errada,
 Gente grande é que tem razão!
 Refrão:
 Não dá pra entender,
 Adulto é quem diz
 Crescer quer dizer
 A gente ser mais feliz. (2x)
 A gente ser mais feliz!
 A gente ser mais feliz!
 A gente ser mais feliz!

1.3 Xuxa

Amiguinha Xuxa

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1,
 Amiguinha Xuxa é hora de brincar
 Estamos esperando só você chegar
 A felicidade se fantasiou de amor
 Bom dia, amiguinho já estou aqui
 Tenho tantas coisas pra nos divertir
 Quero ouvir vocês vou contar até três
 1, 2, 3, vamos todos de uma vez
 Pular, dançar, correr, cair no chão
 Cantando alegremente esta canção
 Amiguinha Xuxa é hora de brincar
 Estamos esperando só você chegar
 A felicidade se fantasiou de amor
 Bom dia, amiguinho já estou aqui
 Tenho tantas coisas pra nos divertir
 Quero ouvir vocês vou contar até três
 1, 2, 3, vamos todos de uma vez
 Pular, dançar, correr, cair no chão
 Cantando alegremente esta canção
 Todo mundo pulando
 Gritando
 Dançando
 Todo mundo correndo, correndo, correndo
 Estátua! Rindo, Há! Há! Há!
 Chorando, Uh! Uh! Uh!
 Pulando
 Imitando o chefe
 Contando até dez
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

She-ra

Fui convidada pruma festa da pesada
 No castelo de Cristal
 Me enfeitei como a princesa Adora
 Cintilante, como agora
 Era um grande baile de super-heróis
 Já na entrada do castelo fui saudada
 Pelo grande Mentor
 Madame Riso dava gargalhadas
 Que surpresa, a festa era pra mim
 Mas o arqueiro de cupido me flechou
 Por Grayskull, She-Ra, She-ra
 Me apresenta pro He-Man
 Teu irmãozinho é uma gracinha
 E eu sou todinha do bem

Por Grayskull, She-Ra
 He-Man é um gato alto-astral
 Desculpe se eu sou ousadinha
 Beijinho-beijinho, tchau-tchau
 Já era quase meia noite quando dei por mim
 Sozinha a dançar
 Lembrei que tudo era um conto de fadas
 E eu ali apaixonada
 Pra sempre certa de que tudo é real
 Por Grayskull, She-Ra
 Me apresenta pro He-Man
 Teu irmãozinho é uma gracinha
 E eu sou todinha do bem
 Por Grayskull, She-Ra
 He-Man é um gato alto-astral
 Desculpe se eu sou ousadinha
 Beijinho-beijinho, tchau-tchau
 Já era quase meia noite quando dei por mim sozinha a dançar
 Lembrei que tudo era um conto de fadas
 E eu ali apaixonada
 Pra sempre certa de que tudo é real
 Por Grayskull, She-Ra
 Me apresenta pro He-Man
 Teu irmãozinho é uma gracinha
 E eu sou todinha do bem
 Por Grayskull, She-Ra
 He-Man é um gato alto-astral
 Desculpe se eu sou ousadinha
 Beijinho-beijinho, tchau-tchau

Arco-íris

Vou pintar um arco-íris de energia
 Pra deixar o mundo cheio de alegria
 Se tá feio ou dividido
 Vai ficar tão colorido
 O que vale nessa vida é ser feliz

Com o azul eu vou sentir tranqüilidade
 O laranja tem sabor de amizade
 Com o verde eu tenho a esperança
 Que existe em qualquer criança
 E enfeitar o céu nas cores do amor
 No amarelo um sorriso
 Pra iluminar feito o sol tem o seu lugar
 Brilha dentro da gente
 Violeta mais uma cor que já vai chegar
 O vermelho pra completar meu arco-íris no ar
 Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia

Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia
 Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia
 Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia
 Eô, eô
 Eô, eô
 Eô, eôôôôôô...

No amarelo um sorriso
 Pra iluminar feito o sol tem o seu lugar
 Brilha dentro da gente
 Violeta mais uma cor que já vai chegar
 O vermelho pra completar meu arco-íris no ar
 Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia
 Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia
 Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia
 Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia
 Eô, eô
 Eô, eô
 Eô, eôôôôôô...

Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia
 Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia
 Toda cor têm em si
 Uma luz uma certa magia
 Toda cor têm em si
 Emoções em forma de poesia

Tindolelê

Todo mundo tá feliz?
 Tá feliz!
 Todo mundo quer dançar?
 Quer dançar!
 Todo mundo pede bis
 Todo mundo pede bis
 Quando para de tocar
 Mais um! Mais um!
 Todo mundo tá feliz?
 Tá feliz!
 Todo mundo quer dançar?
 Quer dançar!

Todo mundo pede bis
 Todo mundo pede bis
 Quando para de cantar
 Batendo palma
 E dando um grito
 Hei!
 Levanta a mão passando energia
 Batendo palma
 E dando um grito
 Hei!
 Levanta a mão passando energia
 Eu quero ver
 Levanta a mão
 Vem balançando, balançando a multidão
 Eu quero ver
 Tindolelê
 Nheco Nheco
 Xique Xique
 Balancê
 Eu quero, eu quero, eu quero ver
 Levanta a mão
 Vem balançando, balançando a multidão
 Eu quero ver
 Tindolelê
 Nheco nheco
 Xique xique
 Balancê
 Iê, iê, iê, iê,
 Tindolelê
 Nheco nheco
 Xique, xique
 Balancê
 Iê, iê, iê, iê,
 Tindolelê
 Nheco nheco
 Xique, xique
 Balancê
 Repete tudo 2x

Luz da Paz

Luz da paz
 Ilumine os nossos corações
 E germine em nosso peito a flor
 Que haja amor entre as nações
 Ser feliz
 É sorrir pra quem te fez chorar
 Dar as mãos e juntos caminhar
 A luz da vida é a união

Tenho fé
 Que o mundo vai ser bem melhor
 E é pela paz
 Que existe essa canção
 É tão gostoso viver
 Amar e sonhar
 Respeitando cada ser
 E ser humano de verdade
 Feliz natal
 E um ano novo de paz

Lua De Cristal

Tudo pode ser, se quiser será
 O sonho sempre vem pra quem sonhar
 Tudo pode ser, só basta acreditar
 Tudo que tiver que ser, será
 Tudo que eu fizer
 Eu vou tentar melhor do que já fiz
 Esteja o meu destino onde estiver
 Eu vou buscar a sorte e ser feliz
 Tudo que eu quiser
 O cara lá de cima vai me dar
 Me dar toda coragem que puder
 Que não me falte forças pra lutar
 Vamos com você
 Nós somos invencíveis, pode crer
 Todos somos um
 E juntos não existe mal nenhum
 Vamos com você
 Nós somos invencíveis, pode crer
 O sonho está no ar
 O amor me faz cantar
 Lua de cristal
 Que me faz sonhar
 Faz de mim estrela
 Que eu já sei brilhar
 Lua de cristal
 Nova de paixão
 Faz da minha vida
 Cheia de emoção
 Tudo que eu fizer
 Eu vou tentar melhor do que já fiz
 Esteja o meu destino onde estiver
 Eu vou buscar a sorte e ser feliz
 Tudo que eu quiser
 O cara lá de cima vai me dar
 Me dar toda coragem que puder
 Que não me falte forças pra lutar
 Vamos com você
 Nós somos invencíveis, pode crer

Todos somos um
 E juntos não existe mal nenhum
 Vamos com você
 Nós somos invencíveis, pode crer
 O sonho está no ar
 O amor me faz cantar
 Lua de cristal
 Que me faz sonhar
 Faz de mim estrela
 Que eu já sei brilhar
 Lua de cristal
 Nova de paixão
 Faz da minha vida
 Cheia de emoção
 Lua de cristal
 Que me faz sonhar
 Faz de mim estrela
 Que eu já sei brilhar
 Lua de cristal
 Nova de paixão
 Faz da minha vida
 Cheia de emoção

A Vida é Uma Festa

Ah! A vida é uma festa
 É surf, é praia, é verão
 É bugre na areia, é voar num balão
 Ah! A vida é uma festa
 É luz do sol, é sabor
 Da cor do sorvete, recheio de amor
 Um carinho, um videoclip
 Você me liga, eu faço click
 E nesse jogo sou a princesa
 Você me salva, mas que beleza
 Ah! A vida é uma festa
 É surf, é praia, é verão
 É bugre na areia, é voar num balão
 Ah! A vida é uma festa
 É luz do sol, é sabor
 Da cor do sorvete, recheio de amor
 A gente pula, a gente canta
 Mexe as cadeiras e a gente dança
 Entra na roda que eu tô acesa
 Dançar o rock e subir na mesa.

Hey Machão

Hey machão
 Pinta de durão
 Fala de dragão
 Ninguém te agüenta
 Hey machão
 Pinta de durão
 Fala de dragão
 Vem cá me pegar
 Quero ver você dançar

Hey machão
 Cara de sabão
 Rei da confusão
 Não tá com nada
 Hey machão
 Cara de bobão
 Rei da confusão
 Eu pago pra ver
 Quero ver você correr

Hey machão
 Não sou ping pong
 Hey machão
 Metido a King Kong
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!

