

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto
Departamento de Psicologia

Maria Beatriz Ribeiro Prandi-Gonçalves

**Memória e(m) discurso na “Palavra Cantada”:
sentidos sobre criança e infância**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutora em Ciências pelo Programa
de Pós-Graduação em Psicologia: Processos
Culturais e Subjetivação.

Ribeirão Preto

2020

MARIA BEATRIZ RIBEIRO PRANDI-GONÇALVES

**Memória e(m) discurso na “Palavra Cantada”:
sentidos sobre criança e infância**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Psicologia: Processos
Culturais e Subjetivação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucília Maria
Abrahão e Sousa

Ribeirão Preto

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Prandi-Gonçalves, Maria Beatriz Ribeiro

Memória e(m) discurso na “Palavra Cantada”: sentidos sobre criança e infância. Ribeirão Preto, 2020.

235 p. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Área de concentração: Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação.

Orientadora: Sousa, Lucília Maria Abrahão e.

1. Memória. 2. Discurso. 3. Sujeito-criança. 4. Palavra Cantada. 5. Análise de Discurso.

PRANDI-GONÇALVES, Maria Beatriz Ribeiro. **Memória e(m) discurso na “Palavra Cantada”**: sentidos sobre criança e infância. Orientadora: Lucília Maria Abrahão e Sousa. 2020. 235 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2020.

Aprovada em: 27 de abril de 2020.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Lucília Maria Abrahão e Sousa

Universidade de São Paulo - USP

Prof.^a Dr.^a Soraya Maria Romano Pacífico

Universidade de São Paulo - USP

Prof.^a Dr.^a Claudia Maria Padovan

Universidade de São Paulo - USP

Prof.^a Dr.^a Alessandra Fracaroli Perez

Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP

Prof.^a Dr.^a Marília Valencise Magri

Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP

Prof. Dr. Rodrigo Daniel Sanches

Centro Universitário Metropolitano de Campinas - UniMetrocamp

Aos meus pais, **Marcos Henrique Prandi e Glória Aparecida Ribeiro Prandi.**

“Certas coisas neste mundo, certas pessoas em nossa vida / Se tornaram para nós uma referência a Deus erguida / Quando um pai e uma mãe têm os olhos numa mesma direção / Causam nos seus filhos sempre a sensação de que Deus é a solução [...]”

E, assim, vocês deram tudo por mim e fizeram o que sou hoje. Este Doutorado é para e por vocês!

Amo vocês! Hoje e sempre.

Gratidão eterna!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por iluminar e me guiar em todos os momentos, por me dar a oportunidade de realizar meus sonhos e por me proteger sempre.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Lucília Maria Abrahão e Sousa, pois, desde o primeiro semestre da minha graduação, em 2008, tem me proporcionado aprendizados riquíssimos. Gratidão por me acolher, orientar e depositar sua confiança em mim e no meu trabalho durante todos esses anos de aprendizado. Tenho grande admiração e me inspiro em você não só como orientadora e professora com uma didática excepcional, mas como uma grande mulher. Gratidão eterna!

Agradeço a toda minha família pelo apoio incondicional no decorrer deste trabalho. Aos meus avós, Maria de Jesus Ribeiro da Silva, Celica Prandi e Odracyr Prandi (*in memoriam*), que sentiram a minha ausência no decorrer desses anos, mas que, ainda assim, compreenderam-me e me apoiaram com muito carinho. Vocês são um exemplo de vida para mim.

Em especial, agradeço aos meus pais por todo apoio, investimento, carinho, amor e paciência. Se não fosse pela retaguarda de vocês, com certeza não teria chegado até aqui. E, também, ao meu irmão, Marcos Vinícios R. Prandi, por todo apoio e, principalmente, paciência durante todos os meus anos de estudo.

Agradeço também ao meu marido, Francisco Pereira Gonçalves, que me incentivou, apoiou, transcreveu as entrevistas e algumas canções, e que, sobretudo, não me deixou desistir nos momentos de fraqueza.

Agradeço ainda à amiga Prof.^a Dr.^a Simone Hallak Regalo, que, mesmo atuando em outra área do conhecimento, foi a grande responsável e incentivadora pelo meu ingresso no doutorado.

À Prof.^a Dr.^a Soraya Maria Romano Pacífico e à Prof.^a Dr.^a Fabiana Claudia Viana Borges pelas valiosas contribuições na qualificação.

A todos os colegas do E-I@dis, pela convivência, ensinamentos e por contribuições teóricas essenciais para a constituição da pesquisa. Foram muitos debates, eventos, grupos de estudo, reuniões, “almoços” e a certeza de que sozinha não conseguiria. Muito obrigada pelos anos de aprendizagem, interlocução e trocas. Também agradeço aos colegas do GEDISME e colegas de disciplinas, pelos encontros e as reflexões.

A todos os amigos que além de ouvirem muitos “não posso, tenho que estudar”; “não posso, tenho que escrever”; “prometo que depois do doutorado vou te compensar...”, também contribuíram com leituras, ideias e revisões.

A toda equipe da Palavra Cantada. Em especial, agradeço: Paulo Tatit, Sandra Peres, Luciana Ribeiro e Gabriela.

Enfim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para o rumo da minha carreira e para o desenvolver desta pesquisa.

Gratidão!

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 vou?
Qual é?
No que é que isso vai dar?

Quando a estrela acende
ninguém mais pode apagar!
Quando a gente cresce
tem o mundo pra ganhar
Brincar, dançar,
Saltar, correr
Meu Deus do céu,
Onde é que eu vim parar?

(Alice Ruiz - Sol, lua e estrela, 2006)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os processos de constituição, formulação e circulação de discursos produzidos pela Palavra Cantada, uma dupla de cantores/compositores que se dedicaram desde o início da carreira, em 1994, ao mundo infantil brasileiro. Ou seja, a partir das composições e do amplo mercado musical conquistado, retomamos os sentidos do que é ser criança e da definição de infância, gerados pela dupla. Ao pensarmos na Palavra Cantada, lidamos com uma dupla que faz músicas para (e sobre) sujeitos-criança no decorrer de 26 anos de carreira, mas quais dizeres/sentidos se inscrevem nessas canções? De que sujeitos-criança eles falam? Qual o imaginário do que o sujeito-criança gosta? Ou qual é o imaginário de criança discursivizado pela dupla? Para observar a desnaturalização desses dizeres, é necessário compreender o modo como o sujeito está relacionado com a formação discursiva (FD), pois, dependendo da FD na qual o sujeito está inscrito, uma mesma palavra pode significar o oposto ou emergir na história diferentes gestos de interpretações. Assim, dentre os diferentes saberes que poderiam embasar a feitura desta pesquisa, é a análise de discurso (AD) de matriz francesa, sobretudo as reflexões de Michel Pêcheux promovidas na terceira fase, que comporá nossa empreitada teórico-metodológica; tal teoria nos proporcionou grandes reflexões na esteira da construção de nossos objetivos, pois, por meio de sua heurística, foi possível problematizar e lançar um olhar crítico acerca de tais processos de constituição, formulação e circulação nos discursos sobre/para a criança e a infância nas músicas infantis. Nesse sentido, é a partir do referencial teórico, na perspectiva discursiva, que buscamos compreender e analisar o discurso criado pela dupla brasileira acerca do universo da infância, analisando os efeitos de sentido gerados sobre o que pode e deve ser dito a respeito da e para a criança. Como *corpus* analítico, mobilizamos um conjunto de canções gravadas que refletem sentidos sobre esse cenário infantil. Por conseguinte, temos como finalidade mostrar como os efeitos de sentidos construídos pelos discursos produzidos pela Palavra Cantada, no interior do interdiscurso, permitem revisitar a história da composição musical infantil reconstruindo-a a partir de novas memórias que se instauram no e pelo discurso, isto é, observamos na sua produção discursiva traços que retomam certos imaginários socialmente construídos do que é ser criança e da infância por meio do processo de circulação, que ressignifica, assim, a sua história e os seus sentidos na contemporaneidade. O imaginário e o ideológico nas canções endereçadas aos sujeitos-criança são discursivizados nas produções da Palavra Cantada a respeito da infância e do brincar, reafirmando o tido como politicamente correto, isto é, identificada aos sentidos da ideologia dominante concernente a uma formação discursiva capitalista. Apesar dessa novidade com a tecnologia, a Palavra Cantada não rompe com as fronteiras de gênero e classe social, mas, sim, reafirma os sentidos já inscritos na memória da sua formação ideológica (capitalista).

Palavras-chave: Memória; Discurso; Sujeito-criança; Palavra Cantada; Análise de Discurso.

ABSTRACT

This work aims to analyze the processes of constitution, formulation and circulation of discourses produced by Palavra Cantada, a duo of singers / composers who have dedicated themselves since the beginning of their career, in 1994, to the Brazilian child world. Therefore, from the compositions and the broad musical market conquered, we return to the senses of what it is to be a child and the definition of childhood, generated by the duo. When we think of Palavra Cantada, we deal with a duo that makes music for (and about) children during a 26-year career, but what sayings / meanings are inscribed in these songs? What kind of child do they talk about? What imagery does the child like? Or what is the child's imagination discursivized by the duo? To observe the denaturalization of these sayings, it is necessary to understand how the subject is related to the discursive formation, because depending on the discursive formation in which the subject is inscribed, a single word can mean the opposite or different interpretation gestures may emerge in history. Thus, among the different types of knowledge that could support this research, it is the French discourse analysis, especially the thoughts of Michel Pêcheux promoted in the third phase, that will compose our theoretical and methodological endeavor; such theory provided us with great reflections in the path of the construction of our goals, because, through its heuristics, it was possible to problematize and cast a critical eye on such processes of constitution, formulation and circulation in the speeches about / for the child and childhood in children's songs. In this sense, it is from the theoretical framework, in the discursive perspective, that we seek to understand and analyze the discourse created by the Brazilian duo about the universe of childhood, analyzing the effects of meaning generated on what can and should be said about and for the child. As an analytical corpus, we mobilized a set of recorded songs that reflect meanings on this children's scenario. Therefore, we aim to show how the effects of meanings constructed by the discourses produced by Palavra Cantada, within the interdiscourse, allow us to revisit the history of children's musical composition by reconstructing it from new memories that are established in and through the discourse, that is, we observe in their discursive production traces that retake certain socially constructed imaginary of what it is to be a child and childhood through the process of circulation, which thus re-signifies its history and its meanings in contemporary times. The imaginary and the ideological in the songs addressed to children are discursivized in the Palavra Cantada productions regarding the childhood and the action of playing, reaffirming what was considered politically correct, that is, identified with the meanings of the dominant ideology concerning a capitalist discursive formation. Despite this newness with technology, Palavra Cantada does not break the boundaries of gender and social class, but rather reaffirms the meanings already inscribed in the memory of its ideological formation (capitalist).

Keywords: Memory; Discourses; Child subject; Palavra Cantada; Discourses Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cambalhota (Portinari, óleo sobre tela, 1958, 59.5 x 72.5 cm)	15
Figura 2 - Palhacinhos na Gangorra (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 54 x 65 cm)	25
Figura 3 - Questão 5 da prova de português do vestibular da UNICAMP de 2011	31
Figura 4 - Memória discursiva e interdiscurso	42
Figura 5 - Processos de produção do discurso.....	48
Figura 6 - Arquivo	55
Figura 7 - Recortes do <i>corpus</i> - temáticas	56
Figura 8 - Temáticas abordadas pela dupla em suas canções.....	57
Figura 9 - Meninos Brincando (Portinari, óleo sobre tela, 1958, 59.5 x 73 cm).....	59
Figura 10 - Capa do Disquinho “Branca de Neve e os sete anões” (1960).....	81
Figura 11 - Capa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (1977)	84
Figura 12 - Contracapa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (1977)	84
Figura 13 - Contracapa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (2001)	87
Figura 14 - Capa do CD “Os Saltimbancos” (1977)	89
Figura 15 - Contracapa do CD “Os Saltimbancos” (1977)	89
Figura 16 - Capa do CD “Arca de Noé” (1980)	92
Figura 17 - Contracapa do CD “Arca de Noé” (1980)	93
Figura 18 - Capa do CD “Arca de Noé 2” (1981)	93
Figura 19 - Contracapa do CD “Arca de Noé 2” (1981)	94
Figura 20 - Capa e contracapa do CD “Canção de todas as crianças” (1987).....	100
Figura 21 - Sandra Peres e Paulo Tatit, a dupla Palavra Cantada	106
Figura 22 - Materiais dos projetos da Palavra Cantada doados para esta pesquisa.....	111
Figura 23 - Kit do professor do projeto “Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada - v. 1”. 111	
Figura 24 - Grupo Tiquequê	117
Figura 25 - Grupo Triii	118
Figura 26 - Estêvão Marques.....	118
Figura 27 - Duo Badulaque	119
Figura 28 - A Árvore da Vida (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 60.5 x 73 cm).....	121
Figura 29 - Espantalho (Portinari, Espantalho, guache sobre papel, 1944, 32.5 x 48 cm).....	141
Figura 30 - Crianças brincando (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 38 x 46 cm).....	145
Figura 31 - Jogos infantis (Portinari, óleo sobre tela, 1944, 37 x 98 cm)	155
Figura 32 - Show da Palavra Cantada (22 de outubro de 2016 em Ribeirão Preto/SP).....	175
Figura 33 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2016 - foto 1	175
Figura 34 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2016 - foto 2.....	176
Figura 35 - Show da Palavra Cantada (11 de novembro de 2018 em Ribeirão Preto/SP)	176
Figura 36 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2018 - foto 1	177
Figura 37 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2018 - foto 2.....	177
Figura 38 - Show da Palavra Cantada (8 de dezembro de 2019 em Ribeirão Preto/SP).....	178
Figura 39 - Encontro com a dupla Palavra Cantada em 2019	178
Figura 40 - Capa do CD “Canções de Ninar” (1994).....	190
Figura 41 - Contracapa do CD “Canções de Ninar” (1994)	190

Figura 42 - Capa do CD “Canções de Brincar” (1996).....	191
Figura 43 - Contracapa do CD “Canções de Brincar” (1996).....	191
Figura 44 - Capa do CD “Canções Curiosas” (1998).....	192
Figura 45 - Contracapa do CD “Canções Curiosas” (1998).....	192
Figura 46 - Capa do CD “Cantigas de Roda” (1998).....	193
Figura 47 - Contracapa do CD “Cantigas de Roda” (1998).....	193
Figura 48 - Capa do CD “Noite Feliz: histórias de Natal” (1999).....	194
Figura 49 - Contracapa do CD “Noite Feliz: histórias de Natal” (1999).....	194
Figura 50 - Capa do CD “Mil Pássaros: sete histórias de Ruth Rocha” (1999).....	195
Figura 51 - Contracapa do CD “Mil Pássaros: sete histórias de Ruth Rocha” (1999).....	195
Figura 52 - Capa do CD-livro “Canções do Brasil” (2001).....	196
Figura 53 - Contracapa do CD-livro “Canções do Brasil” (2001).....	196
Figura 54 - Capa do CD “Meu Neném” (2003).....	197
Figura 55 - Contracapa do CD “Meu Neném” (2003).....	197
Figura 56 - Capa do CD “Palavra Cantada 10 anos” (2004).....	198
Figura 57 - Contracapa do CD “Palavra Cantada 10 anos” (2004).....	198
Figura 58 - Capa do CD “Pé com Pé” (2006).....	199
Figura 59 - Contracapa do CD “Pé com Pé” (2006).....	199
Figura 60 - Capa do CD “Carnaval Palavra Cantada”(2009).....	200
Figura 61 - Contracapa do CD “Carnaval Palavra Cantada”(2009).....	200
Figura 62 - Capa do CD “Palavra Cantada Tocada”(2010).....	201
Figura 63 - Contracapa do CD “Palavra Cantada Tocada”(2010).....	201
Figura 64 - Capa do CD “Canciones curiosas Palabra Cantada en español” (2010).....	202
Figura 65 - Contracapa do CD “Canciones curiosas Palabra Cantada en español” (2010)....	202
Figura 66 - Capa do CD “UM MINUTiiiiNHO!” (2012).....	203
Figura 67 - Contracapa do CD “UM MINUTiiiiNHO!”(2012).....	203
Figura 68 - Capa do CD “Baladinha” (2017).....	204
Figura 69 - Contracapa do CD “Baladinha” (2017).....	204
Figura 70 - Capa do CD “Bafafá” (2017).....	205
Figura 71 - Contracapa do CD “Bafafá” (2017).....	205
Figura 72 - Capa do CD “Músicas Juninas” (2018).....	206
Figura 73 - Capa do CD “As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água” (2019) ...	207
Figura 74 - Contracapa do CD “As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água” (2019)	207
Figura 75 - Capa do DVD “Clipes da TV Cultura” (2000).....	208
Figura 76 - Capa do DVD “Palavra Cantada 10 anos” (2004).....	208
Figura 77 - Capa do DVD “Canções do Brasil” (2006).....	209
Figura 78 - Capa do DVD “Pé com Pé” (2006).....	209
Figura 79 - Capa do DVD e Blu-ray 3D “Show Brincadeiras Musicais” (2011).....	210
Figura 80 - Capa do DVD “Vem Dançar com a Gente” (2012).....	210
Figura 81 - Capa do DVD “Pauleco e Sandreca” (2013).....	211
Figura 82 - Capa do DVD “Palavra Cantada - Para Ficar com Você” (2013).....	211
Figura 83 - Capa do DVD “Cantigas de Roda” (2015).....	212
Figura 84 - Capa do DVD “Vamos brincar” (2016).....	212

Figura 85 - Capa do DVD “Bafafá” (2017).....	213
Figura 86 - Livro “A incrível história do Dr. Augusto Ruschi”	213
Figura 87 - Livro “Rato”	214
Figura 88 - Livro “Papagaio Reginaldo e a árvore na montanha”.....	214
Figura 89 - Livro “Vambora, tá na hora!”	215
Figura 90 - Livro “Número”	215
Figura 91 - Livro “Eu”.....	216
Figura 92 - Livro “Máximo músico passeia pela orquestra”	216
Figura 93 - Livro “Máximo músico visita a escola de música”	217
Figura 94 - Livro “Máximo músico descobre o balé”	217
Figura 95 - Livro “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”	218
Figura 96 - Livro “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”.....	218
Figura 97 - Livro “Vamos brincar de roda”	219

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Critérios para escolha da dupla Palavra Cantada	22
Quadro 2 - Formações imaginárias em Palavra Cantada.....	124
Quadro 3 - Quadro das formações imaginárias da Palavra Cantada	139

Imagem da capa

Pipas (Portinari, desenho a guache, a óleo e a caneta-tinteiro sobre cartão, 1941, 26 x 28.5 cm)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise de Discurso de linha francesa
DEDIC	Departamento de Educação, Informação e Comunicação
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
FD	Formação Discursiva
FFCLRP	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto
FI	Formação Imaginária
MPB	Música Popular Brasileira
RCNEI	Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 DIZERES INICIAIS	15
2 O UNIVERSO DISCURSIVO EM PALAVRA CANTADA: CAMINHOS E REFLEXÕES TEÓRICAS	25
2.1 Sujeito e(m) discurso: caminhos para a constituição do “sujeito-criança” no universo musical	26
2.2 Das condições de emergência no e pelo discurso musical: as formações discursivas, a memória e a ideologia na Palavra Cantada	34
2.3 O discurso em Palavra Cantada: refrações e interditos de sentidos na música infantil ..	44
2.4 O método discursivo: estrutura metodológica	50
3 AS MÚLTIPLAS FACES DO CANTEIRO MUSICAL: O UNIVERSO DA MÚSICA EM PALAVRA CANTADA	59
3.1 A música da cultura infantil	60
3.2 O folclore e sua música.....	65
3.3 Um breve passeio pela música popular brasileira para crianças.....	79
4 SENTIDOS NO UNIVERSO INFANTIL: PERSCRUTANDO CAMINHOS DISCURSIVOS EM PALAVRA CANTADA	121
4.1 “Quem é ele para que eu lhe fale assim?”: o imaginário de criança.....	124
4.2 “Do que estou lhe falando?”: o imaginário de infância	132
5 DIZERES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICES	155
APÊNDICE A - Autorização de pesquisa (Palavra Cantada).....	156
APÊNDICE B - Autorização de imagem (Paulo Tatit - Palavra Cantada).....	157
APÊNDICE C - Autorização de imagem (Sandra Peres - Palavra Cantada).....	158
APÊNDICE D - Transcrição da 1ª entrevista com a dupla Palavra Cantada.....	159
APÊNDICE E - Transcrição da 2ª entrevista com a dupla Palavra Cantada.....	168
APÊNDICE F - Fotos dos shows e das entrevistas realizadas	175
APÊNDICE G - Lista completa dos CDs, DVDs e livros da dupla Palavra Cantada	179
APÊNDICE H - Imagens dos CDs, DVDs e Livros da dupla Palavra Cantada	190
APÊNDICE I - Sistematização em tabelas dos CDs e DVDs da Palavra Cantada.....	220
APÊNDICE J - Canções gravadas pela Palavra Cantada (exceto as de domínio público) e divididas por temas	231

1 DIZERES INICIAIS

Figura 1 - Cambalhota (Portinari, óleo sobre tela, 1958, 59.5 x 72.5 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*não me agradam
essas coisas que despertam
barulho, susto, água fria
tudo na minha cara
mais nenhum sonho por perto*

*não me agradam
essas coisas que adormecem*

*vazio, escuro, calma
tudo que lembra morte
quando nada mais dá certo*

*não me agradam
essas coisas sem poesia
uma noite só noite
um dia só dia*

(Alice Ruiz, 2012)¹

¹ RUIZ, Alice. Noite e Dia. In: **Luminares**. Porto Alegre: Castelinho Edições, 2012.

Em meu percurso acadêmico, trilhei diferentes áreas para construir meu caminho de pesquisa, possibilitando um olhar crítico sobre as questões que, ao longo da minha trajetória, inquietavam-me. No decorrer dessa jornada, iniciada em 2008, as aventuras teóricas me proporcionaram descobertas não apenas dos objetos de estudos, que se tornaram emergentes naquele momento, como também da pesquisadora e do ser humano que floresceram no decorrer desse caminho espinhoso, mas prazeroso.

Ao ingressar no curso de Ciências da Informação, Documentação e Biblioteconomia, do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DEDIC/FFCLRP/USP), deparei-me com uma gama de possibilidades - de pesquisa e de trabalho - que iam além do ambiente informacional que nomeava o curso. A graduação forneceu-me uma base para criar e moldar o meu modo de pensar dentro do universo acadêmico e, partindo dessa gama de possibilidades, deslindei para novas aventuras teóricas com o objetivo de conhecer um campo interdisciplinar. Em 2009, comecei um estágio no acervo particular da artista plástica ribeirão-pretana Odilla Mestriner (atualmente, Instituto Odilla Mestriner), onde apliquei o conjunto de práticas e saberes que o curso havia me proporcionado. Tive, então, contato com o público infantil acompanhado por professores que enviavam para o acervo releituras feitas por sujeitos-criança² a partir das obras de Odilla. Permaneci no acervo até o final da minha graduação e minhas pesquisas acadêmicas (duas iniciações científicas e meu trabalho de conclusão de curso - TCC), durante esse período, foram baseadas no trabalho que ali realizara.

Ao concluir a graduação, em 2012, procurei compreender o universo das Artes e sua relação com o sujeito-criança, inquietação essa que me levou a fazer uma especialização em “Artes Visuais, Intermeios e Educação” no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP). Como resultante desse processo de aperfeiçoamento profissional, e pessoal, floresceu em mim o desejo de fazer pesquisa em Educação, buscando também um diálogo maior com a minha formação como cientista da informação. Encontro que foi possível no Programa de Pós-Graduação em Educação (DEDIC/FFCLRP/USP).

Do meu ingresso nesse Programa, em 2013, e pesquisas realizadas, emerge a dissertação intitulada “A construção da imagem dos parques infantis de Ribeirão Preto das

² Conceito fundamental para o desdobramento de minha tese, que será melhor delimitado e problematizado no próximo capítulo.

décadas de 1950 e 1960”³, em agosto de 2015, como resultante do meu trabalho de investigação, permitindo-me realizar uma pesquisa que unia a temática desejada - Educação - e a busca por informações no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Considerando que a incompletude é constitutiva do sujeito, as pesquisas até então desenvolvidas me trouxeram um novo olhar sobre as questões acerca da “criança” e do modo como elas eram “educadas” naquelas décadas. Por exemplo, as atividades de educação física possuíam um sentido amplo com conteúdos de fundo moral, cívico e médico-higienista, e tinham como objetivo promover a saúde de forma articulada com a ideia de educação integral do sujeito-criança. Nesse processo de crescimento e aperfeiçoamento profissional, e pessoal, o encontro com a “Psicomotricidade”, no programa de especialização *lato sensu*, realizado no Centro Universitário Barão de Mauá, em 2015, possibilitou-me uma melhor compreensão da relação do sujeito-criança tanto com a educação física como com a música, e as suas implicações para o desenvolvimento do sujeito, desde a mais tenra idade. De acordo com o *website* da Associação Brasileira de Psicomotricidade,

[...] a psicomotricidade é a ciência que tem como objeto de estudo o homem através do seu corpo em movimento e em relação ao seu mundo interno e externo. Está relacionada ao processo de maturação, onde o corpo é a origem das aquisições cognitivas, afetivas e orgânicas. É sustentada por três conhecimentos básicos: o movimento, o intelecto e o afeto. [...] é um termo empregado para uma concepção de movimento organizado e integrado, em função das experiências vividas pelo sujeito cuja ação é resultante de sua individualidade, sua linguagem e sua socialização.