Hey machão
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!

Hey machão
 Pinta de durão
 Fala de dragão
 Ninguém te agüenta
 Hey machão
 Pinta de durão
 Fala de dragão
 Vem cá me pegar
 Quero ver você dançar

Hey machão
 Cara de sabão
 Rei da confusão
 Não tá com nada
 Hey machão

Cara de bobão
 Rei da confusão
 Eu pago pra ver
 Quero ver você correr

Hey machão
 Não sou ping pong
 Hey machão
 Metido a King Kong
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!

Hey machão
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!

Hey machão
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Você não está com nada
 Você é uma piada
 Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!

Ha!ha!ha!ha!ha!haaaaa!...

Quadrilha da Xuxa

Yuhhu!É a quadrilha da Xuxa no arraía ai!.
 Eu quero ver, eu quero ver
 A turma toda pular
 Quero ver poeira levantar
 É a quadrilha da xuxa que chegou no arraía
 Quero ver poeira levantar
 O sanfoneiro puxa o fole
 Que é pra mode animar
 Quero ver poeira levantar
 O cavalheiro puxa a dama
 Só não pode apertar
 Quero ver poeira levantar
 Tem pipoca,tem mandioca, milho verde e quentão
 Bota fogo na fogueira mas não solte balão
 São três vivas a São Pedro, Santo Antônio e São João
 Viva o noivo o delegado o padre e o sacristão
 Eu quero ver, eu quero ver
 A turma toda pular
 Quero ver poeira levantar
 É a quadrilha da Xuxa que chegou no arraía
 Quero ver poeira levantar

Turma da Xuxa

Turma da Xuxa, Ah!
 Turma da Xuxa
 Turma da Xuxa
 Vocês vão conhecer
 Com essa turma
 Ninguém vai agüentar
 Turma da Xuxa
 É de enlouquecer
 Turma da Xuxa
 É só gozação
 Turma da Xuxa
 Vai arrepiar
 Vai estourar
 A boca do balão
 Quero que vocês conheçam o Zé
 É só tirar o tênis não se agüenta o chulé
 Ele vive acompanhado do amigo Mané
 Acreditem se quiser tem o pé pior que o Zé
 Turma da Xuxa, Ah!
 Turma da Xuxa
 Turma da Xuxa
 É só gozação
 Turma da Xuxa
 Vai arrepiar
 Vai estourar
 A boca do balão
 E o Betão apaixonado
 Foi beijar a Marieta errou a sua boca
 E beijou sua bochecha
 Conheço uma menina que se chama Juliana
 Ela vive resfriada de tanto xixi na cama
 O Marcão é brigão porque é grandão
 Mas dizem no lugar que tem fama de bundão
 Turma da Xuxa, Ah!
 Turma da Xuxa
 O Paulinho pula muro igual perereca
 Mas o cachorro do vizinho
 Acabou com sua cueca
 Chegou agora a vez da Inês
 É pior que o Cascão
 Não toma banho faz um mês
 Conheço uma menina
 Que se chama Lola
 Além de fofoqueira
 Tem um bafo de cebola
 Turma da Xuxa, Ah!
 Turma da Xuxa

Renatão estava apertado
 Foi pro banheiro apressado
 Mas no sabão escorregou
 E na privada entalou
 Pular muro é coisa pra Rosinha
 Até que pulou cerca e ficou sem a calcinha
 Conheço o João, magrinho ele não é
 Tem um baita barrigão que não consegue ver o pé
 Turma da Xuxa
 Turma da Xuxa, OH!

Nosso Canto de Paz

Ai como é bom poder cantar
 Iô iô, iá, iá
 Trazendo toda energia
 Na melodia a gente vai se encontrar
 E a esse mundo levar
 Um pouco de alegria
 Na melodia a gente vai se encontrar
 E a esse mundo levar
 Um pouco de alegria
 É tão bonito
 Ver toda galera dançando
 Brincando, pulando, cantando
 Batendo na palma da mão
 E o coração
 Explodindo de tanta alegria
 Unidos ha mesma folia
 Aqui todo mundo é irmão
 Se a gente faz ô, ô, ô, ô
 E a galera responde ô, ô, ô, ô
 Já não fica tão longe ô, ô, ô, ô
 Nosso canto de paz!

2. MPB

2.1 Palavra Cantada

Antigamente

Antigamente eu tinha um nome tão bonito
 Antigamente ela era minha mãe
 Antigamente eu era a filha mais querida
 Antigamente eu vivia de verdade
 Agora estou aqui, tão só
 Coberta pelo pó
 Ela dizia que não ia me esquecer
 Que eu sentia como senti um bebê
 Me defendia quando me tratavam mal
 E até brigava com quem zombava de mim
 E agora vai me dar
 Só ocupo lugar
 Trocava minha fralda mais de vinte vezes
 Me desbotei de tanto ela me dar banho
 Passava em mim um vidro inteiro de perfume
 Depois me maquiava como sua mãe
 E agora estou com tanto medo
 Voltar ser um brinquedo
 Mas que bobinha boneca de estimação
 Você vai morar sempre dentro do meu coração
 Você pra mim é bem mais que um brinquedo
 Você é quem sabe todos os meus segredos
 Mesmo que eu nunca brinque contigo
 Como alguns anos atrás
 Até que eu tento mas já não consigo
 Pois me distraio demais

Eu

Perguntei pra minha mãe: "Mãe, onde é que você nasceu?"
 Ela então me respondeu que nasceu em Curitiba
 Mas que sua mãe que é minha avó
 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
 Quando ouviu alguém gritando: "Socorro, socorro!!!"
 Era uma voz de mulher
 Então 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 alívio da donzela que apontava estupefata
 Para o saco de batata, onde havia uma barata...

Ele então se apaixonou
E marcaram casamento com churrasco e chimarrão
E tiveram seus três filhos, minha avó e seus irmãos
E eu fico imaginando, fico mesmo intrigado
Se não fosse uma barata ninguém teria gritado;
Meu bisavô nada ouviria e seguiria na caçada
Eu não teria bisavô, bisavó, avô, avó, pai, mãe, não teria nada!
Nem sequer existiria

Perguntei para o meu pai: "Pai, onde é que você nasceu?"
Ele então me respondeu que nasceu lá em Recife
Mas seu pai que é o meu avô
Era filho de um baiano que viajava no sertão
E vendia coisas como roupa, panela e sabão
E que um dia foi caçado pelo bando do Lampião
Que achavam 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
E ele então deu um presente, um vestido de algodão
E ela então se apaixonou
Se aquela moça esperta não tivesse ali passado
Ou se não se apaixonasse por aquele condenado
Eu não teria bisavô, nem bisavó, nem avô, nem avó, nem pai pra casar com a minha mãe
Então eu não contaria essa história familiar
Pois eu nem existiria pra poder cantar
Nem pra tocar violão

Pelé

Você aí que diz que sabe tudo de bola
 Que é craque até em jogo de botão
 O que eu vou te contar não se aprende na escola
 São coisas de uma outra dimensão
 Aconteceu no tempo que seu pai ainda era um garotão
 E o futebol passava só no rádio nem tinha televisão
 Era um moleque negro que brilhava nos campos
 Tão pobres lá de três corações
 Foi contratado pra jogar no time do Santos e convocado
 pra seleção
 Com dezessete anos era um craque como nunca ninguém
 viu
 Foi campeão do mundo e o mundo inteiro descobriu o
 Brasil
 Ele é, ele é, ele é
 O nosso rei da bola, o rei Pelé
 Ele é, ele é, ele é

Ora Bolas

Oi, oi, oi...
 Olha aquela bola
 A bola pula bem no pé
 No pé do menino
 Quem é esse menino?
 Esse menino é meu vizinho...
 Onde ele mora?
 Mora lá naquela casa...
 Onde está a casa?
 A casa tá na rua...
 Onde está a rua?
 Tá dentro da cidade...
 Onde está a cidade?
 Do lado da floresta...
 Onde é a floresta?
 A floresta é no Brasil...
 Onde está o Brasil?
 Tá na América do Sul,
 No continente americano,
 Cercado de oceano
 E das terras mais distantes
 De todo o planeta
 E como é o planeta?
 O planeta é uma bola
 Que rebola lá no céu

Oi, oi, oi...
 Olha aquela bola...
 A bola pula bem no pé

No pé do menino...