De um modo geral, é muito difícil internalizar o conhecimento musical sem desenvolver o movimento corporal. Quando escutamos uma canção, é inevitável que nosso corpo responda: pode ser acompanhando com os pés, às vezes com as palmas, estalos, movimento da cabeça, fazendo som com a boca, ainda que seja uma música instrumental. Para Isis Tavares e Consuelo Schlichta (2010), é praticamente impossível ouvir uma música e ficar inerte. Mesmo sem dançar, temos o ímpeto de realizar algum movimento que seja uma resposta ao som que estamos ouvindo. Em 2011, por exemplo, o grupo brasileiro mundialmente conhecido *Barbatuques* estreou seu primeiro espetáculo infantil, intitulado “Tum Pá”, na França, e logo após estrearam em São Paulo no teatro TucaArena “com ingressos concorridos e esgotados antes da temporada terminar” (BARBATUQUES, 2014), e,

³ PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **A construção da imagem dos parques infantis de Ribeirão Preto das décadas de 1950 e 1960**. Orientador: Sérgio César da Fonseca. 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Departamento de Educação, Informação e Comunicação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

em 2014, gravaram o DVD do espetáculo. De acordo com o *website* do grupo, esse trabalho busca realizar uma jornada musical por meio da música corporal, com jogos rítmicos, imitações de sons, assobios, cantos e brincadeiras. Apresenta aos sujeitos-criança uma forma diferente de perceber a sonoridade do mundo a partir de músicas autorais e outras que fazem parte da cultura popular brasileira, em versões originais criadas pelo grupo. Em entrevista para Ana Pontes, da Revista Crescer, em 2011, André Hosoi (um dos fundadores do grupo) afirmou que “no mundo de hoje, que é tudo tão ‘over’, chamamos a criança para se atentar para o corpo, para a calma, o valor da pausa, do silêncio, da concentração, da sensibilidade de ouvir o outro e saber que precisa dele. Afinal, não teria música se não existisse quem a escutasse” (HOSOI, 2011 apud PONTES, 2011).

Nesse sentido, de acordo com as autoras, “obviamente cada tipo de música irá suscitar um tipo de movimento espontâneo em cada ouvinte, dependendo da sua história, do local onde vive, da relação que estabelece com seu corpo, da sua formação, sua época etc.” (TAVARES; SCHLICHTA, 2010, p. 55). As brincadeiras infantis nos ensinam que a música é mais fácil e prazerosa de aprender se colocarmos todo nosso corpo para dançar, como, por exemplo, na brincadeira com a canção “Marcha Soldado”: a relação entre ritmo e movimento é levada à sua potência máxima e os sujeitos-criança que ali estão brincando, sem perceber, internalizam o ritmo através do movimento.

O estímulo sonoro normalmente determina o ritmo e a mudança nas sequências de movimentos de uma dança. Um exemplo bastante simples dessa relação entre o estímulo sonoro e o movimento acontece em várias danças folclóricas. Na música ‘Ciranda, cirandinha’ os movimentos da música determinam os movimentos dos dançarinos. Nesse caso, a letra indica as ações, mas em muitas formas de dança é a melodia, o som de algum instrumento ou voz etc., que determina ou se encaixa na coreografia. Mesmo nas poucas danças que não são acompanhadas de músicas, toda a coreografia e os movimentos são marcados por um ritmo contado em silêncio pelos executantes, e, no caso de improvisações em música, é bem provável que os dançarinos estejam cantando ou contando interiormente. (TAVARES; SCHLICHTA, 2010, p. 55).

O encantamento que a música comumente provoca produz os seus efeitos nos sujeitos, independentemente da idade. Na criança, em especial, a relação com a música está, pensamos, intimamente ligada a uma memória do ser sujeito. Segundo Maria Medeiros e Zoraide Silva (2009, p. 22), a música está frequentemente relacionada à brincadeira, pressupondo, assim, uma ação que “é voluntária, espontânea, dotada de um fim em si mesma”. Com um caráter de entretenimento, pela brincadeira e aparente voluntariedade, na música, as regras sociais são ensinadas e compartilhadas, naturalizadas, portanto, no seio social. Essa reflexão, aliada à

minha familiaridade com a música e o encantamento que ela produz também em mim - pois, aos seis anos de idade, tocava violão e flauta doce -, levou-me a especializar-me⁴ como professora de violão e musicalização infantil, área em que atuo profissionalmente há 15 anos. Esse *background* tornou-se essencial para a minha inscrição no doutorado em psicologia; momento propício para pensar mais criticamente nessa relação entre criança e música, tendo em vista os modos de constituição, formulação e circulação de determinados dizeres sobre a criança, que se inscrevem nas músicas infantis no Brasil.

O encontro com a teoria da Análise de discurso de linha francesa (doravante AD), nas disciplinas ministradas pela Prof.^a Dr.^a Lucília Maria Abrahão e Sousa⁵, ainda na graduação, possibilitou-me a compreensão de que não apenas a sonoridade e a letra que compõem uma música produzem efeitos nos sujeitos, mas também os não-ditos, os implícitos e os silêncios do/no discurso, por meio dessas canções, possuem implicações no imaginário de (ser) criança, a partir de uma memória do dizer.

Nessa perspectiva, desde 2015, venho trabalhando, pesquisando e participando das atividades do “Laboratório Discursivo: sujeito, rede eletrônica e sentidos em movimento” (E-L@DIS)⁶, coordenado pela professora citada. Em julho de 2016, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (FFCLRP/USP), na área de “Psicologia: processos culturais e subjetivação” e, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Lucília, pude desenvolver esta tese. Desse encontro entre orientadora e orientanda, movida pelas inquietações que afloraram (e ainda afloram) no decorrer desse percurso, consideramos que a AD de linha francesa, fundada por Michel Pêcheux nos anos de 1960, na França, fornece subsídios para refletirmos sobre as questões que se apresentaram ao longo do nosso trabalho de investigação.

Na Análise de discurso, o discurso está sempre em-curso, ou seja, é a palavra em um movimento ininterrupto (PÊCHEUX, 2015), constitutivo da relação sujeito e língua, em condições de produção específicas. Sendo assim, nas letras das canções infantis emergem dizeres e sentidos que, a depender das condições sócio-históricas, e ideológicas, afloram diferentes efeitos de sentidos aos sujeitos-criança. Como fazer, então, em uma brincadeira

⁴ Curso técnico musical em violão e canto; cursos de extensão em musicalização infantil; entre outros.

⁵ Disciplinas: “Introdução aos Estudos Linguísticos”; “Comunicação Linguagem e Informação”; e “Estudos da Linguagem: Leitura e Produção de Textos Científicos”.

⁶ De acordo com o *website* da FFCLRP, o E-L@DIS “teve seu início em dezembro de 2010, com financiamento FAPESP (2012-510290) e, desde então, realizou atividades de pesquisa, extensão jornadas nacionais e internacionais, eventos internos, bem como a produção bibliográfica dos projetos desenvolvidos. O Laboratório congrega 20 pesquisadores em nível de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado. Há também projetos de tutoria e bolsa PAE. Reconhecido pelo Conselho do Departamento de Educação, Informação e Comunicação na 5ª reunião ordinária realizada em 21 de junho de 2012, teve sua denominação de Laboratório aprovada pela Congregação em reunião de 29 de junho de 2012”.

musical que, em coletivo, diferentes sujeitos-criança tenham que seguir com gestos corporais a letra de uma canção infantil, se a palavra também está em movimento e para cada um pode ter um efeito de sentido⁷ diferente, uma vez que os sujeitos são singulares?

Sabemos que as crianças precisam ouvir as mesmas canções inúmeras vezes, pois na verdade elas precisam se re-harmonizar com a vida confusa e incompreensível para elas essas mesmas inúmeras vezes. Cada vez que repetem ritualisticamente uma canção escolhida, elas aceitam e compreendem um pouquinho mais o mundo onde nasceram. (TATIT, 2010, p. 6).

A palavra está em movimento e causa um efeito diferente em cada sujeito, então, o que pode ser dito numa canção infantil nos dias de hoje em que sujeitos-criança estão sendo cada vez mais rodeados por informações? E foi essa curiosidade intelectual, aliada às articulações teórico-metodológicas que temos partilhado no laboratório E-L@DIS, como também nas reuniões de orientação, grupos de estudos e disciplinas, que sustentou o escopo de um percurso em que pesquisamos numa perspectiva discursiva de linha pècheuxtiana, pois é constituída por orientações analíticas, metodológicas e teóricas que nos permitem refletir e lançar um olhar crítico sobre os processos de constituição, formulação e circulação sobre/para a infância em composições musicais.

A princípio, para elaboração do projeto de doutorado, retomamos, então, as perguntas de pesquisa que nos nortearam a chegar até aqui: i) como fazer em uma brincadeira musical que, em coletivo, diferentes sujeitos-criança tenham que seguir com gestos corporais a letra de uma canção infantil, se a palavra também está em movimento e para cada um pode ter um efeito de sentido diferente, uma vez que os sujeitos são singulares?; ii) O que pode ser dito numa canção infantil nos dias de hoje em que sujeitos-criança estão sendo cada vez mais rodeados por informações? Nosso desejo era trabalhar com algo ligado ao universo da música popular brasileira (MPB) e ao mundo infantil, dois fatores importantes que constituíram meu processo de formação desde o início de minha carreira universitária.

Desse modo, o primeiro passo foi investigar o cenário nacional que compreende a canção para sujeitos-criança, que, como veremos no capítulo três, é bastante amplo e heterogêneo. Logo, para a escolha de um(a) artista, ou uma dupla, trio ou um grupo que trabalhe com esse universo, utilizamos quatro critérios: i) grande produção do discurso

⁷ Ferreira (2001), em “Glossário de Termos do Discurso”, define efeito de sentido como “diferentes sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode assumir de acordo com a formação discursiva na qual é (re)produzido. Esses sentidos são todos igualmente evidentes por um efeito ideológico que provoca no gesto de interpretação a ilusão de que um enunciado quer dizer o que realmente diz (sentido literal)”.

literomusical brasileiro para sujeitos-criança nos dias atuais; ii) continuidade e expressividade; iii) reconhecimento junto ao público e, por fim; iv) reconhecimento junto à crítica.

O critério número um diz respeito ao conjunto de canções autorais nacionais produzidas por adultos para o público infantil na contemporaneidade (PINHEIRO, 2017). De acordo com Pinheiro (2017, p. 16, grifo nosso),

[...] a canção para crianças tem sido definida como a **canção autoral, feita por adulto, destinada ao público infantil, que pode ser interpretada por adulto ou criança**. Ficam de fora desse conceito, por exemplo, as canções folclóricas e as canções que caíam no gosto das crianças, mas que foram pensadas para o público geral. Vale ressaltar, contudo, que esse conceito contempla as canções folclóricas que venham a ser gravadas em CD ou DVD autoral para crianças, assim como as canções que, embora inicialmente feitas para o público em geral, figurem em CD ou DVD para crianças, entendendo-se que essas canções passaram por retextualização, ou seja, assumiram uma nova roupagem, o que pressupõe intervenção, por mínima que seja, e, portanto, uma autoria.

Como falamos de canções autorais para sujeitos-criança e/ou canções folclóricas que passaram por retextualização, a dupla de palhaços Patati e Patatá e os personagens da Galinha Pintadinha e sua Turma, por exemplo, ficam de fora. Esse critério se faz importante, também, à medida que não contempla os artistas que não produzem mais no momento, ainda que tenham uma contribuição ampla, o que delimita nosso material. Podemos citar aqui, por exemplo, o saudoso Vinicius de Moraes, Toquinho, Chico Buarque e a dupla Sandy e Junior.

O critério número dois trata da continuidade e expressividade dos artistas que trabalham com o discurso literomusical brasileiro para sujeitos-criança. Vemos hoje que há um grande fluxo de artistas que buscam o campo da canção para crianças, podemos citar: Adriana Calcanhoto e seu alter ego Partimpim, Aline Barros, Anitta, Gilberto Gil, Jair Oliveira, Ivete Sangalo e Saulo Fernandes (com o CD *A Casa Amarela*), Kleiton e Kledir, Pato Fu, Pequeno Cidadão (formado por Arnaldo Antunes, Taciana Barros, Edgard Scandurra, Antonio Pinto e por seus filhos), Zé Renato, Zeca Baleiro, entre outros. Todavia, são artistas que têm vasta produção em outros setores, e a continuidade e expressividade com o discurso literomusical brasileiro para sujeitos-criança não são o foco⁸.

⁸ Também não contempla os artistas que, de acordo com Greca (2011, p. 107), são: “[...] movidos por algum interesse circunstancial, lançam aqui e ali um trabalho voltado a crianças; um terreno profícuo para germinarem artistas ‘descartáveis’ (quase sempre voltado à adolescência), nacionais e internacionais, construídos nos laboratórios de marketing e lançados nos programas televisivos nacionais e estrangeiros em comunhão com gravadoras nacionais e internacionais de grande porte; ou ainda, um campo disperso de

Por fim, os critérios três e quatro representam a importante contribuição que os artistas têm dado à cultura musical que é voltada para a criança no Brasil. O critério três, por um lado, corresponde ao reconhecimento junto ao público, ou seja, vendas, visualizações, seguidores, curtidas, entre outros; já o critério quatro, por outro, diz respeito aos prêmios junto à crítica. Nomes como Bia Bedran, Duo Roda Pião, Grupo Amaranto, Hélio Zinsskind, Márcio Coelho, Paulo Bira, Rosy Greca, Tim Rescala, entre tantos outros, surgem como representativos do discurso literomusical brasileiro para o público infantil; entretanto, não atendem aos critérios três e/ou quatro. Por conseguinte, apenas a cantora e apresentadora de TV Xuxa Meneghel e a dupla Palavra Cantada, formada por Sandra Peres e Paulo Tatit, preencheram todos os critérios. No entanto, os últimos trabalhos realizados por Xuxa para o público infantil foram em 2013 (“Xuxa Só Para Baixinhos 12”) e 2016 (“Xuxa Só Para Baixinhos 13”). Com isso, definimos pela escolha da dupla Palavra Cantada, que teve uma maior produção nos últimos seis anos. A descrição dos quatro critérios para a escolha da dupla está sistematizada no quadro a seguir.

Quadro 1 - Critérios para escolha da dupla Palavra Cantada

CRITÉRIOS	PALAVRA CANTADA
Grande produção do discurso literomusical para sujeitos-criança nos dias atuais	<ul style="list-style-type: none"> • 18 Cds (1994 a 2019) • 11 DVDs/Blu-ray (2000 a 2017) • 12 Livros (acompanhados com CDs ou DVDs) • 9 Projetos educativos (livros, CDs e DVDs) • Novos clipes toda semana no Youtube
Continuidade e expressividade	<ul style="list-style-type: none"> • 26 anos de carreira
Reconhecimento junto ao público ⁹	<ul style="list-style-type: none"> • Youtube: 1,25 mi de inscritos • Facebook: 1.462.265 pessoas curtiram • Instagram: 224 mil seguidores • Spotify: 306.978 ouvintes mensais
Reconhecimento junto à crítica	<ol style="list-style-type: none"> 1. Prêmio SHARP 1995 (8º Prêmio da Música Brasileira) <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Canções de Ninar” ○ Categoria especial - Música infantil: “Sono de Gibi” (intérpretes) 2. Prêmio SHARP 1997 (10º Prêmio da Música Brasileira) <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Canções de Brincar”

atuação marcado por produções acidentais (ainda que de qualidade) sem qualquer unidade ou coesão político-cultural, artística ou comercial, absolutamente marginalizado no meio fonográfico”.

⁹ Informações colhidas pela autora no dia 29 de dezembro de 2019.

	<p>3. Prêmio SHARP 1999 (12º Prêmio da Música Brasileira)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Canções Curiosas” <p>4. Prêmio CARAS 2002 (13º Prêmio da Música Brasileira)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Canções do Brasil” ○ Categoria especial - Projeto Visual: “Canções do Brasil” <p>5. Prêmio TIM 2006 (17º Prêmio da Música Brasileira)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Pé com pé” <p>6. 53ª Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) 2008</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Melhor Show de Música Popular: “Palavra Cantada - Sem Pé Nem Cabeça” <p>7. 20º Prêmio da Música Brasileira (2009)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Álbum infantil: “Carnaval Palavra Cantada” <p>8. 59ª Prêmio APCA (2014)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Literatura Infanto-Juvenil: “A Incrível História do Dr. Augusto Ruschi, o naturalista, e os Sapos Venenosos” <p>9. 27º Prêmio da Música Brasileira (2016)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Categoria especial - Melhor Álbum infantil: “Para Ficar Com Você”
--	--

Fonte: produção da própria autora

Como podemos observar no quadro, a vasta produção e as possibilidades de circulação das músicas infantis sinalizam a relevância da dupla na atualidade, visto que, desde 1994, tem alta produção no mercado brasileiro, com reconhecimento de público e crítica. Assim, a partir do referencial teórico de perspectiva discursiva, buscamos compreender o discurso da dupla brasileira acerca do universo da infância, analisando os efeitos de sentido sobre o que pode e deve ser dito a respeito: da e para a criança, tendo como *corpus* de análise canções gravadas desde a origem da dupla.

Desde o início, partimos do pressuposto de que a linguagem não é transparente, considerando principalmente as condições de produção dos discursos e o universo em que eles circulam e produzem sentidos. O analista do discurso não trabalha, durante o trabalho com o material, com uma estrutura pré-estabelecida, pois a teoria e a prática estão sempre em movimento, (re)formulando-se de acordo com as leituras realizadas, uma vez que, segundo Orlandi (2007a), a AD nos faz explorar outros modos de leituras do nosso *corpus*, permitindo ao estudioso compreender o modo como os sentidos são produzidos em sua relação com suas condições de produção.

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista do discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (ORLANDI, 2007a, p. 30).

Durante todo o processo de análise do *corpus*, buscamos observar o modo como as pistas significam no discurso, os deslocamentos, as repetições e as regularidades discursivas, o que nos levou a focar nas formações imaginárias (FI). O imaginário é um mecanismo que permite ao sujeito produzir imagens, identificações e representações para si, para o outro e sobre o objeto em questão. E tal processo é afetado pelas condições de produção em que os sentidos e sujeitos são produzidos, sendo definido por um processo de interpelação ideológica que inscreve os efeitos de transparência que podem e devem estar em discurso. As formações imaginárias estão presentes em todo o mecanismo de funcionamento do discurso, essencialmente no modo como as relações sociais se inscrevem na história e como são regidas por relações de poder. Tomando por base o imaginário de criança criado discursivamente pela dupla Palavra Cantada, é possível compreendermos, por exemplo, o processo discursivo que indica para qual público que a dupla compõe.

Em virtude disso, nosso objetivo é, pois, analisar os processos de constituição, formulação e circulação de discursos produzidos pela dupla cujo público é o sujeito-criança na contemporaneidade brasileira; o arquivo é composto por canções, vídeos, livros infantis, apostilas e aplicativos (produzidos pela dupla) que estão no mercado infantil brasileiro desde 1994. Além disso, interpretamos o *corpus* flagrando como o imaginário e o ideológico sobre o politicamente correto nas canções endereçadas aos sujeitos-criança são discursivizados nas produções da Palavra Cantada a respeito da infância e do brincar, interpretando os modos de inscrição do poético na língua. Também é nosso interesse refletir sobre como a Palavra Cantada mantém (ou rompe) os sentidos estabilizados sobre ser criança, dadas as condições de produção em que certos sentidos são produzidos na contemporaneidade, buscando, ainda, uma melhor compreensão do lugar da memória na regularização dos sentidos sobre ser criança nos dias atuais. Para tanto, no próximo capítulo discutiremos os conceitos teóricos que serão mobilizados para embasar nossas análises no decorrer desta tese.

2 O UNIVERSO DISCURSIVO EM PALAVRA CANTADA: CAMINHOS E REFLEXÕES TEÓRICAS

Figura 2 - Palhacinhos na Gangorra (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 54 x 65 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*tem palavra
que não é de dizer
nem por bem
nem por mal
tem palavra
que não se conta
nem prum animal
tem palavra
louca pra ser dita
feia bonita*

*e não se fala
tem palavra
pra quem não diz
pra quem não cala
pra quem tem palavra
tem palavra
que a gente tem
e na hora H
falta*

(Alice Ruiz, 2005)¹⁰

¹⁰ Título: Tem Palavra. Poema de Alice Ruiz, recitada pela própria autora no CD Paralelas, de Alzira Espíndola e Alice Ruiz, em 2005.

A AD teve seu início nos anos 60 na França, por um grupo de pesquisadores liderado pelo intelectual Michel Pêcheux - ligado diretamente às lutas sociais -, a partir de reflexões sobre a noção de interpretação (problematizando a relação do sujeito com o sentido), ancoradas em três campos do saber: a Linguística (estatuto científico da língua), o Marxismo (materialismo histórico-dialético) e a Psicanálise (subjetividade).

Para constituir a AD como ciência, Pêcheux reconstruiu diversas vezes os conceitos que compõem seu aparato teórico. Esses momentos de reorganização podem ser organizados em três fases da AD, momentos distintos em que o autor buscou colocar em questão as noções de linguagem e sentido, uma vez que não considera a linguagem apenas um meio de transmissão de sentido, já que a entende como um processo inscrito na história, e exatamente por essa inscrição é que ela faz sentido para uns e não para outros. Além disso, considera o sentido sempre em “relação a”, ou seja, o efeito de sentido de determinado dizer em relação a outro, de natureza ideológica. Ao colocar em destaque tal questão, a AD mostra que não há como definir e impor sentidos possíveis em um discurso, mas que há formas de compreender como eles se constituem, como são formulados e circulam (em que meios e de que maneira) socialmente. Em virtude disso, na abordagem discursiva, o sentido não é qualquer um, datado historicamente, e tem sempre relação com a história. De acordo com Orlandi (2007a, p. 15), a AD não considera a língua um sistema abstrato, ao contrário, trabalha com a língua no mundo, considerando a produção de sentidos seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de determinada forma de sociedade.

Os efeitos de sentidos construídos pelo universo da Palavra Cantada permitem revisitar a história da música infantil, reconstruindo-a a partir de memórias instauradas no e pelo discurso, deslocando-as e retomando-as, fazendo falar efeitos constituídos pelo processo de circulação, resignificando, desse modo, a história e os sentidos construídos acerca do ser “criança” na contemporaneidade. Para tanto, iremos nos ater, a seguir, na noção de sujeito, um dos pontos nodais da disciplina da AD, para melhor compreendermos o imaginário de criança que se marca nas canções, objeto de estudo de nosso trabalho de investigação.

2.1 Sujeito e(m) discurso: caminhos para a constituição do “sujeito-criança” no universo musical

Antes de adentrarmos ao tema central desta seção, é necessário apresentarmos a noção de “sujeito-criança” com a qual trabalharemos no decorrer desta tese. Consideraremos, então,

“sujeitos-criança” a partir da definição de criança indicada nas Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Infantil (BRASIL, 2010, p. 12):

[...] sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura.

Dessa forma, ao trabalhar com o conceito “sujeito-criança”, marcamos que a criança não é apenas “a pessoa até doze anos de idade incompletos”, conforme apresentado no Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA (BRASIL, 1990), mas também um sujeito histórico, de direitos, consumidor e produtor de cultura. A canção para sujeitos-criança tem alcançado relevância significativa na mídia, na educação e no mercado fonográfico, o que tem despertado a atenção de diversos pesquisadores (BEINEKE, 2008; BRITO, 2009; GRECA, 2011; GULLCO, 2005; MATTE, 1998), os quais têm se dedicado a construir uma nova visão sobre a importância da produção cultural destinada a sujeitos-criança. Encontramos trabalhos que, assim como este, também buscam uma abordagem a partir de uma perspectiva discursiva, podemos citar Bianca Gonzales (2014), Geania Pinheiro (2017) e Aline Mendes (2017). Aliado a isso, compreenderemos a noção de sujeito na esteira de Pêcheux (2014a, p. 311), em que ele afirma:

[...] os sujeitos acreditam que utilizam seus discursos quando na verdade são servos assujeitados, seus suportes [...] é um procedimento por etapa, com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e um fim predeterminados, e trabalhando num espaço em que as ‘máquinas’ discursivas constituem unidades justapostas. A existência do outro está, pois, subordinada ao primado do mesmo: - o outro da alteridade discursiva ‘empírica’ é reduzido seja ao mesmo, seja ao resíduo, pois ele é o fundamento combinatório da identidade de um mesmo processo discursivo; - o outro da alteridade ‘estrutural’ só é, de fato, uma diferença incomensurável entre ‘máquinas’ (cada uma idêntica a si mesma e fechada sobre si mesma), quer dizer, uma diferença entre mesmos.

Ao pensarmos na noção de sujeito na primeira fase da AD, denominada AD-1, Pêcheux já aponta a um sujeito assujeitado e o discurso, por sua vez, definido a partir de uma estrutura fechada, estável e limitada.

Em um segundo momento (AD-2), inicia-se a análise das correlações entre as máquinas discursivas e, segundo Pêcheux (2014a, p. 314), “estas relações são relações de força desiguais entre processos discursivos, estruturando o conjunto por ‘dispositivos’ com influência desigual uns sobre os outros”. Nessa fase, também, integram-se os conceitos de

interdiscurso e a noção foucaultiana do sujeito de dispersão. Diferentemente da AD-1, em que o sujeito era um meio para a fala de uma instituição, agora o sujeito é projetado como uma função que pode realizar diferentes práticas, submetido às diferentes posições em que se encontra. Ainda sobre essa questão, Mussalim (2003, p. 133) traz as seguintes considerações:

O sujeito passa a ser concebido como aquele que desempenha diferentes papéis de acordo com as várias posições que ocupa no espaço interdiscursivo. [...]. O sujeito apesar de desempenhar diversos papéis, não é totalmente livre; ele sofre as coerções da formação discursiva do interior da qual já enuncia, já que esta é regulada por uma formação ideológica. Em outras palavras, o sujeito do discurso ocupa um lugar de onde enuncia, e é este lugar, entendido como a representação de traços de determinado lugar social, [...] que determina o que ele pode ou não dizer a partir dali, ou seja, este sujeito, ocupando o lugar que ocupa no interior de uma formação social, é dominado por uma determinada formação ideológica que preestabelece as possibilidades de sentido de seu discurso.

Contudo, o conceito de sujeito permanece em espaço teórico ainda nebuloso; Pêcheux vai expandindo tal noção para uma visão ampla, envolvendo diferentes discursos e a perspectiva de um mesmo sujeito ocupar diferentes posições em um mesmo texto, em uma mesma fala. Na AD-3, a concepção de sujeito recebe mais fortemente as contribuições da psicanálise freudo-lacanianiana: o sujeito continua a ser definido como posição discursiva, mas os efeitos do inconsciente passam a ser postulados. Pêcheux (2014a) se debruça mais efetivamente na articulação entre a ideologia e o inconsciente, considerando que falta uma explicação mais detalhada, mas compreendendo que ambos os conceitos merecem evidências na teoria da ideologia e do sujeito no marxismo, emprestada de Althusser.