Eco

Quando eu vejo a mata tão verdinha
 eu me sinto um periquito
 Quando tomo um sol por muito tempo
 eu me sinto um ovo frito
 Quando vejo o mundo
 me sinto tão redondo
 Rodo, rodo tanto
 que no fim eu fico tonto
 Quando eu vejo um doce bem gostoso
 eu me sinto um pirulito
 Se na minha terra tem palmeiras
 eu me sinto um palmito
 Quando então escuto
 o grito do seu grito
 o eco do seu eco fica ainda mais bonito.
 E fica assim: oi, oi, oi
 tudo bem, tudo bem, tudo bem
 oi ecô, oi ecô, oi ecô
 hehe, hehe, hehe
 Titi, titi, titi
 Pan, pan, pan
 hehe, hehe, hehe
 Quando vejo um céu desse tamanho
 sinto que eu sou o infinito
 Quando eu vejo um clone de ovelha
 eu me sinto um cabrito
 Quando vejo o mundo
 me sinto tão redondo
 Rodo, rodo tanto
que no fim eu fico tonto

Pé de nabo

Ser assim é uma delícia
 Desse jeito como eu sou
 De outro jeito dá preguiça
 Sou assim pronto e acabou
 A comida de costume
 Como bem e não regulo
 Mas tem sempre alguns legumes
 Que eu não sei como eu engulo
 Brincadeira, choradeira,
 Pra quem vive uma vida inteira
 Mentirinha, falsidade,
 Pra quem vive só pela metade

Quando alguém me desaponta
Paro tudo e dou um tempo
 Dali a pouco eu me dou conta
 Que ninguém é cem por cento
 Seja um príncipe ou um sapo
 Seja um bicho ou uma pessoa
 Até mesmo um pé-de-nabo
Tem alguma coisa boa

Menina moleca

Olha a menina moleca láááááá
 Mas que menina moleca
 Mas que moleca maluca
 É uma levada da breca
 Ela é uma lelé da cuca
 Ô moleca lê
 Que maluca lá
 Ela diz que cata jaca no pé de jacarandá
 Que mata um tatu do tamanho de um tamanduá
 E que bumba meu boi é o bumbum de um boi bumbá
 Mas que menina moleca
 Mas que moleca maluca
 É uma levada da breca
 Ela é uma lelé da cuca
 Ô moleca lê
 Que maluca lá
Esperta que é danada é doidinha pra dançar
 Chamou o batutã do butantã pra batucar
 Agora inventou moda de jogar bola olha lá
 Olha... ela... mole...quina...
 Vai lá.. dribla...
 Olé... ole olá
 Pula... passa...
 Corre... chuta...
 Pega... leva...
Nossa... olha láááá

Gramática

O substantivo
 É o substituto
 Do conteúdo
 O adjetivo
 É a nossa impressão
 Sobre quase tudo
 O diminutivo
 É o que aperta o mundo
 E deixa miúdo

O imperativo
 É o que aperta os outros
 E deixa mudo
 Um homem de letras
 Dizendo idéias
 Sempre se inflama
 Um homem de idéias
 Nem usa letras
 Faz ideograma
 Se altera as letras
E esconde o nome
 Faz anagrama
 Mas se mostro o nome
 Com poucas letras
 É um telegrama
 Nosso verbo ser
 É uma identidade
 Mas sem projeto
 E se temos verbo
 Com objeto
 É bem mais direto
 No entanto falta
 Ter um sujeito
 Pra ter afeto
 Mas se é um sujeito
 Que se sujeita
 Ainda é objeto
 Todo barbarismo
 É o português
 Que se repeliu
 O neologismo
 É uma palavra
 Que não se ouviu
 Já o idiotismo
 É tudo que a língua
 Não traduziu
Mas tem idiotismo
 Também na fala
De um imbecil

Fome Come

Gente eu tô ficando impaciente
 A minha fome é persistente
 Come frio come quente
 Come o que vê pela frente
 Come a língua come o dente
 Qualquer coisa que alimente
 A fome come simplesmente
 Come tudo no ambiente

Tudo que seja atraente
 É uma forma absorvente
 Come e nunca é suficiente
 Toda fome é tão carente
 Come o amor que a gente sente
 A fome come eternamente
 No passado e no presente
 A fome é sempre descontente
 Fome come fome come
 Se vem de fora ela devora ela devora ela devora
 (*qualquer coisa que alimento*)

Pé com Pé

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 atras
 Pé contra pé/ Pé fora
 A pé/ Pé frio
Rodapé/ Pé

Pindorama

Pindorama, Pindorama
 É o Brasil antes de Cabral
 Pindorama, Pindorama
 É tão longe de Portugal

Fica além, muito além
 Do encontro do mar com o céu
 Fica além, muito além
 Dos domínios de Dom Manuel

Vera Cruz, Vera Cruz
 Quem achou foi Portugal
 Vera Cruz, Vera Cruz
 Atrás do Monte Pascoal

Bem ali, Cabral viu
 Dia 22 de abril
 Não só viu, descobriu
 Toda a terra do Brasil

Pindorama, Pindorama
 Mas os índios já estavam aqui
 Pindorama, Pindorama
 Já falavam tudo em tupi

Só depois vêm vocês
 Que falavam tudo em português
 Só depois, com vocês
 Nossa vida mudou de uma vez

Pero Vaz, Pero Vaz
 Disse numa carta ao rei
 Que no altar, sob a cruz
 Rezou missa o nosso frei

Mas depois, seu Cabral
 Foi saindo devagar
 Do país tropical
 Para as Índias encontrar
 Para as Índias, para as Índias
 Mas as índias já estavam aqui
 Avisamos, olha as índias!
 Mas Cabral não entende tupi

Se mandou para o mar
 Ver as índias em outro lugar
 Deu chabu, deu azar
 Muitas naus não puderam voltar

Mas enfim, desconfio
 Não foi nada ocasional
 Que Cabral, num desvio
 Viu a terra e disse: Uau!
 Não foi não, foi um plano imperial
 Pra aportar seu navio num país monumental

A Álvares Cabral
 A El-rei Dom Manuel
 A índio do Brasil
 E ainda a quem me ouviu

Vou dizer, descobri
 O Brasil ta inteirinho na voz
 Quem quiser vem ouvir
 Pindorama ta dentro de nós

A Álvares Cabral
 A El-rei Dom Manuel
 Ao índio do Brasil
 E ainda a quem ouviu

Vou dizer, vem ouvir
 É um país muito sutil
 Quem quiser descobrir
Só depois do ano 2000!

Erê

São Cosme Damião Doum
 São Cosme Damião Doum
 Vadeia lá no curuzu
Vadeia cá no caruru

Bota a mesa
 Chama a turma
 Sete camisetas
 Toda azul

Abaracô irejê
 Erê Erê
 Abaracô irejê
 Abaracô ê ê
Abaracô ê ê ê

África

Quem não sabe onde é o Sudão
 saberá
 A Nigéria o Gabão
 Ruanda

Quem não sabe onde fica o Senegal,
 A Tanzânia e a Namíbia,
 Guiné Bissau
 Todo o povo do Japão
 Saberá

De onde veio o
 Leão de Judá
 Alemanha e Canadá
 Saberão
 Toda a gente da Bahia
 sabe já
 De onde vem a melodia
 Do ijexá
 o sol nasce todo dia
 Vem de lá

Entre o Oriente e ocidente
Onde fica?
 Qual a origem da gente?
 Onde fica?
 África fica no meio do mapa do mundo do
 atlas da vida
 Áfricas ficam na África que fica lá e aqui
 África ficará

Basta atravessar o mar
 pra chegar
 Onde cresce o Baobá
 pra saber
 Da floresta de Oxalá
 E malê
 Do deserto de Alah
 Do ilê
 Banto mulçumanagô
Yorubá

Rato

Todo rato tem rabo longo
 Todo rato tem faro esperto
 Todo rato curte o escuro, lambe restos
 Todo rato deixa rastros
 Todo rato trai e mente
 Todo rato assusta a gente
 Todo rato anda em bandos
 São os ratos, são os ratos
 São os ratos bem malandros
 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 um rato que em vez 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
 Rato, meu querido rato
 Eu não sou assim de fino trato
 Pra selar este contrato
 Minha luz é passageira
 Fico sempre por um triz
 Mesmo quando estou inteira
 Vem a nuvem me cobrir
 Ela sim, nuvem faceira
 É que lhe fará feliz

Nuvem redonda
 Que cobre o luar
 Declaro ser o seu mais lindo amante
 Com você eu quero me casar
 Fazer do céu imenso o nosso altar

Rato, meu querido rato
 Eu não sou assim de fino trato
 Pra selar este contrato
 Minha sombra é tão nublada
 Fico sempre por um triz
 Mesmo quando estou parada
 Vem a brisa me diluir
 Ela sim, brisa danada
 É que lhe fará feliz

Brisa macia que destrói a nuvem
 Que cobre o luar
 Declaro ser o seu mais lindo amante
 Com você eu quero me casar
Fazer do vento o nosso altar

Rato, meu querido rato
 Eu não sou assim de fino trato
 Pra selar este contrato
 Mesmo quando sopra forte

Vem a parede me barrar
 Só a parede de uma casa
 Não deixa a brisa passar
 Ela sim, dura parede
 É que aprende a te amar

Parede parada que barra a brisa
 Que destrói a nuvem que cobre o luar
 Declaro ser o seu mais lindo amante
 Com você eu quero me casar
 Fazer da terra o nosso altar

Rato, meu querido rato
 Eu não sou assim de fino trato
 Pra selar este contrato
 Meus tijolos são de barro
 Mas não é difícil me esburacar
 Mesmo sendo bem segura
 Vem a ratinha me cavocar
 Só a ratinha bem dentuça
 Saberá como te amar

Ratinha dentuça que cavoca a parede
 Que barra a brisa que destrói a nuvem
 Que cobre o luar
 Declaro ser o seu mais lindo amante
 Com você eu quero me casar
 Fazer da natureza o nosso altar

Rato, meu querido rato
 Eu que sou assim de fino trato
 Pra selar este contrato
 O meu faro é tão certo
 Com você vou ser feliz
 Mesmo não sendo perfeita
 Eu sou a ratinha eleita
 Fico toda aqui sem jeito
 Esperando um grande queijo
 Ops! Esperando um grande beijo

Toda rata tem rabo longo
 Toda rata tem faro esperto
 Toda rata curte o escuro, lambe restos
 Toda rata deixa rastros
 Toda rata trai e mente
 Toda rata assusta a gente
 Toda rata anda em bandos
 São as ratas, são as ratas

São as ratas bem malandras

Vovô

Quando eu vejo o meu vovô
Que é pai do meu papai
Penso que um tempo atrás
Ele era o que eu sou

Agora sou criança
E o vovô também já foi
A vida é uma balança
Ontem, hoje e depois

Amanhã, talvez, quem sabe
Eu serei um outro avô
E o filho do meu filho
será o que hoje eu sou

Cultura

O girino é o peixinho do sapo.
O silêncio é o começo do papo.

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.

O leitão é um porquinho mais novo.
A galinha é um pouquinho do ovo.

O desejo é o começo do corpo.
Engordar é tarefa do porco.

A cegonha é a girafa do ganso.
O cachorro é um lobo mais manso.

O escuro é a metade da zebra.
As raízes são as veias da seiva.

O camelo é um cavalo sem sede.
Tartaruga por dentro é parede.

O potrinho é o bezerro da égua.
A batalha é o começo da trégua.

Papagaio é um dragão miniatura.

Bactéria num meio é cultura.

Sol lua estrela

Quando a lua chega de onde mesmo que ela vem?
 Quando a gente nasce já começa a perguntar
 Quem sou?
 Quem é?
 Onde é que estou?

Mas quando amanhece quem é que acorda o sol?
 Quando a gente acorda já começa a imaginar
 Pra onde é que eu vou?
 Qual é?
 No que é que isso vai dar?

Quando a estrela acende ninguém mais pode apagar
 Quando a gente cresce tem um mundo pra ganhar
 Brincar, dançar, saltar, correr
Meu deus do céu onde é que eu vim parar?
 Quando a lua chega de onde mesmo que ela vem?
 Quando a gente nasce já começa a perguntar
 Quem sou?
 Quem é?
 Onde é que estou?
 Mas quando amanhece quem é que acorda o sol?
 Quando a gente acorda já começa a imaginar
 Pra onde é que eu vou?
 Qual é?
 No que é que isso vai dar?

Quando a estrela acende ninguém mais pode apagar
 Quando a gente cresce tem um mundo pra ganhar
 Brincar, dançar, saltar, correr
 Meu deus do céu onde é que eu vim parar?

Brincar, dançar, saltar, correr
Meu deus do céu onde é que eu vim parar?

Toda criança quer

Toda criança quer
 Toda criança quer crescer
 Toda criança quer ser um adulto
 E todo adulto quer
 E todo adulto quer crescer
Para Vencer e ter acesso ao mundo
 E todo mundo quer
 E todo mundo quer saber

De onde vem
 Pra onde vai
 Como é que entra
 Como é que sai
 Por que é que sobe
 Por que é que cai
Pois todo mundo quer...

Trilhares

As estrelas que de noite eu via
 Todas elas lá no céu estão
 Mesmo sem vê-las durante o dia
 Piscam no céu com o sol gordão

São trilhares de estrelas e eu nem sabia
 Que estão lá no céu até mesmo de dia

Como pode o céu ter tanta estrela
 Como pode, parece um mar de areia

A areia que na praia eu via
Tantos grãos que estão lá no chão

Punhadinho de areia que eu pego na mão
 Tantos grãos que não cabem na numeração

São trilhares de grãos e eu nem sabia
 Que esse número aumenta de noite e de dia

Como pode uma praia tem tanta areia
 Como pode, parece um céu de estrelas

Tanta areia
Tanta estrela

Criança não trabalha

Lápis, caderno, chiclete, pião
 Sol, bicicleta, skate, calção
 Esconderijo, avião, correria, tambor
 Gritaria, jardim, confusão

Bola, pelúcia, merenda, crayon
 Banho de rio, banho de mar, pula-cela, bombom
 Tanque de areia, gnomo, sereia
 Pirata, baleia, manteiga no pão

Giz, merthiolate, band-aid, sabão

Tênis, cadarço, almofada, colchão
 Quebra-cabeça, boneca, peteca, botão
 Pega-pegas, papel, papelão

Criança não trabalha, criança dá trabalho
Criança não trabalha...
 1,2 feijão com arroz,
 3, 4 feijão no prato
 5, 6 tudo outra vez...

Criança não trabalha, criança dá trabalho
 Criança não trabalha, criança dá trabalho

Lápis...
 Banho de rio, banho de mar, pula-sela, bombom
 Quebra-cabeça, boneca, peteca, botão...

Não trabalha...

Bolacha de água e sal

Gosto quando vou brincar na rua
 Gosto quando encontro meu amigo
 Gosto quando a mãe do meu amigo
 Me oferece uma bolacha
 De água e sal

Gosto de bolacha sem açúcar
Gosto de bolacha sem recheio
 Gosto de bolacha sem perfume
 Gosto do que é normal
 Uma bolacha de água e sal

É... uma coisa natural
 É... barato e não faz mal
 De qualquer marca
 É tudo igual

Quando a gente está meio enjoado
 Quando a gente está passando mal
 Quando a gente fica aperreado
 Bolacha de água e sal

Quando a minha avó era criança
 Quando a vida era sempre igual
 Lá na roça acordavam cedo
 Pra comer bolacha de água e sal

Quando o meu avô era criança
 Veio num navio de Portugal

A viagem ficou na lembrança
Só comiam bolacha de água e sal

O meu gosto é radical
Gosto porque é fundamental
Farinha, fermento, água e sal
Simplicidade, no trivial

Se um dia você for lá em casa
Pra brincar comigo no quintal
Vamos combinar um pic nic
Pra comer muita bolacha
De água e sal

Ratinho: Rap Do Reciclar

Uma cesta é muito bom,
Quatro cestas é melhor.
Uma lata quando fica
toda torta, velha, amassada,
tá pedindo...
- Ah! Eu quero a minha cesta,
Quero voltar prá minha cesta,
me joga lá vai!
Ah Ah, nasci de novo!
Cesto fantástico,
vire cartola.
Faça o plástico,
virar bola.
Abracadabra,
carrapato, carambola vai...
e vira bola e vira pato e
vira carro hum, hum.
Num papel eu desenhei.
Eu olhei e não gostei.
Mandei prá cesta
o meu papel
Hum, hum....
sabe o que aconteceu?
Ele rodou, virou, dobrou,
dobrou e foi pro céu.
Era uma vez,
um vidro verde
um rato azul malabarista,
girando garrafa
com panca de artista.
De repente surgiu,
uma cara de palhaço
teve gente que aplaudiu
eu vi garrafa no espaço...

O palhaço abriu a boca
 mastigou, mastigou,
 mastigou e cuspiu
 tin, tin, tin, tin,
 três copos cantando em trio.
 Cantando o quê?
 Cantando o rap do Re,
 o rap do Ci,
 o rap do Clar.
 Lata, plástico, papel e vidro,
 vão reciclar, é prá acabar.
 Vou repetir mais uma vez,
 Você limpa bem o seu ouvido:
 Lata, plástico, papel e vidro
 cada um tem uma cesta especial.
Tá bom não falo mais, Tchau!

2.2 Chico Buarque

Paratodos

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Meu maestro soberano
 Foi Antonio Brasileiro
 Foi Antonio Brasileiro
 Quem soprou esta toada
 Que cobri de redondilhas
 Pra seguir minha jornada
 E com a vista enevoadas
 Ver o inferno e maravilhas
 Nessas tortuosas trilhas
 A viola me redime
 Creia, ilustre cavalheiro
 Contra fel, moléstia, crime
 Use Dorival Caymmi
 Vá de Jackson do Pandeiro
 Vi cidades, vi dinheiro
 Bandoleiros, vi hospícios
 Moças feito passarinho
 Avoando de edifícios
 Fume Ari, cheire Vinícius
 Beba Nelson Cavaquinho
 Para um coração mesquinho
 Contra a solidão agreste
 Luiz Gonzaga é tiro certo
 Pixinguinha é incontestes

Tome Noel, Cartola, Orestes
 Caetano e João Gilberto
 Viva Erasmo, Ben, Roberto
 Gil e Hermeto, palmas para
 Todos os instrumentistas
 Salve Edu, Bituca, Nara
 Gal, Bethania, Rita, Clara
 Evoé, jovens à vista
 O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Vou na estrada há muitos anos
 Sou um artista brasileiro

2.3 Vinícius de Moraes

A Casa

]Era uma casa muito engraçada
 Não tinha teto, não tinha nada
 Ninguém podia entrar nela, não
 Porque na casa não tinha chão
 Ninguém podia dormir na rede
 Porque na casa não tinha parede
 Ninguém podia fazer pipi
 Porque penico não tinha ali
 Mas era feita com muito esmero
na rua dos bobos numero zero

A Arca De Noé

Sete em cores, de repente
 O arco-íris se desata
 Na água límpida e contente
 Do ribeirão da mata
 O sol, ao véu transparente
 Da chuva de ouro e de prata
 Resplandece resplendente
 No céu, no chão, na cascata
 E abre-se a porta da arca
 Lentamente surgem francas
 A alegria e as barbas brancas

2.4 Toquinho

O Pato

Quén! Quen! Quén! Quen!
 Quén! Quen! Quén! Quen!
 Quén! Quen! Quén! Quen!
 Quén! Quen! Quén! Quen!