Quanto ao sujeito ideológico que reduplica, ele é interpelado - constituído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a 'norma' identificadora: 'um soldado francês não recua', significa, portanto, 'se você é um verdadeiro soldado francês, o que, de fato, você é, então você não pode/deve recuar'. Desse modo, é a ideologia que, através do 'hábito' e do 'uso, está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser, e isso, às vezes, por meio de 'desvios' linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de 'retomada do jogo'. É a ideologia que fornece a evidência pelas quais 'todo mundo sabe' o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado 'queiram dizer o que realmente dizem' e que mascaram assim, sob a 'transparência da linguagem', aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 2014c, p. 145).

Nesses termos, o sujeito é heterogêneo e o que mantêm o fio condutor do discurso são duas ilusões, dois esquecimentos. Sobre esses esquecimentos, Pêcheux (2014c) traz duas

formas que podemos encontrar no discurso constituindo o sujeito de linguagem. São esses esquecimentos que propiciam ao sujeito a sensação de que ele tem controle dos sentidos, de ser quem é e se identificar plenamente com os sentidos que produz e de falar do lugar que lhe cabe. Vejamos os dois esquecimentos; sobre o primeiro, o filósofo francês afirma que é necessário:

[...] apela[r]mos para a noção de ‘sistema inconsciente’ para caracterizar um outro ‘esquecimento’, o esquecimento nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº 1 remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que - como visto - esse exterior determina a formação discursiva em questão. (PÊCHEUX, 2014c, p. 162).

Já em relação ao segundo esquecimento, é preciso tomar

[...] Todo o sujeito-falante [que] ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nelas se encontram em relação de paráfrase - um enunciado forma ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada. (PÊCHEUX, 2014c, p. 161).

Assim, o esquecimento nº 1 é da ordem do esquecimento ideológico, ou seja, um esquecimento inconsciente, a forma como somos afetados pela ideologia (ORLANDI, 2007a). Esse esquecimento nos dá a ilusão de originalidade no discurso, porém, na realidade, utilizamos de sentidos que já existem. Já o esquecimento nº 2 diz respeito à enunciação, pois, quando falamos escolhemos fazer de uma maneira e não de outra, e nem sempre temos consciência disso (ORLANDI, 2007a). Isso dá a impressão ao sujeito de que existe uma relação direta entre pensamento, linguagem e mundo, ou seja, não há outra possibilidade de dizer o que foi dito. A autora citada afirma ainda que o esquecimento é estruturante e é ele que constitui o sujeito e faz funcionar a linguagem na produção de sentidos, já que “as palavras vão produzindo sentidos, pois os sujeitos ao se utilizarem de palavras já existentes têm a impressão de que elas se originam neles e isso dá a ideia de movimento no discurso, palavras estas que podem ser utilizadas de muitas e variadas maneiras” (ORLANDI, 2007a, p. 36). Dessa forma, o sujeito se coloca como estrategista do seu dizer, como se pudesse controlar sua fala. Isso porque, segundo Pêcheux e Fuchs (2014, p. 177, grifo do autor):

[...] Constata-se, com efeito, que o sujeito *pode penetrar conscientemente* na zona do nº 2 e que ele o faz em realidade constantemente por um retorno de seu discurso sobre si, uma antecipação de seu efeito e pela consideração da

defasagem que aí introduz o discurso de um outro. Na medida que o sujeito se corrige para explicitar a si próprio o que disse, para aprofundar ‘o que pensa’ e formulá-lo mais adequadamente, pode-se dizer que esta zona nº 2, que é a zona dos *processos de enunciação*, se caracteriza por um funcionamento do tipo pré-consciente/consciente. Por oposição, o esquecimento nº 1, cuja zona é inacessível ao sujeito, precisamente por esta razão, aparece como constitutivo da subjetividade na língua.

Montag (2017, p. 91) explica que o sujeito se torna sujeito em “resposta a um comando de esquecer o comando que o sujeito, não obstante, obedece”. Afirma, pautado em Pêcheux, que a memória e o inconsciente se encontram:

[...] num esquecimento mais profundo que qualquer memória, porque a memória é nada mais do que o esquecimento do esquecimento, a ausentificação da ausência que permite que nos posicionemos como nós mesmos, o desaparecimento de toda a lacuna para dentro da densidade de um discurso sem espaços vazios, a escrita sem margens que cobre a página, o murmúrio ininterrupto de vozes incessantes. Eles existem no cativado do sujeito falante, sujeito à obviedade daquilo que não pode ser esquecido ou aquilo que somos determinados a esquecer que esquecemos. (MONTAG, 2017, p. 92).

Tomemos como material de análise a canção “Gramática”, composta para o CD “Canções Curiosas” lançado pela Palavra Cantada em 1998. Tal canção interpela o sujeito-criança apenas quando ele está inscrito como falante da língua portuguesa e porque ele aprendeu algum dia o que é gramática. Tanto que o vestibular da Universidade Estadual de Campinas de 2011 utilizou essa canção como fonte para uma das questões de português, como podemos ver na figura 3:

Figura 3 - Questão 5 da prova de português do vestibular da UNICAMP de 2011

2011
vestibular nacional
UNICAMP

5. Gramática

Composição de Sandra Peres e Luiz Tatit (*Palavra Cantada*)

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

a) Nessa letra de música são atribuídos sentidos às classificações gramaticais. Escolha duas delas e explique o sentido explorado, justificando sua pertinência ou não.

b) Nas duas últimas estrofes, há um deslocamento no uso de 'idiotismo'. Explique-o.

Fonte: COMVEST (2011, p. 5)

Só é possível, ao vestibulando, responder essa questão por já estar inscrito como falante da língua portuguesa. Sem o aprendizado formal da língua (aulas de gramática), seria impossível para um sujeito compreender a polissemia, por exemplo, da estrofe: “*e se temos verbo / Com objeto / É bem mais direto*”, e conseguir responder essa questão. Ou seja, se não falasse a língua portuguesa, provavelmente também não produziria certos efeitos de sentido esperados pelo vestibular, e sim outros, já que a memória discursiva à qual o sujeito se filia seria de outra ordem. De acordo com Daiana Faria (2016, p. 84):

[...] pela ótica discursiva, o funcionamento da linguagem produz deslizamentos de sentidos. Diante de condições que poderiam determinar um enunciado óbvio, é possível que insurja um enunciado inesperado que, sobretudo, irá funcionar como óbvio para o sujeito que o enunciou. Ressaltamos que os enunciados atuam como unidades constitutivas do discurso e se dão permeados pelas condições de produção específicas que o fizeram significar, pela ideologia que sustentou seus dizeres, materializando uma posição-sujeito ocupada para que a enunciação possa ocorrer.

Para Orlandi (2007a, p. 26), a AD se propõe a entender como um objeto simbólico produz sentidos e “como ele está investido de significância para e por sujeitos”, que, por sua vez, implica “explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura”. A canção citada expressa a

significação da gramática, produzindo sentido ao que muitas vezes os sujeitos-criança não veem o menor sentido: afinal, de que vale saber que uma oração é “coordenada assindética” se o que está em xeque cotidianamente é a capacidade e ousadia de ser e vir-a-ser sujeito em um mundo que a tudo torna objeto? Nas palavras cantadas “*Nosso verbo ser / É uma identidade / Mas sem projeto*” sustentamos em nossa escuta o valor de um elemento ético existencial importante para o processo educacional e que é muitas vezes renegado no sistema educacional, a se enfatizar de saída, o elemento que enlaça o saber e o amor: o afeto, que enlaça o sujeito à palavra, às redes de significação, ao outro e aos outros. Do mesmo CD, podemos citar aqui também a canção “Pindorama” (composição de Sandra Peres e Luiz Tatit), que, a princípio, parece contar, cantando, sobre a história da descoberta do Brasil, mas é uma canção que “*Fica além, muito além do encontro do mar com o céu / Fica além, muito além dos domínios de Dom Manuel*”, e vai além, muito além, numa escuta atenta e analítica, e nos remete, pela retomada histórica, a pelo menos três planos de significação.

A historicidade - que, assim como Orlandi (2007a, p. 68), tomaremos como o “acontecimento do texto como discurso, o trabalho dos sentidos nele” - aponta para um já-lá, que era um Brasil que já estava aqui, povoado pelas “índias”, onde se falava tupi, onde, ao que tudo indica, se vivenciava outra religião¹¹ (no sentido arcaico, do *Religare*, os índios tinham uma sabedoria ancestral em que vigiam os valores de íntima comunhão com tudo o que existe no universo). Esse viés por si só serviria de pretexto para uma discussão polêmica sobre a impostura de um sistema político-colonialista, que silenciou esse Brasil de antes e rendeu uma dívida histórica para com seus povos ancestrais; fica implícito, na canção, vestígios desse silenciamento daquele povo, revelados em tantas outras fontes históricas.

No plano discursivo, a canção faz ressoar como uma metáfora, ao tempo de “descoberta” do mundo, tal qual acontece à criança na constituição de sua interioridade na exterioridade, ao seu processo de “assujeitamento” (à língua, às leis, ao coletivo): ao descobrir que o mundo não começou com ela, mas nela à medida que ela “descobriu” o “mundo”, o “outro”, pode sair de um posicionamento narcísico primário para uma outra forma de se posicionar no mundo e nas relações. Muitas perdas se dão, nesse processo de poder ganhar: “*Muitas naus não puderam voltar*”. Esse momento de transformação, mais lógico que cronológico, é ainda repetido diversas vezes durante o curso de uma vida, quando observamos

¹¹ Boff (2001, não p.) reuniu em uma coletânea de contos, mitos e relatos dos povos indígenas do Brasil essa sabedoria dos povos originários, que tinham como valor que “todos os seres do universo são inter-retro-conectados, formando uma comunidade cósmica”.

o infantil que não quer/pode crescer nos adultos; o sujeito que crê ser origem do que diz, e que o que diz corresponde/cola ao objeto do mundo (esquecimentos nº 1 e nº 2).

No plano da língua, o sujeito movimenta-se a partir do colamento ideológico de palavra-objeto, marcando a posição de Cabral de acordo com os planos imperiais, que deveria encontrar as Índias, e não as índias, e faz falar o furo, a falta de controle dos sentidos mesmo com todo o cuidado e planejamento condizentes com o idealizado. A transformação se dá nesse compasso, de um tempo em que se falava a língua-mãe (tupi) e que depois passou para uma língua outra (português) e “nossa vida mudou de uma vez”: *“Só depois vêm vocês que falavam tudo em português / Só depois com vocês nossa vida mudou de uma vez”*. O sujeito discursivo funciona nessa canção de forma a estar posicionado do lado de quem teve a vida mudada e de quem avisou *“olha as índias!”* e/ou do lado de quem colonizou, em um dueto de vozes que se intercalam no português brasileiro e no português de Portugal: *“Vou dizer, descobri / O Brasil tá inteirinho na voz / Quem quiser vem ouvir / Pindorama tá dentro de nós”*. E reclama a atenção da diversidade que nos compõe e atravessa, dando-nos conta ou não: *“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!”*.

Importante ressaltar que o sujeito inscreve-se no discurso interpelado pelos efeitos ideológicos que lhe parecem naturais; pois o sujeito é sempre uma posição no discurso, um lugar de dizer sobre o mundo, uma estruturação que se inscreve de um modo singular na língua. Ao tomar as contribuições de outras regiões do saber - psicanálise, materialismo histórico e a linguística-, Pêcheux (2014a; 2014b; 2014c; 2015) promoveu então relações de aproximação e distanciamento dos sentidos estritos em sua gênese, ajustando-os à especificidade da teoria. Nesses deslocamentos dos conceitos, como afirma Ferreira (2003), o que vai fazer a diferença é o papel de intervenção da linguagem, na perspectiva de materialidade linguística e histórica que a AD lhe atribui, pois Pêcheux concebe o sujeito discursivo afetado tanto por seu funcionamento psíquico como pelo funcionamento social para a produção do dizer. Em suma, o sujeito do discurso ocupa um lugar na história, mas não é totalmente dono do seu dizer. É um sujeito que é dividido, heterogêneo, que tropeça na língua, que comete ato falho, que oscila, que equivoca, que se contradiz e que inscreve ambiguidade ao dizer. Ou seja, trata-se de “um sujeito-estrutura [que] determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que ‘utilizam’ seus discursos quando na verdade são seus ‘servos’ assujeitados, seus ‘suportes’” (PÊCHEUX, 2014, p. 307).

Para Orlandi (2007a), sujeito discursivo é como uma “posição” entre outras. De acordo com a autora, “é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz. O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso¹²) que o constitui” (ORLANDI, 2007a, p. 49). Na AD, o conceito de sujeito está sempre em transformação num diálogo com a psicanálise e com as demais teorias da linguagem. De acordo com Patti (2012), o sujeito do discurso inscreve-se a partir de uma materialidade linguística e é fruto de um intervalo entre metáfora e metonímia, paráfrase e polissemia. Ademais, “ele significa e é significado em determinadas condições pelo viés do interdiscurso, que sustenta seu dizer. Ele não é quantificável ou normatizável, mas é inscrito na/pela memória discursiva” (PATTI, 2012, p. 19). Para Telles *et al.* (2011, p. 20),

[...] a linguagem é opaca e caracterizada pela multiplicidade de sentidos que não são evidentes, mas efeitos dados pela posição ocupada pelo sujeito ao enunciar, ou seja, a partir de onde fala e para quem fala, o sujeito pode se movimentar em algumas posições produzindo determinados sentidos e não outros. O sujeito do discurso diferencia-se da noção de indivíduo empírico, sendo marcado pela incompletude, pelos furos em seus dizeres, posto que é afetado e constituído ideologicamente.