Lá vem o Pato
 Pata aqui, pata acolá,quen!Quen!
 Lá vem o Pato,
 Para ver o que é que há,quen!
 Quen ...(2x)

O Pato pateta
 Pintou o caneco
 Surrou a galinha
 Bateu no marreco
 Pulou do poleiro
 No pé do cavalo
 Levou um coice
 Criou um galo...

Comeu um pedaço
 De genipapo
 Ficou engasgado
 Com dor no papo
 Caiu no poço
 Quebrou a tigela
 Tantas fez o moço
 Que foi prá panela...

Quá! Quá! Quá! Quá Quá!
 Quá! Quá! Quá! Quá Quá!
 Quá! Quá! Quá! Quá Quá!

Lá vem o Pato
 Pata aqui, pata acolá,quan!Quan!
 Lá vem o Pato
 Para ver o que é que há,quan!Quan!...(2x)

O Pato pateta
 Pintou o caneco
 Surrou a galinha
 Bateu no marreco
 Pulou do poleiro
 No pé do cavalo
 Levou um coice

Criou um galo...

Comeu um pedaço
De genipapo
Ficou engasgado
Com dor no papo
Caiu no poço
Quebrou a tigela
Tantas fez o moço
Que foi prá panela...

Caiu no poço
Quebrou a tigela
Tantas fez o moço
Que foi prá panela...

2.5 Helio Ziskind

Cocoricó

Quem conhece a gaita já sabe quem tá chegando...
Quem conhece a gaita já sabe quem tá chegando...
Jú...lio...
Papagaio pisca o olho
Cavalo mexe a crina
a vaca vem cantando
e olha o có có có có có começando
Tá na hora do cocoricó
Ta na hora do Julio tocar tocar tocar tocar
Tá na hora do cocoricó
Ta na hora da turma cantar cantar cantar
cocori muuuu
cocori Hiiiiii
cocó rupaco paco paco paco
co co co co co co co co
Tá na hora do cocoricó
Ta na hora da turma do Júlio
O Júlio na gaita
e a bicharada no vocal:
fazendo rock rural
(Cococorico...)
O Julio na gaita
e a bicharada no co co coral
(Cococorico...)

Tu Tu Tu Tupi

Tu Tu Tu Tu
 Tu Tupi
 Todo mundo tem
 um pouco de índio
 dentro de si
 dentro de si
 Todo mundo fala
 língua de índio
 Tupi Guarani
 Tupi Guarani
 E o velho cacique já dizia
 tem coisas que a gente sabe
 e não sabe que sabia
 e ô e ô
 O índio andou pelo Brasil
 deu nome pra tudo que ele viu
Se o índio deu nome, tá dado!

Porque Sim Não é Resposta

Dentro da lâmpada
 tinha um gênio
 quem achou foi Aladim
 Aladim Aladim
 Dentro do computador
 tem o Telekid
quem quiser
 achar tem que dizer
 Porque sim...
 - Porque sim não é resposta...
 "O que você quer saber?"
 Eu quero saber por quê
 que a gente grita
 Eu quero saber por quê
 Tem grito de chamar,
 tem grito de avisar,
 tem grito de bravo,
 e grito de con ten te
 Tem grito de rock,
 tem grito de ópera,
 tem grito de guerra,
 grito de gol,
 tem grito de menina
 quando vê barata
 aaaai
 grito de horror

quero saber por quê
 quero saber
 por que que o galo grita,
 araponga também grita,
 ganso, macaco, elefante, baleia,
 todo mundo grita
 desde a idade da pedra
 com os dinossauros uhhhhrrrauuu
 quero saber por quê
quero saber por quê
 quero saber
 tem grito de Tarzan,
 tem grito karate, tem grito de mãe e grito
 de bebê
 Tem grito de Dom Pedro no Ipiranga
 e tem o grito de assusTAR
 quero saber por quê
 quero saber por quê
 quero saber
 "A gente grita porque tem coisas
 que só o grito consegue dizer..
Entenderam o porquê?-"

Lá Vem História: Plutão

Lá vem o quê?
 Lá vem a história..."
 Negro, com os olhos em brasa,
 Bom, fiel e brincalhão,
 Era a alegria da casa
 o corajoso Plutão.
 Fortíssimo, ágil no salto,
 Era o terror dos caminhos,
 E duas vezes mais alto
 Do que o seu dono Carlinhos.
 Jamais à casa chegara
 Nem a sombra de um ladrão;
 Pois fazia medo a cara
 Do destemido plutão
 Dormia durante o dia,
 Mas, quando a noite chegava,
 Junto à porta se estendia,
 Montando guarda ficava.
 Porém Carlinhos, rolando
 Com ele às tontas no chão,
 Nunca saía chorando,
 Nunca mordido pelo plutão...
 Plutão velava-lhe o sono,
Seguia-o quando acordado:
 O seu pequenino dono

Era todo o seu cuidado.
 Um dia caiu doente
 Carlinhos.. junto ao colchão
 Vivia constantemente
 Triste e abatido, o plutão.
 Vieram muitos doutores,
 Em vão. Toda a casa aflita,
 Era uma casa maldita,
 Era uma casa de dores.
 Morreu Carlinhos... À um canto;
 Gania e ladrava o cão;
 E tinha os olhos em pranto,
 Como um homem, o Plutão.
 Depois, seguiu o menino,
 Seguiu-o calado e sério;
 Quis ter o mesmo destino;
 Não saiu do cemitério.
 Foram um dia à procura
 Dele. E, esticado no chão,
 Junto de uma sepultura,
Acharam morto o Plutão.

Marchinha Da Sereia

Sabe o que que faz
 Sereia em alto mar
 Depois que se penteia
 Põe-se a cantar
 Passa um marinheiro, ouve o canto e vai atrás
 Sabe o que é que faz
 Sereia em alto mar
 Devora o marinheiro
 E põe-se a cantar
 Outro marinheiro ouve o canto e vai atrás
 Um por um vai devorando
 E os marujos pedem mais
 E a sereia linda fica ainda mais voraz
oh, oh, oh, oh...

A Noite No Castelo

A noite no castelo é mal assombrada
 Lá tem um fantasma que faz
 úhúh, úhúh
 A noite no castelo é mal assombrada
 Lá tem uma bruca que faz
 HA, Ha, Ha, Ha, Ha, Ha, Ha.
 A noite no castelo é mal assombrada
 Lá tem um vampiro que faz

shhh, shhh, shhh, shhh.
A noite no castelo é mal assombrada
 Lá tem um fantasma que faz
 úúhúh...
 E tem uma bruxa também que faz
 Ha ha ha...
 E tem um vampiro também que faz
 shhh...
 úúhúh, ha ha ha, shhh

As Abelhas

A abelha mestra
 E as abelhinhas
 Estão todas prontinhas
Pra ir para a festa
 (Refrão)
 Que zumi, que zumi
 Lá vão pro jardim
 Brincar com a cravina
 Roçar com o jasmin
 Da rosa pro cravo
 Do cravo pra rosa
 Da rosa pro favo
 E de volta pra rosa
 Venham ver como dão mel as abelhas do céu (4x)
 A abelha rainha
 Está sempre cansada
 Engorda a pancinha
E não faz mais nada

3. GOSPEL

3.1 Aline Barros

Homenzinho Torto

Havia um homenzinho torto
 Morava numa casa torta
 Andava num caminho torto
 Sua vida era torta.
 Um dia o homenzinho torto
 A bíblia encontrou
 E tudo que era torto
 Jesus endireitou!!!
 Havia um homenzinho torto
 Morava numa casa torta
 Andava num caminho torto
 Sua vida era torta.
 Um dia o homenzinho torto
 A bíblia encontrou
 E tudo que era torto
 Jesus endireitou!!!

Campeão

Sou do time mais que vencedor
 Jesus Cristo é meu treinador
 Meu time não perde, também não empata
 E vence só com gol de placa

Quando a fé entra em campo, entra prá valer,
 Com Cristo é vencer ou vencer
 Quando eu leio a Palavra eu marco um gol
 E quando eu faço oração eu marco mais um
 Driblo o adversário e marco um golaço
 E corro prá te dar um abraço.

Vamos balançar a rede. Explode coração.
 O time de Jesus é Campeão.
 Vamos balançar a rede. Explode coração.
 O time de Jesus é Campeão!