Orlandi (2012, p. 10) afirma que “o sujeito é determinado pela exterioridade, mas, na forma-sujeito histórica que é a do capitalismo, ele se constitui por esta ambiguidade de, ao mesmo tempo, determinar o que diz”¹³. Sendo assim, trazemos, a seguir, uma compreensão das condições de emergência em que se inscreve o discurso musical no Brasil, em especial no que tange ao modo de funcionamento da ideologia na regularização de uma memória sobre a criança na atualidade.

2.2 Das condições de emergência no e pelo discurso musical: as formações discursivas, a memória e a ideologia na Palavra Cantada

Analisar os sentidos sobre o infantil, a criança e a canção endereçada a ela, convocamos a compreender os efeitos sobre a infância e os sujeitos-criança na/pela voz da dupla

¹² Segundo Ferreira (2011), o interdiscurso “compreende o conjunto das formações discursivas e se inscreve no nível da constituição do discurso, na medida em que trabalha com a re-significação do sujeito sobre o que já foi dito, o repetível, determinando os deslocamentos promovidos pelo sujeito nas fronteiras de uma formação discursiva. O interdiscurso determina materialmente o efeito de encadeamento e articulação de tal modo que aparece como o puro ‘já-dito’”.

¹³ Trata-se de um tema mais geral e não focaremos na análise de mercado e produção de capital pela música. A nossa função é compreender o processo de circulação gerido pela geração de capital no universo musical.

Palavra Cantada. Isso porque muitas brincadeiras só funcionam a partir do retorno e da atualização de uma memória que apresenta o caráter constitutivamente histórico-ideológico do dizer, cantar e brincar. Isto é, em sua materialidade do funcionamento da linguagem, sempre opera uma memória como alicerce do que pode ser dito, como condição do legível, como superfície que permite ao sujeito retornar e remexer nos usos sociais que as palavras receberam antes de ele as tomar como suas. Pêcheux (1999b, p. 52) aponta que a memória discursiva:

[...] seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Para Orlandi (2007a, p. 31), “é o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. Dessa forma, a autora trata a memória, quando pensada em relação ao discurso, como interdiscurso, definido como aquilo que fala antes. Para a autora, o interdiscurso “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”. (ORLANDI, 2007a, p. 31).

[...] para que nossas palavras façam sentido, é preciso que elas já tenham sido ditas e reditas em outros contextos sócio-históricos em uma espiral da qual não se tem o início nem o fim e, dessa forma, a qual não se pode classificar, ordenar, sistematizar e alocar com precisão. Pode-se rastrear as relações entre os significantes e os contextos das condições de produção do sentido, pode-se mapear os deslocamentos de sentidos percorridos por zonas dessa memória, buscando interpretar a língua em funcionamento e tatear o quanto se tem a ilusão de poder. (PACÍFICO; ROMÃO, 2006, p. 7).

Assim, podemos dizer que a memória discursiva possibilita ao sujeito uma imensidão de “possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações” (FERREIRA, 2001), e é por essa noção de esquecimento (involuntário) que o sujeito constitui seus dizeres e ao mesmo tempo faz circular novos sentidos, afinal, nenhuma palavra é inventada no momento em que se diz, cabe ao sujeito do discurso deslocar e constituir sentidos a partir da sua inscrição histórica, social e ideológica. Tomemos como materialidade sócio-histórica de análise a canção abaixo:

Carnaval na língua do Pê (Sandra Peres e Zé Tatit, 2012)

P-vo p-vô p-vo p-cê p-tá p-pron p-to? P-eu p-já p-es p-tou
P-va p-mos p-lo p-go p-por p-que o carnaval já começou

Eu falo assim na língua do pê que é pro meu irmão não entender
Ele é pequeno, pequenininho e é melhor ele nem saber

Só eu que vou, vou que vou, tô que tô, sou que sou
Que bom que vou de Pierrô com o vovô
Alô vovô, só eu que vou de Pierrô, eu tô que tô
Maluco eu vou no bloco dos p-lou p-cos.

Essa canção, a grosso modo, pode ser entendida por aqueles sujeitos que conhecem a brincadeira da língua do Pê. Como vimos anteriormente, a língua se presta ao jogo polissêmico e essa propriedade irrompe em várias brincadeiras e cantorias infantis. Troçar com as letras, mudá-las de lugar, desajeitar o verbo em sua rigidez é obra prima dos poetas e das crianças. Nesse contexto, falar na língua em que a letra P antecede as sílabas faz retornar uma memória de que certos assuntos são entendidos por crianças maiores e, quando são falados, precisam de uma camuflagem, um disfarce e um modo de silenciar a evidência do sentido único.

Aqui o sujeito-criança não quer que seu irmão entenda o que está sendo falado: “*Eu falo assim na língua do pê que é pro meu irmão não entender. Ele é pequeno, pequenininho e é melhor ele nem saber*”; mais do que isso, há aqui um desejo de não compartilhar a presença do avô com o referido irmão, o que se marca no verso “*Que bom que vou de Pierrô com o vovô / Alô vovô, só eu que vou de Pierrô, eu tô que tô*”. Dizer ao avô na língua do Pê é um modo de falar do amor de neto e de solidificar uma cumplicidade entre os dois, algo que não pode ser lido, compreendido e desmascarado por mais ninguém, muito menos pelo irmão caçula. Diante do cenário construído, constrói-se um efeito de evidência em relação ao ciúme gerado entre irmãos e colocado em movimento, ainda que de maneira cifrada, uma vez que sabemos que a evidência do sentido único é um efeito da ideologia.

Ao pesquisar o conceito de ideologia, encontramos diversas concepções. Isso ocorre, segundo Zizek (1996, p. 9), porque ideologia pode indicar qualquer coisa, “[...] desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder político dominante”. À vista disso, trabalhamos aqui com a noção de ideologia proposta por Michel Pêcheux, ancorada nos trabalhos de Louis Althusser, que teve como base os pressupostos do materialismo histórico dialético de Karl Marx. Para

Zizek (1996, p. 17), Pêcheux “deu um toque estritamente linguístico à teoria da interpelação de Althusser”.

A ideologia é definida pela AD pêcheuxtiana a partir da sua relação indissociável com a linguagem, já que não existe sujeito sem ideologia. Essa noção, além da condição de assujeitamento pelo sujeito discursivo, é o que lhe confere a capacidade de compreender, produzir e interpretar sentidos.

Pêcheux parte da leitura de Althusser para falar de ideologia e ressignificá-la no campo da AD. Para Althusser (1980, p. 77), existem duas teses centrais que pautam a estrutura e o funcionamento da ideologia: i) a ideologia representa a relação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência; ii) a ideologia tem uma existência material. Assim, na AD pêcheuxtiana, houve uma ressignificação da noção da ideologia, considerando a linguagem uma definição discursiva de ideologia. A presença da ideologia se torna evidência na interpretação de qualquer objeto simbólico feito pelo homem, ou seja, quando o sujeito interpreta, atribui sentido. Quando o sujeito interpreta algo, o sentido sempre esteve lá (e o sujeito não recorre a esse sentido de forma consciente), e esta é a evidência da ideologia.

Por esse mecanismo - ideológico - de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências - como se a linguagem e a história não tivessem suas espessuras, sua opacidade - para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas. Este é o trabalho da ideologia, produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existências. (ORLANDI, 2007a, p. 46).

Conforme afirma Dorneles (2005), a ideologia é concebida como algo que tem existência, mas que só adquire materialidade ao misturar-se, por meio das práticas sociais, com uma base empírica existente na formação social como, por exemplo, a linguagem. Ferreira (2001, não p.) define ideologia como “elemento determinante do sentido que está presente no interior do discurso e que, ao mesmo tempo, se reflete na exterioridade; a ideologia não é algo exterior ao discurso, mas sim constitutiva da prática discursiva”.

[...] é impossível *identificar* ideologia e discurso (o que seria uma concepção idealista da ideologia como esfera das ideias e dos discursos), mas que se deve conceber o discurso como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a *espécie* discursiva pertence, assim pensamos, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações discursivas ideológicas [...] ‘comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a

forma de uma arenga, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura’, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 163, grifo do autor).

Pêcheux e Fuchs (2014) nos mostram, então, que a lei constitutiva da ideologia se realiza por meio das formações ideológicas, uma vez que “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 164). De modo geral, é a condição de todo sujeito materializada no discurso de suas diferentes práticas. As músicas cantadas pela dupla Palavra Cantada, no eixo da formulação, por exemplo, são responsáveis por (re)significar sentidos e efeitos de evidência criados no e pelo discurso na história. Ao serem (re)ditas, cantadas, várias vezes, elas são (re)atualizadas a partir da inscrição do sujeito que é tomado no e pelo discurso infanto-juvenil, baseadas na sua relação com o social e o ideológico.

Ferreira (2001) aponta que, apesar de a ideologia não ser consciente, ela está “presente em toda manifestação do sujeito, permitindo sua identificação com a formação discursiva que o domina. Tanto a crença do sujeito de que possui o domínio de seu discurso, quanto a ilusão de que o sentido já existe como tal, são efeitos ideológicos”. Pêcheux (2014b) insere o sujeito enquanto efeito ideológico elementar, pois, é enquanto sujeito que a pessoa é “interpelada” a ocupar um lugar determinado no sistema de produção. Paul Henry (2014, p. 31) ressalta que quando Pêcheux trata da palavra “elementar” quer dizer que “[...] precisamente tal ‘efeito’ não é a consequência de alguma coisa. Nada se torna um sujeito, mas aquele que é ‘chamado’ é sempre já-sujeito”.

A ideologia está, então, na construção de sujeitos e sentidos, pois, para dizer algo é necessário que o sujeito seja interpelado pela ideologia. Para Pêcheux (2014a), a ideologia e o inconsciente são estruturas-funcionamentos, por isso, existe a necessidade da teoria materialista do discurso, em que seja possível trabalhar a evidência do sentido no discurso; fazendo com que uma palavra signifique alguma coisa (apagando seu caráter material) é possível que se encontre a transparência de formações discursivas dominantes (ORLANDI, 2007a). Por exemplo, podemos perceber que a ideologia nas músicas destinadas aos sujeitos-criança está no fato daquilo que faz parecer óbvio que o compositor está escrevendo para um sujeito-criança e não um sujeito-adulto. Em outras palavras, ideologia é o processo que naturaliza o sentido de que os sujeitos-criança gostam de músicas com temáticas folclóricas, animais, números e cores (ideologia como efeito de naturalização). Se tomarmos como exemplo a canção “Aquarela”, de Toquinho, vemos que ela foi naturalizada pela mídia

(formação ideológica dominante) como uma música do universo infantil, todavia, veremos adiante que as intenções dos autores não eram essas.

As músicas da Palavra Cantada constituem a cultura infantil brasileira desde 1994, contudo, não foram imaginadas e pensadas, por seus compositores, para os sujeitos-criança escutarem sozinhos, mas estão em relação com o discurso de adultos com os quais convivem sócio-historicamente.

Em entrevista para a Revista Comunicação & Educação, em 2006, Paulo Tatit afirma que, desde o primeiro CD da dupla, a música da Palavra Cantada já foi imaginada nesse formato (unindo sujeito-criança ao sujeito-adulto no momento da escuta), principalmente porque o primeiro CD era composto por canções de ninar, as quais têm como objetivo principal que o sujeito-adulto faça o sujeito-criança dormir com seu acalento.

[...] Isso também serviu de modelo para os outros CDs. Passamos a **imaginar** que nossa música seria sempre para um adulto que está com a criança. Deu muito certo porque **elevou o padrão** das músicas. Só de pensarmos em um educador, um pai ou uma mãe cantando junto, é diferente. Não é um disco que o adulto põe para a criança ouvir sozinha, porque a música chega a perturbá-lo, com aquela gritaria, um negócio sempre muito mal produzido, mal cantado, um tema chato. (TATIT, 2006 apud FÍGARO, 2006, p. 70, grifo nosso).

Com esse exemplo, percebemos que a dupla se preocupa com o modo/forma de falar para/com o sujeito-criança sobre o próprio ser criança, não deixando de lado o efeito de que é necessário um sujeito-mediador para que algum tipo de reflexão seja realizada a partir da canção. Isso coloca em questão um modo de funcionamento da memória discursiva sobre ser criança que nem sempre funcionou(a) do mesmo modo. Para Pêcheux, a “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 1999b, p. 50). Já a formação ideológica é o espaço que sustenta a formação discursiva (FD). Pêcheux a conceitua como:

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc. (PÊCHEUX, 2014c, p. 146).

A partir do exposto, o autor nos aponta que o sujeito estabelece sentidos de acordo com a formação discursiva em que se encontra, isto é, sua posição ideológica. Assim,

Pêcheux fundamenta a materialidade dos sentidos na relação com a formação ideológica por meio de duas teses:

I) a primeira consiste em colocar que o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe ‘em si mesmo’ (isso é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinada pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) [...] II) Toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas definido mais acima. (PÊCHEUX, 2014c, p. 146).

Orlandi (2007a) corrobora com as ideias de Pêcheux quando discorre sobre a formação discursiva, destacando que essa também se define dentro de uma posição ideológica e sócio-histórica dada. A autora descreve como:

A. O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos nas formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso uma formação ideológica. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca (ORLANDI, 2007a, p. 43).