Eu marco, eu marco um gol e corro pro abraço
 Eu marco, eu marco,
 prá Jesus eu marco um golaço
 É campeão, é campeão...

A sementinha

O semeador saiu a semear
 Lançou a sementinha para a terra cultivar
 Um pouco da semente caiu pelo caminho
 Vieram os passarinhos, começaram a ciscar

Xô, xô, xô, xô passarinho!
 Deixa a sementinha para a terra cultivar
 Xô, xô, xô, xô passarinho!
 Deixa a sementinha para a terra cultivar
 Um tanto de sementes caiu entre as pedrinhas
 Ficaram tão fraquinhas e morreram no calor
 Uma outra parte caiu entre os espinhos
 E foram sufocadas, espetadas. Que horror!

Ufa, ufa, ufa! Que sol escaldante!
 Minha sementinha foi ele quem secou
 Ufa, ufa, ufa! Que espinho petulante!
 A minha sementinha espetou e sufocou

Então, o semeador lançou em boa terra
 E, enfim, a sementinha conseguiu frutificar
 Depois multiplicou, formando um pomar
 E o Semeador, então, pôde se alegrar

Tum, tum, tum, o seu coraçãozinho
 É a boa terra pra semente florescer,
 Tum, tum, tum, Jesus lança a semente,
 Mas só frutifica se de fato você crer

Louvar é bom demais
 Deus fez o meu corpo com toda a perfeição
 Cabeça, tronco e membros pra sua adoração
 Com todo o meu corpo, eu vou louvar a Deus
 Com meus olhos, coração, com minha voz eu vou louvar

Louvor é bom demais!
 Cantar louvores a Jesus
 Louvar é bom demais!
Eu sempre quero andar na luz (2x)

Você é especial

Você é especial, não existe outro igual
 Deus criou você assim, diferente de mim (2 vezes)

O seu cabelo, a cor da sua pele, o tamanho do pé
 Altura, peso, medidas, braço, perna e barriga
 Bem assim como é...

Você foi criado, foi separado
 Pra servir a Deus do jeito que você é...
 Insostituível. Você é incrível! Só precisa Ter fé.
 Por isso, um apelido não será ouvido se ele for uma gozação,
 Mas será atendido se for um carinho do seu coração

Você é especial, não existe outro igual
 Deus criou você assim, diferente de mim (2 vezes)

O seu nariz, boca, sobrancelha, queixo, testa e orelha
 A cor dos seus olhos, Ele não ensaiou, tudo fez de primeira

Não atire o pau no gato

Não atire o pau no gato, to, to
 Porque isso, so, so
Não se faz, faz, faz
 Jesus Cristo, to, to
 Nos ensina, na, na
 A amar, a amar os animais
Amém!

Dança do Pingüim

É assim, assim
 Essa é a alegria do Senhor
Dentro de mim
 É assim, assim
 Eu vou te ensinar
 Como é a dança do pingüim
 Sabe o que inventaram agora?
 Eu sei!
 Tá rolando o maior buchicho!
 Eu já ouvi!
 Olha que esse papo é da hora!
 Festa de esquimó só rola isso!
 Arrasto o pezinho, quase levantando vôo
 Batendo as asinhas, nesse balanço é que eu vou
 Esquerda e direita
 Assim, assim,
 Pra lá e pra cá
 Olha, que maneiro!
Ninguém vai querer parar!

O alfabeto

A,B,C,D,E,F,G,H,
 I,J,L,M,N,O,P,Q,
 R,S,T,U,V,X e Z
 Eu já aprendi. Quer ver?
 Vou mostrar pra você,
 O alfabeto eu aprendi
 Vou cantar, pode crer
 A,B,C...
 O alfabeto eu aprendi
 Jesus me deu sabedoria
 As letrinhas vou usar
 Dia e noite, noite e dia.
 A,B,C...

A oferta da viuvinha

A viuvinha pôs na caixinha
 Sua moedinha, o seu melhor
 E quem oferta com alegria
Junta o tesouro muito maior

Jesus se agrada, Jesus se agrada
 Da ofertinha da criançada
 Das moedinhas fazendo assim:
 Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.

Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.
 A oferta vai caindo dentro da caixinha
 Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.
 Eu quero um coração igual ao da viuvinha

Jesus se agrada, Jesus se agrada
 Da ofertinha da criançada
 Das moedinhas fazendo assim:
 Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.

Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.
 A oferta vai caindo dentro da caixinha
 Tirilim, tim, tim. Tirilim, tim, tim.
Eu quero um coração igual ao da viuvinha...

Sim, Jesus

Olhe pra direita, olhe pra esquerda, olhe para trás, olhe pra mim
 Gire no lugar e comece a cantar. Chegou a hora de você dizer sim
 Jesus é bom? Sim! Maravilhoso? Sim! E Poderoso? Sim! E minha Luz? Sim!
 E Meu amigo?
 Sim! Está comigo? Sim! Em todo tempo diga sim pra Jesus.

Sim, sim, sim, sim, Jesus. Sim, sim, sim, sim Jesus.
 Sim, sim, sim, sim, Jesus. Em todo tempo diga sim pra Jesus.
 Eu quero ver você bater as mão. Eu quero ver bater os pés, assim...
 Eu quero ver você sair do chão. Pula!
 Quero ver você dizer que sim. Sim!
 Se verdadeiramente quer andar na luz,
 Você precisa dizer sim pra Jesus.
 Se verdadeiramente quer andar na luz,
Você precisa dizer sim pra Jesus.

Quem Era O Menininho

Vocês vão conhecer um menininho (unhé!)
 Nasceu e era bem pequenininho (ai que fofinho, gente!)
 Mas ninguém sabia que ele era o escolhido
 Pra tirar todos seus amigos do Egito

Quem era o menininho (quem?)
 Era Moisés!
 Quem era o menininho?
 Era Moisés! (isso mesmo!)
 Aquele menininho era Moisés
 E foi um campeão,
 Que Deus levantou
 Para a grande nação.
 E o preparou para os guiar até Canaã

O bebê escondido dentro de um cestinho (ai, que lindo!)
 Desceu pelas correntezas do Rio Nilo (chuá)
 Quem o encontrou foi a filha de Faraó
 Que o levou pra criar junto com seu filho (uau!)

Aquele bebezinho era Moisés,
 Aquele menininho era Moisés.
 Cresceu e ficou homem
 E foi Moisés um grande campeão
 Que Deus levantou para a grande nação
 E o preparou para os guiar...
 Fez abrir o mar, para Israel passar
 E cada amigo seu fez atravessar...

Quero ser como Moisés, um grande campeão!
 Quero ser como Moisés, forte e sabidão!
 Quero ser como Moisés e obedecer as Leis!
 Quero ser como Moisés, amigo de Deus!

Aquele bebezinho era Moisés,
 Aquele menininho era Moisés.
 Cresceu e ficou homem
 E foi Moisés um grande campeão.

Fez abrir o mar para Israel passar
E cada amigo seu fez atravessar...

Lálálálálá

Faraó perdeu, desobedeceu a Deus!
Faraó perdeu, e não era sabichão! Não! Não!
Faraó perdeu, não ouviu a voz de Deus!
Faraó perdeu, e não é meu amigo não!!!!

Brincando de Adoleta

Chame a turma toda
Para vim brincar
O quaquito e o pinguim
Não vão poder faltar
Vai ter brincadeira
Vocês vão gostar
E tá diferente
Nossa adoletá

Lado a lado, mão com mão
Quero ver quem vai ficar
Lado a lado, mão com mão
Vem brincar de adoletá
Frente a frente, mão com mão
Começa devagar e acelerar
Frente a frente mão com mão
Mais gingado, não se para assim não

Le petit, petit polá
A Jesus todo dia vou louvar
Le café com chocolá
Com Jesus na minha vida tudo é festa (2x)

Adoleta, le petit, petit polá
Adoleta, le café com chocolá (2x)

Dada Gugu

Bate palminha para louvar
Feche os olhinho para orar
Mexe o corpinho para dançar
É o bebezinho que não se cansa de adorar

Da boquinha dele sai o perfeito louvor
Do seu coraçãozinho uma riqueza de amor
Pula, pula, pula, pula desengonçadinho
Essa é a dança do bebezinho

Dada gugu, levanta o bracinho
 Dada gugu, mexendo a cabecinha
 Dada gugu, pulando de ladinho
 Dada, dada gugu

Essa é a dança do bebezinho
 Ele não para com corpinho
 Pula pra frente
 Pula pra trás
 Levanta o braço e mexe a perna
 Ele é demais!

Louvor de Miriã

(Ufa! Essa foi por pouco, hein!)
 Vinha Faraó com seu exército,
 Perseguido o povo do Senhor.
 Mas, quando Israel atravessou o mar,
 Miriã então se alegrou:
 Batendo seu pandeiro: tátátátá
 Pulando e girando: tátátátá
 Miriã chamou o povo pra adorar.
 Batendo seu pandeiro: tátátátá
 Pulando e girando: tátátátá
 Miriã louvou, dançou e assim cantou:
 Ale-aleluia, Ale-aleluia, Ale-aleluia,
 Como Miriã eu louvo:
 Ale-aleluia, Ale-aleluia, Ale-aleluia,
 Como Miriã eu canto:
 Ale-aleluia, Ale-aleluia, Ale-aleluia,
 Como Miriã eu vou dançar!
 Eu Louvo!
 Eu Canto!