Nesse enquadramento, a autora ressalta que toda palavra sempre fará parte de um discurso, pois esse discurso se constitui com a relação com outros dizeres: os presentes e os que se alojam na memória. As formações discursivas também podem ser chamadas de regionalizações do interdiscurso; portanto, uma palavra pode ter um significado em relação a outras palavras, o que significa uma articulação de formações discursivas pelo interdiscurso.

Em outras palavras, a formação discursiva [FD] predominante na qual o sujeito se inscreve só lhe permite ver/enxergar, ler/interpretar os sentidos que são evidentes naquela região do interdiscurso, isto é, na posição ideológico-enunciativa construída pela FD predominante. Ao mesmo tempo, tal FD esconde, escamoteia, dissimula as outras FDs, as outras regiões do interdiscurso com as quais ela concorre/compete, apagando, silenciando, excluindo em outros sentidos, que são, então, desconhecidos/‘esquecidos’ pelo sujeito, isto é, invisíveis e ilegíveis (a não ser que haja uma desidentificação pelo sujeito, de modo que ele possa deslocar-se de sua

posição predominante anterior, para então poder enxergar o que se lhe apresentava como invisível). (FIGUEIRA, 2017, p. 133).

De tal modo, os sentidos não são denominados pelas propriedades da língua, dependem da relação que é constituída nas formações discursivas. Assim, é preciso entender que as formações discursivas não são homogêneas, são construídas na contradição, são heterogêneas pois configuram-se continuamente em suas relações. Orlandi (2007a) traz a noção de metáfora como imprescindível na AD. Pêcheux (2014c) ressalta que, de maneira correlata, as expressões, as palavras ou proposições mudam de sentido dentro de uma formação discursiva ou outra, assim como elas mesmas podem ser literalmente diferentes dentro de uma formação discursiva dada pelo mesmo sentido.

Se 'o sentido de uma palavra, de uma proposição, não existe em si mesmo', mas é constituído discursivamente (ou seja, o que Pêcheux chama mais tarde de formação discursiva) pelas 'relações de substituição, paráfrase, sinónimas etc., que operam entre os elementos linguísticos', é justamente nesse deslocamento que o exterior ideológico é apresentado por dentro do discurso, o efeito de equilíbrio de forças nas grandes disputas que tanto revestem quanto são revestidas pelo discurso. Dessa forma, relações e processos discursivos são sujeitos a períodos alternantes de estabilidade em que as relações entre os elementos são mantidas no lugar e há períodos de instabilidade que permitem novas reformulações e, com isso, novos sentidos a emergirem. (MONTAG, 2017, p. 88).

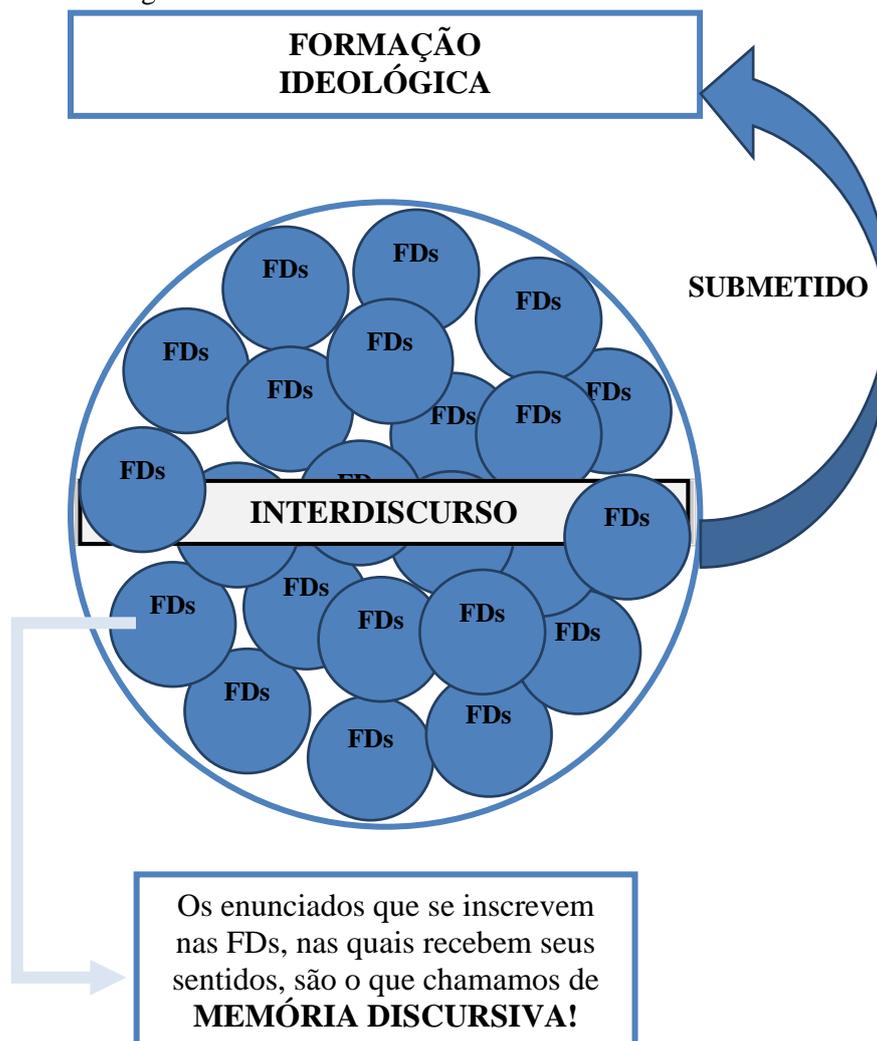
Orlandi (2007a, p. 44) complementa sobre a formação discursiva que:

B. É pela referência à formação discursiva que podemos compreender, no funcionamento discursivo, os diferentes sentidos. Palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes. Por exemplo, a palavra 'terra' não significa o mesmo para um índio, para um agricultor sem-terra e para um grande proprietário rural. Ela significa diferente se a escrevermos com letra maiúscula Terra ou com minúscula terra, etc. Todos esses usos se dão em condições de produção diferentes e podem ser referidos a diferentes formações discursivas.

A autora aponta que a formação discursiva define o trabalho do analista, quando este busca compreender o sentido do que está sendo dito. Seu trabalho consiste em remeter essa fala a uma formação discursiva e não outra. Tal análise se dá 'observando a condição de produção e verificando o funcionamento da memória" (ORLANDI, 2007a, p. 45).

Para Orlandi (2007a), a memória também tem suas características, se pensarmos em relação ao discurso. E é considerando essas características que é tratada como interdiscurso, ou seja, aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente (figura 4).

Figura 4 - Memória discursiva e interdiscurso



Fonte: produção da própria autora, baseado em Indursky (2011, p. 87)

Portanto, ao formular o discurso o sujeito o faz a partir da sua constituição, pois, só é possível formular se estiver na perspectiva do interdiscurso e da memória. Por isso é possível dizer que o interdiscurso é constituído pelo saber discursivo, ou seja, a memória afetada pelo esquecimento: esquecimento nº 1 e esquecimento nº 2, já detalhados neste trabalho.

Quando se enuncia, pode-se fazer a utilização da palavra de diferentes formas, com uma infinidade de sentidos. É comum considerar os processos parafrásticos e polissêmicos ao retomar o funcionamento da linguagem, isto é, o sujeito reformula o que diz em diversos processos significativos quando se refere ao mesmo assunto. Para se manter o sentido, utiliza-se de outras construções textuais para explicar o mesmo tema, ou seja, parafrasear uma explicação.

Quando uma mesma palavra assume diversos outros significados, estamos nos referindo à polissemia. Como um exemplo do jogo polissêmico, podemos dizer, por exemplo,

que temos um “papel” enquanto cidadãos, ou, que alguém deixou de entregar o “papel” no guichê. Devido ao contexto, o interlocutor faz um deslocamento de formulação ao enunciar a palavra “papel”, que assume mais de um sentido, e, ainda assim, consegue possivelmente compreendê-la em vários contextos. Isso nos dá o entendimento da extensão e da variedade dos domínios da linguagem. Sobre isso, Orlandi (2007a, p. 36) aponta que:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilidade. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

A partir do jogo parafrástico e polissêmico é possível entender a tensão existente entre a estabilização e a desestabilização dos sentidos que são criados no discurso. Ao dizer alguma coisa, o sujeito parte de um posicionamento ideológico, portanto, é possível perceber onde se inscreve na língua e na história em determinadas formações discursivas.

Esse jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político. Todo o dizer é ideologicamente marcado. É na língua que a ideologia se materializa. Nas palavras do sujeito. Como dissemos, o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia. (ORLANDI, 2007a, p. 38).

Como afirmou Orlandi (2007a) sobre o confronto do simbólico e político no discurso, também é possível verificar o confronto no deslocamento de sentidos que levam o sujeito a outras ideias, a diferentes materialidades discursivas.

As condições de produção, segundo Orlandi (2007a), envolvem fundamentalmente os sujeitos e a situação, uma vez que “a maneira como a memória ‘aciona’, faz valer as condições de produção, é fundamental” (ORLANDI, 2007a, p. 30). Para a autora, em sentido estrito, as condições de produção correspondem às circunstâncias da enunciação, ou seja, o contexto imediato. Já em sentido amplo, abrangem o contexto sócio-histórico-ideológico. De acordo com Ferreira (2001, não p.), são as “responsáveis pelo estabelecimento das relações de força no interior do discurso e mantêm com a linguagem uma relação necessária, constituindo com ela o sentido do texto”. Pêcheux e Fuchs (2014, p. 182, grifo do autor) afirmam que podem ser entendidas como “*determinações que caracterizam um processo discursivo, seja as características múltiplas de uma ‘situação concreta’ que conduz à ‘produção’, no sentido linguístico ou psicolinguístico deste termo, da superfície linguística de um discurso empírico concreto*”.

Conforme Orlandi (2007a), as condições de produção implicam o que é material, institucional e o mecanismo imaginário. A autora explica:

Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras. E se fazemos intervir a antecipação, este jogo fica ainda mais complexo pois incluirá: a imagem que o locutor faz da imagem que seu interlocutor faz dele, a imagem que o interlocutor faz da imagem que ele faz do objeto do discurso e assim por diante. (ORLANDI, 2007a, p. 40).

De tal modo, as formações imaginárias estão em todo o mecanismo de funcionamento do discurso. Levando em conta o imaginário de infância e de criança presentes no discurso da Palavra Cantada, é possível compreendermos o processo discursivo que aponta para qual público compõe, como veremos no capítulo 4. Para tanto, iremos nos ater, a seguir, à noção de discurso para melhor compreendermos os processos de constituição, formulação e circulação de discursos produzidos pela dupla, objeto de estudo de nosso trabalho de investigação.

2.3 O discurso em Palavra Cantada: refrações e interditos de sentidos na música infantil

Adotar o discurso como objeto de estudo implica considerar a determinação dos processos históricos e centrar o ideológico na trama da linguagem, e explorá-lo, de acordo com Romão (2012, p. 11), “como superfície não passível de exatidão e controle, não contornada pelo imaginário de absoluta assepsia de toda e qualquer ambiguidade, deslizamentos e equívocos”, aberta sempre ao inesperado. Para tanto, com base em Romão (2012), ao considerar o discurso como opaco e incompleto, o analista deve ter disposição para arriscar-se e expor-se à polissemia e à propriedade de ela estar continuamente sujeita à equivocidade, o que “demanda investimento, trabalho e, sobretudo, um arriscar-se permanente à escuta do que sempre pode ser outro, desigual, inatingível” (ROMÃO, 2012, p 11). Isso tem relação com o modo como os sujeitos do discurso se situam na linguagem, ou seja, de forma diferente, contraditória e desigual.

Ao considerar que o sentido pode ser outro e que o sujeito é uma posição discursiva, é interessante tomar a máxima teórica de que o discurso é “efeito de sentidos” (PÊCHEUX, 2014b) e, se é um efeito, é um entre tantos e, se é sentido, também é um entre infinitas outras maneiras de dizer. Por isso, Orlandi (2007a, p. 15) propõe pensar o discurso a partir da ideia de “curso, de percurso, de correr por, de movimento; o discurso é assim palavra em

movimento, prática de linguagem”. É por meio do discurso que a história deixa de ser apenas cronológica, demandando interpretação e amparando a produção de sentidos. Isso porque, como afirma a autora (ORLANDI, 2008, p. 17), o discurso é um objeto histórico-social, da qual sua singularidade está em sua própria materialidade, que é a linguística.

Todo o processo de construção de imagens “de ser criança” na voz da dupla dá-se no e pelo discurso, ou seja, todo esse processo construído se materializa pelo verbal e a linguística é o mecanismo de materialização de todos esses princípios: memória, FD, interdito, já-dito, pré-construído, entre outros. Assim, no funcionamento da linguagem temos um complexo processo de constituição de sujeitos e produção de sentidos, já que “põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história” (ORLANDI, 2007a, p. 21). Não podemos esquecer que, para analisarmos a polissemia do discurso, seus vários sentidos e as brincadeiras que podem ser feitas com as palavras, devemos refletir também sobre as chamadas tipologias discursivas (ORLANDI, 2003). Para Giorgenon e Romão (2013, p. 276), as tipologias do discurso, na esfera da AD, primam pela “análise do objeto discursivo sob o ângulo da interação e da polissemia. Analisando o funcionamento discursivo e tentando dar conta da relação linguagem/contexto”.