Milagres de Jesus

O cego de jericó não via e fazia assim
 O cego de jericó não via e fazia assim
 O cego era triste porque
 Não podia ver iê iê iê iê iê
 Mas encontrou Jesus e agora
 Vai dizer:
 Eu posso ver
 Eu posso ver
 Eu posso ver
 Agora eu tenho a luz
 Eu posso ver, eu posso ver, eu posso ver
 O poder de Jesus

Na galileia um aleijado sem Jesus
 Andava torto assim
 Na galileia um aleijado sem Jesus
 Andava torto assim
 E o final desta história
Pra quem quiser saber iê iê iê
 Ele encontrou Jesus e agora vai dizer:
 Eu vou correr, eu vou correr, eu vou correr
 Feliz eu vou viver
 Eu vou pular,
 Eu vou pular,
 Eu vou pular
 E a Jesus vou adorar
 A viúva de Naim estava chorando assim
 A viúva de Naim estava chorando assim
 Mas Jesus no caminho com ela se encontrou
 Tendo de volta seu filho
 A viúva então cantou
 Por quê?
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 O filho dela levantou, ele ressuscitou
 O filho dela levantou, o filho dela levantou
 Glória a Deus! ele ressuscitou
 É assim que Jesus fez, é assim que Jesus faz
 Prodígios, milagres, maravilhas e sinais
 É assim que Jesus fez, é assim que Jesus faz
 Prodígios, milagres, maravilhas e sinais
 O que não via assim, agora vê assim
 O que andava assim, agora corre assim
A que chorava assim, agora canta assim

Dança do Canguru

Levanta a guarda e prepara como quem fosse lutar
 Vai dando passos pra frente pra conquistar o lugar
 Olha pro lado, olha pro outro
 E vai girando, girando ôôô
 Olha pro lado, olha pro outro
 E vai girando, girando
Dança comigo êê
 Para direita, pulando, pulando, pulando eu vou
 Para esquerda pulando, pulando, pulando eu vou
 E para trás (eu vou)
 E para frente (eu vou)
 Eu vou pulando, pulando, pulando
 Como canguru
 Uh uh uh
 O meu amigo canguru
 Uh uh uh
 Pulando como canguru

Uh uh uh
O meu amigo canguru

Todo mundo pulando, todo mundo pulando
Todo mundo pu pu pu pu pulando,
Todo mundo pulando, todo mundo pulando
Todo mundo pulando

Abra Um Sorriso

Ah, mas você é tão lindinho, tão lindinho, tão fofinho!
Olha só! Não pode ficar com essa carinha emburrada, não!
Dá um sorriso pra mim, vai?

Carinha emburrada não é coisa de cristão
Não, não, não. Não, não, não!
Ficar de bem com a vida, com Jesus no coração
É tão bom! É tão bom!

Moisés era tão manso,
Davi era de paz,
Daniel era feliz demais!!!
Xô pra cara feia,
Xô mau humor,
Eu tenho a alegria do Senhor!

Faz uma cosquinha em quem está do seu lado,
Faz uma cosquinha em quem está do seu lado,
Mostra a canjiquinha e dá um abraço apertado! (2x)

Abra um sorriso ou eu te faço uma cosquinha,
Abra um sorriso ou eu te faço uma cosquinha,
Mesmo que ele seja assim, janelinha! (2x)

(Ah, vamo lá, cuti, cuti!
Você é tão linda, não pode ficar com essa cara emburrada, minha filha!
Abre esse sorriso aí, vai!)

(Hum, que janelão é esse, meu filho?!
Mas, você tá lindo, linda!
Fofo, fofa!
Um dia eu também tive janelinha, ou melhor um janelão!
Mas, depois o dente cresceu, gente. Ah, fala sério, né?
Fiquei linda!!!)

Faz uma cosquinha em quem está do seu lado,
Faz uma cosquinha em quem está do seu lado,
Mostra a canjiquinha e dá um abraço apertado! (2x)

Abra um sorriso ou eu te faço uma cosquinha,

Abra um sorriso ou eu te faço uma cosquinha,
Mesmo que ele seja assim, janelinha! (2x)

3.2 Crianças Diante do Trono

Obedecer

Obedecer é mais que importante
 É prova de amor
 Com alegria, eu vou obedecer ao senhor
 [2x]
 Jesus falou que se eu sou amigo dele, eu vou obedecer
 Aquilo que ele quer pra mim é sempre o melhor, eu vou obedecer
 Obedecer é mais que importante...[2x]
 A bíblia ensina que eu preciso honrar meus pais, eu vou obedecer
 Se eu quero ser um filho abençoado, eu vou obedecer
 Obedecer é mais que importante [2x]
 Eu sou um filho inteligente, eu sou obediente
 Eu provo o meu amor
 E tudo o que Jesus me diz, eu sigo fielmente
 Eu amo o meu senhor
 [2x]
 Obedecer é mais que importante...
 Obedecer é mais que importante...
Obedecer!

Abraão

Vou contar a história do homem Abraão
 Ele era casado com Sarah, que não conseguia ter filho
 Mas um dia, Deus falou que tudo mudaria
 Um grande milagre aconteceria, e Sarah engravidaria
 "como? porque? como é que será?
 Uma coisa difícil assim, não dá pra acreditar
 "como? porque? como é que será?
 Um grande milagre, será que vai dar?"
 Abraão acreditou nas promessas do senhor
 Ele não duvidou do que Deus lhe falou
Mesmo sendo tão velhinho, o senhor deu a ele um filho

Eu Li Na Bíblia

Eu li na bíblia e vou contar pra você
 Que com Jesus, você pode vencer
 Você fica valente, fica obediente
 Se vem o mal, você vence porque

Não tem medo de cara feia não

Deus te dá forças pra matar leão
 Se Davi venceu até gigante
 Mesmo pequenininho você pode ser

Forte, corajoso como Sansão
 Amigo de Deus como Abraão
Muito inteligente como Salomão
 Você pode ser o que quiser
 Use a sua fé 2x

Lute, lute, lute como Davi lutou
 Dance, dance, dance como Miriã dançou
 Grite, grite, grite como Josué gritou
E derrube as muralhas na força do Senhor 2x

Arca de Noé

A Arca de Noé,
 Eu vou contar como é que é.
 Era um barco gigante,
 Coube até o elefante, a girafa e o jacaré.

Tinha até um porco-espinho, cuidado com ele pra não se espetar.
 O macaco bem maroto, cutuca a preguiça que nem bola dá.
 Um casal de cada bicho, era o maior buxixo dentro da embarcação.
 A hiena deu risada da onça-pintada de papo pro ar,
 E o grilo se sentia o cantor famoso daquele lugar
 Todo dia a passarada animava a bicharada cantando tra-lá-lá-lá!

(Eu vou contar, hein!
 Um casal de patinhos,
 Um casal de elefantões,
 O cachorro e sua esposa,
Um casal lindo de girafinhas,
 O leão e a leoa,
 O tigrão e a esposa,
 Um casal de jacarés,
 Um casal de papagaios!)

A Arca de Noé,
 Eu vou contar como é que é.
 Era um barco gigante,
Coube até o elefante, a girafa e o jacaré.

Ó Deus!

Bate no coração um vazio tão grande
 Mas sei onde o preencher:
 Em Tua presença!
 Ouço Tua voz me chamando:

"Meu filho vem me buscar!"
 Faz os meus pés como os da corça
 Pra Te encontrar.
 Ó Deus! Tu és o meu prazer,
 Vou correndo pra em Ti me acolher
 Ó Deus! Minha alegria é Te amar
Te conhecer, ser amigo Teu!

Podes Falar Senhor
 Podes falar, Senhor
 Estou ouvindo
 Eu quero ser Teu amigo
 Enquanto as pessoas não te escutam e nem querem saber de ti
 Estou aqui querendo te ouvir

Jesus, eu quero te conhecer
 Jesus, contigo eu quero parecer
 Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro.

Eu quero ver, Senhor
 O teu rosto
 E escutar teu coração
 Quero encostar minha cabeça no teu peito e descansar
 Na intimidade dessa canção

Jesus, eu quero te conhecer
 Jesus, contigo eu quero parecer
 Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro.

"Senhor Jesus, não tenho pressa,
eu quero estar contigo, quero te adorar,
 quero ouvir a tua voz
 a nossa amizade para mim é mais importante do que qualquer outra coisa
 me abraça senhor, eu sei que Tu estas bem pertinho de mim
 eu te amo e quero te conhecer a cada dia mais
 em teu nome, amém"

Jesus, eu quero te conhecer
 Jesus, contigo eu quero parecer
Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro

Pequeno Coração

Senhor eu quero ser uma benção Ainda criança, sei que posso orar
 E alcançar as vidas Distantes, tão sofridas
 Que não conhecem Teu amor
 Senhor, sou tão feliz em te conhecer Nas horas difíceis posso confiar
 Mas há muitas crianças sem esperança Que em oração eu sei que posso
 abençoar
 Uma criança ali tão longe Pode ser alcançada

Pelos braços de amor do Senhor Jesus
 Se uma criança aqui, antes de dormir pedir a Deus
 Estende a tua mão e toca Traz esperança ao pequeno coração

Senhor, abençoa o pequeno coração Que esta sem esperança
 As crianças do mundo inteiro! Que elas conheçam a tua alegria
 Eu te peço, ó Deus, abençoe as suas famílias
 Em nome de Jesus. Amém!
 Deus ama as crianças e quer lhes ensinar A conhecer o Seu carinho e a Sua
 Alegria
 E a minha oração Deus vai escutar Estende a tua mão e toca

Traz esperança ao pequeno coração

Pai da Criação

1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez
 Olhe ao seu redor e preste atenção
 Queremos cantar sobre a criação
 Quem é que fez a natureza tão linda?
 Quem será o autor da vida?
 Eu sei muito bem, pois ele mora em meu coração, em meu coração.
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No primeiro dia o Senhor ordenou:
 "Que haja luz!" - foi o que Ele falou
 Houve a separação entre a noite e o dia
 As trevas de noite e a luz de dia
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 A luz e as trevas, a noite e o dia
 Deus criou no primeiro dia
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No segundo dia, você sabe o que Deus criou?
 O firmamento lá no alto colocou
 O céu azul colore o nosso dia
 E vem pintado de nuvens branquinhas
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 O céu azul, as nuvens branquinhas
 Deus criou no segundo dia
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No terceiro dia Deus criou os mares
 A terra seca cheia de árvores
 A grama verdinha cobriu o chão
 E frutas gostosas - a laranja e o mamão
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 A terra e o mar, a grama verdinha
 Deus criou no terceiro dia
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

E no quarto dia Deus criou o sol
 Fez a lua e as estrelinhas
 O sol grandão pra o dia governar
 E à lua branca, a noite clarear
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 O sol, a lua e as estrelinhas
 Deus criou no quarto dia
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No quinto dia Deus encheu o mar
 Com peixes grandes e pequenos a nadar
 Fez os passarinhos a voar
 E todas as aves gostam de cantar
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 Peixes grandes e pequenos no mar
 No quinto dia fez às aves, voar
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No sexto dia Deus criou os bichinhos
 Animais domésticos - os cães e os gatinhos
 Os selváticos como o leão
 E os répteis que arrastam no chão
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era bom
 Aconteceu naquele mesmo dia
 O maior milagre da criação
 Do pó da terra Deus formou o homem
 E a mulher, com suas próprias mãos
 Deus olhou e viu que tudo isso era bom, era muito bom
 Os animais, a primeira família
 Deus criou no sexto dia
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

No sétimo dia Deus descansou
 De todo o trabalho que realizou
 Foi bom cantar essa canção
 Deus é o autor da criação
 Eu sei muito bem, pois ele mora em meu coração, em meu coração
 1, 2, 3, 4, 5, 6... em apenas seis dias Deus tudo fez

Para Adorar ao Senhor

É tão bom saber que foi Deus quem me criou!
 Ele me fez para o Seu louvor,
 E tudo o que existe em mim
 Eu consagrarei ao Senhor.
 É tão bom saber que foi Deus quem me criou!
 Ele me fez para o Seu louvor,
 E tudo o que existe em mim
 Eu consagrarei ao Senhor.

Adorarei ao Senhor!
 Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Todas as partes do meu corpo, eu sei
 Foram preparadas por suas mãos
 Na barriga da minha mãe
 Foi Deus quem me formou
 Todas as partes do meu corpo, eu sei
 Foram preparadas por suas mãos
 Na barriga da minha mãe
 Foi Deus quem me formou
 Adorarei ao Senhor!

Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
Com todo o meu ser adorarei ao Senhor

Pés, mãos, cabeça e ombros;
 Joelhos, olhos, boca e orelhas;
 Nariz, língua, barriga e coxas;
 Costas, pescoço, peito e bumbum;
 Umbigo, testa e cotovelos;
 Cabelo, unhas, todos os dedos;
 Calcanhar, braços e tornozelos;
 Sobrancelhas, queixo e bochechas;
 E tudo dentro de mim existe
 Para adorar ao Senhor!

Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor

Pés, mãos, cabeça e ombros;

Joelhos, olhos, boca e orelhas;
 Nariz, língua, barriga e coxas;
Costas, pescoço, peito e bumbum;
 Umbigo, testa e cotovelos;
 Cabelo, unhas, todos os dedos;
 Calcanhar, braços e tornozelos;
 Sobrancelhas, queixo e bochechas;

Pés, mãos, cabeça e ombros;
 Joelhos, olhos, boca e orelhas;
 Nariz, língua, barriga e coxas;
 Costas, pescoço, peito e bumbum;
 Umbigo, testa e cotovelos;
 Cabelo, unhas, todos os dedos;
 Calcanhar, braços e tornozelos;
 Sobrancelhas, queixo e bochechas;
 E tudo dentro de mim existe
Para adorar ao Senhor!

Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
Para adorar ao Senhor

(Vovó e Vovô)
 Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor

(Papai e Mamãe)
 Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor

(Pastor)
 Eu pulo bem alto

Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor (aleluia)
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto, (Jesus)
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor (Glória a Deus)
 Para adorar ao Senhor

(Adolescentes)
 Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
 Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor

(Todos)
 Eu pulo bem alto
 Uso minhas mãos e pés
 Para adorar ao Senhor
 Para adorar ao Senhor
 Eu grito bem alto,
Com minha voz eu vou cantar
 Para adorar ao Senhor
Para adorar ao Senhor!

Podes Falar Senhor

Podes falar, Senhor
 Estou ouvindo
 Eu quero ser Teu amigo
 Enquanto as pessoas não te escutam e nem querem saber de ti
 Estou aqui querendo te ouvir
 Jesus, eu quero te conhecer
 Jesus, contigo eu quero parecer
 Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro.
 Eu quero ver, Senhor
 O teu rosto
 E escutar teu coração
 Quero encostar minha cabeça no teu peito e descansar
 Na intimidade dessa canção
 Jesus, eu quero te conhecer
 Jesus, contigo eu quero parecer
 Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro.
 "Senhor Jesus, não tenho pressa,
eu quero estar contigo, quero te adorar,
 quero ouvir a tua voz
 a nossa amizade para mim é mais importante do que qualquer outra coisa

me abraça senhor, eu sei que Tu estas bem pertinho de mim
eu te amo e quero te conhecer a cada dia mais
em teu nome, amém"

Jesus, eu quero te conhecer

Jesus, contigo eu quero parecer

Jesus, eu não mereço mas sei que foi o Senhor que quis ser meu amigo primeiro

Inimigo do Mal

Eu sou amigo de Deus

Sou inimigo do mal

Eu sou amigo de Deus

[2x]

Um amigo de Deus é inimigo do mal

Um amigo de Deus é um vencedor

Um amigo de Deus é inimigo do mal

Eu sou amigo de Deus

[2x]

Pra ser amigo de Deus

Preciso abandonar as coisas feias desse mundo que me fazer pecar

Eu vou lutar, vou me esforçar, não vou desistir

Sei que o Senhor vai me ajudar a resistir

Um amigo de Deus é inimigo do mal...

O inimigo, de mansinho, tenta enganar

Não seja bobo, você tem que vigiar

Nas brincadeiras, video-game e em qualquer canção

Fique atento, se levante e diga NÃO!

Um amigo de Deus é inimigo do mal...

Eu sou amigo de Deus

Sou inimigo do mal

Eu sou amigo de Deus

[2x]

E você, colega, preste bem atenção

Não dê bobeira em frente da televisão

O que não falta é bicho feio pra assustar você

Escolha bem o que você assiste na tv

Um amigo de Deus é inimigo do mal...

Não quero nada em minha vida que me faça pecar

Do meu Jesus, eu não quero me afastar

Eu sei que Ele me perdoa toda vez que eu erro

Mas não quero entristecê-lo

Eu quero o alegrar

Um amigo de Deus é inimigo do mal...
[2x]

E a mentira? Tá por fora
E a inveja? Tá por fora
E a violência? Tá por fora
Eu sou amigo de Deus

E o palavrão? Tá por fora
Desobediência? Tá por fora
Todo mal? Tá por fora
Eu sou amigo de Deus[3x]

"Eu sou amigo de Deus / Sou inimigo do mal"[3x]

3.3 Diante do Trono

Se tu Olhares

Se tu olhares senhor, pra dentro de mim, nada encontrarás de bom.

Mas um desejo eu tenho de ser transformado preciso tanto do teu perdão
Dá-me um novo coração.

Dá-me um coração igual ao teu. Meu mestre dá-me um coração
igual ao teu.

Coração disposto a obedecer cumprir todo o teu querer.
Dá-me um coração igual ao teu

Ensina-me amar o meu irmão
a olhar com teus olhos perdoar com teu perdão.
Enche-me com teu espírito endireita o meu caminho.
Ó Deus dá-me um novo coração.