De acordo com Orlandi (2003), há três tipos de discurso: o autoritário, o polêmico e o lúdico. O discurso autoritário “é aquele em que a reversibilidade tende a zero, estando o objeto do discurso oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia contida. O exagero é a ordem no sentido militar, isto é, o assujeitamento ao comando” (ORLANDI, 2003, p. 154), isto é, aquele quando não tem espaço para o jogo de palavras, quando o discurso é fechado e que não aceita diálogo e rupturas. O discurso polêmico “é aquele em que a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada” (ORLANDI, 2003, p. 154), ou seja, quando há possibilidade de reversão do discurso. Já o discurso lúdico “é aquele em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta” (ORLANDI, 2003, p. 154). Dessa forma, a palavra está em jogo e pode ir para qualquer lugar, ninguém está interessado em controlá-la, como, por exemplo, no discurso artístico e poético.

Tal como é caracterizado, o **discurso lúdico** se coloca como contraponto para os outros dois tipos. Isso porque, em uma formação social como a nossa, o lúdico representa o desejável. O uso da linguagem pelo prazer (o lúdico), em relação às práticas sociais em geral, no tipo de sociedade que vivemos, contrasta fortemente com o uso eficiente da linguagem voltado

para fins imediatos, prático, etc., como acontece nos discursos autoritários e polêmico. Neste sentido, eu diria que não há lugar para o lúdico em nossa formação social. **O lúdico é o que ‘vaza’, é ruptura.** (ORLANDI, 2003, p. 154, grifo nosso).

Podemos afirmar que, dentre as tipologias discursivas, a ludicidade está presente em várias canções da Palavra Cantada. Com efeito, podemos citar aqui uma passagem da música Pelé, de Paulo Tatit e Zé Tatit, gravada pela dupla em 1998 no CD Canções Curiosas: “*O que eu vou te contar... Não se aprende na escola... São coisas de uma outra dimensão*”. O que será que é isso que se conta e não se aprende na escola, e que são coisas de outra dimensão? Como isso passa a significar à medida que inserimos esses cantos e contos em diferentes contextos? Elementos que só a poesia cantada é capaz de transportar e transmitir um “além”, pois é uma representação cheia de significados. No discurso lúdico, segundo a autora (ORLANDI, 2003), temos essa margem de inscrição do sujeito para poetizar a língua explorando as palavras, significar-se, enfim.

Outro exemplo que podemos mencionar do amplo repertório da dupla é a canção “Pé com Pé”, gravada em 2005 para o CD de mesmo nome, no qual os compositores brincam com os diversos sentidos da palavra “pé”:

Pé com pé (Sandra Peres e Paulo Tatit, 2005)

Um pé pra lá, outro pra cá...

Pé com pé, pé com pé, pé com pé, pé contra 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 planta, despenquei com pé descaço
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

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 planta, despenquei com pé descaço
Tomei pé da situação, tava tudo em pé de guerra
Tudo em pé, tava tudo em pé de guerra

Vou dar no pé (pé quente) / Pé ante pé (pé rapado)
Samba no pé (pé na roda) / Não dá mais pé (pé chato)

Chegar no pé (pé de anjo) / Beijar o pé (pé de meia)
 Meter o pé (pé de moleque) / Passar o pé (pé de pato)
 Ponta do pé (pé de chinelo) / Bicho de pé (pé de gente)
 Fincar o pé (pé de guerra) / De orelha em pé (pé atrás)
 Pé contra pé (pé fora) / A pé (pé frio) / Rodapé (pé)

Não me leve ao pé da letra, essa história não tem pé nem cabeça...

Tal canção rompe as barreiras do significado único e exato, alternando processos polissêmicos e parafrásticos. Os processos polissêmicos são aqueles em que o discurso provoca ruptura, deslocamento e necessidade da multiplicidade de sentidos, garantindo a criatividade na língua a partir da “ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e a língua” (ORLANDI, 2007a, p. 37). Fora isso, tais processos “garantem que um mesmo objeto simbólico passe por diferentes processos de res-significação” (FERREIRA, 2001, não p.). Os processos parafrásticos, por sua vez, produzem efeitos de sentido que ocorrem no interdiscurso, retornando ao já-dito legitimado, que possibilita a provável previsão no dizer que está no espaço da memória. Assim, a paráfrase é responsável “pela produtividade na língua, pois, ao proferir um discurso, o sujeito recupera um dizer que já está estabelecido e o reformula, abrindo espaço para o novo. Essa tensão entre a retomada do mesmo e a possibilidade do diferente desfaz a dissociação entre paráfrase e polissemia”. (FERREIRA, 2001, não p.). Para Orlandi (2007a, p. 67), “processos como paráfrase, metáfora, sinonímia, são presença da historicidade na língua. Dito de outro modo, esses processos atestam, na língua, sua capacidade de historicizar-se”. Para Baldini e Barbosa Filho (2017, p. 7, grifo do autor),

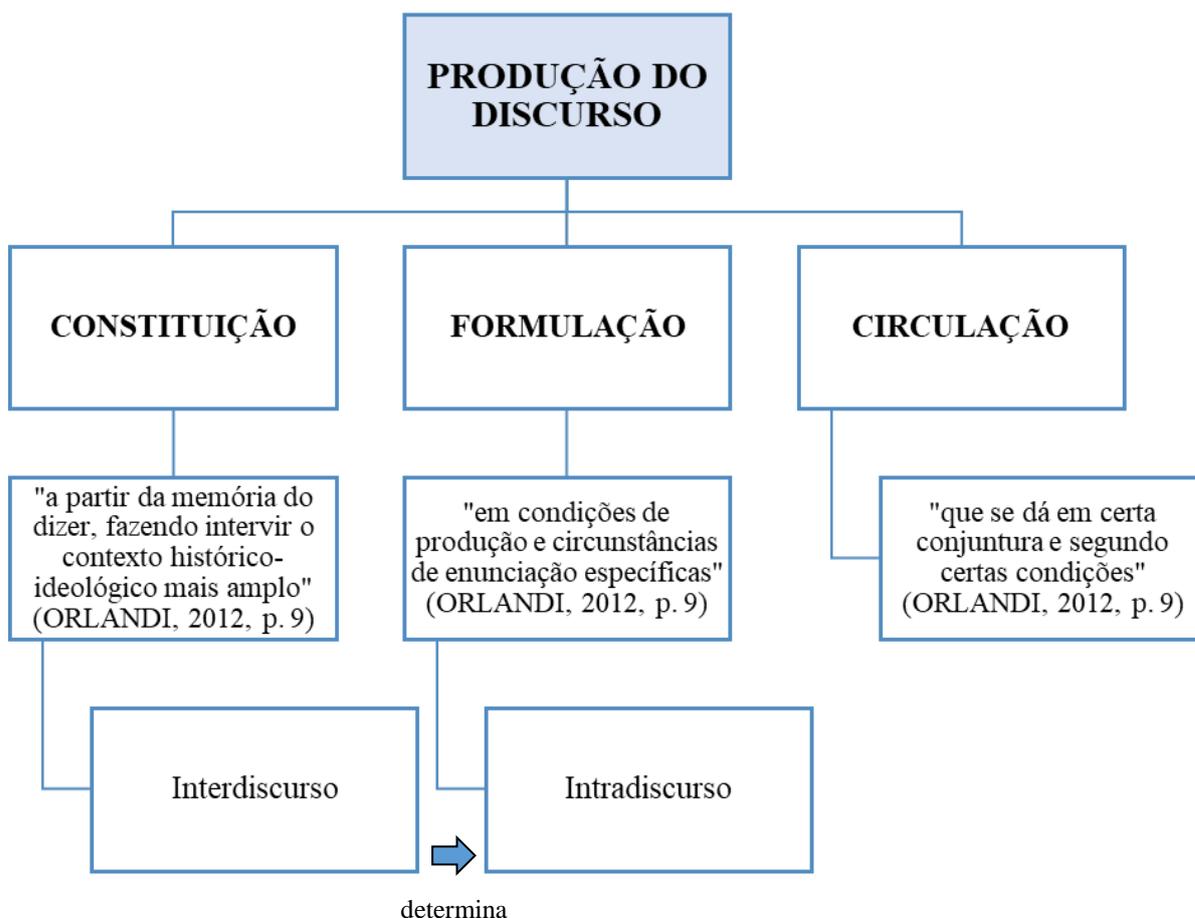
[...] a historicidade não significa simples e geneticamente a ‘propriedade de ser histórico’, mas levar em consideração as múltiplas determinações que instituem a materialidade do significante no quadro de uma formação teórica, disputando e dividindo terreno com outros e funcionando teórica e heurísticamente como *conceito*.

Dito isto, cabe ressaltar a importância de o analista considerar que o sentido é um dentre outros, nunca fechando a significação. Por exemplo, se considerarmos a letra da música acima, veremos que são muitos os efeitos de pé, deslocando essa palavra do universo estritamente literal, como membro inferior do corpo humano, para explorar outras possibilidades de sentidos. Acusamos aqui a abertura da palavra poética: pé de pato; pé da cama; pé na estrada; pé de vento; pé d’água; pé de planta; pé da situação; pé de guerra; pé da letra; dar no pé; pé quente; pé rapado; chegar no pé; pé de meia; meter o pé; pé de moleque;

passar o pé; pé de chinelo; bicho de pé; fincar o pé; de orelha em pé; pé atrás; pé frio; e rodapé. Considerar a polissemia do sentido implica levar em conta as várias posições que o sujeito pode ocupar quando ele toma a palavra. Como vimos, pé pode ter um significado literal e estrito, ou pode ser deslocado para diferentes regiões de sentido, o que nos indica de quais formas o sujeito enuncia, sujeito aqui entendido como posição no discurso.

Pensando nos processos de produção do discurso, deparamo-nos com três momentos importantes, aos quais devemos nos ater para compreender o conceito de discurso pela AD, que são: o momento da sua constituição, da sua formulação e de sua circulação (ORLANDI, 2012). Para entender o funcionamento discursivo, partimos desses três momentos de produção de um discurso. Entretanto, apesar de apresentarmos esses momentos de forma separada, eles sempre devem estar integrados quanto à produção do sentido de um discurso, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 5 - Processos de produção do discurso



Fonte: produção da própria autora

De acordo com Orlandi (2007a), a **constituição** do discurso é a “atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado,

com finalidades específicas” (ORLANDI, 2003, p. 125), possível a partir de uma memória do dizer, ou seja, por meio de sentidos já-ditos, relativamente estáveis na formação social. Esse processo se realiza no nível interdiscursivo - no eixo vertical do processo discursivo - quer sob forma de pré-construídos - citações diretas, paráfrases dentre outros -, quer sob forma de um atravessamento de sentidos na formulação do dizer. A **formulação** do discurso, por sua vez, efetiva-se no nível intradiscursivo - eixo horizontal do processo discursivo - por meio de uma linearidade dos sentidos. Para Courtine (2016, p. 24), no nível da formulação, há um desnivelamento interdiscursivo do enunciado, “provocando um achatamento em uma superfície única de formulação articulada”, promovido por “horizontalização” da dimensão vertical de constituição dos discursos. Ainda segundo o autor, essa horizontalização:

[...] é contemporânea à apropriação por um sujeito enunciador (doravante, L), que ocupa um lugar determinado no seio de uma FD, de elementos do saber da FD na enunciação do intradiscorso de uma sequência discursiva, está em uma situação de enunciação dada. (COURTINE, 2016, p. 24).

Como podemos observar, os discursos são estruturados na relação entre atualidade e memória, como um processo pelo qual determinados sentidos são atualizados, condizentes com a formação discursiva na qual se inscrevem os sujeitos na produção do dizer. Assim, pensar o discurso enquanto objeto teórico da AD implica considerar o funcionamento linguístico (enquanto ordem interna) e as condições de produção em que ele se realiza (enquanto exterioridade).

Na luta ideológica pela regularização dos sentidos, é na **circulação** que determinados dizeres se regularizam no seio social, tendo em vista as condições de produção do discurso específicas de cada tempo, de cada formação social. Sendo assim, para melhor compreendermos o modo de funcionamento do discurso, precisamos levar em conta o contexto sócio-histórico e ideológico no qual estão inseridos os sujeitos na produção do dizer, bem como as situações em que estão envolvidos, isto é, as condições de produção dos dizeres nas quais se ligam as circunstâncias da enunciação.

Segundo Orlandi (2003), a partir das condições de produção é possível compreender a emergência de diferentes tipos de discurso, uma vez que a linguagem, os sujeitos e as práticas discursivas têm suas formas concebidas de acordo com as condições sócio-históricas e ideológicas de cada tempo e espaço. Dessa forma, ao pensarmos na produção da Palavra Cantada, refletimos sobre os desdobramentos que a Internet proporciona(ou) para a dupla, por meio de novas formas de circulação de sua produção, que possibilitam não só a criação de aplicativos e “vulgarização” de suas músicas pela televisão e *Youtube*, como também a

amplificação do discurso que possibilita um imaginário de criança e de infância. Como vimos afirmando, sob os dizeres aparentemente evidentes que se materializam nessas canções o que está em jogo é o modo de funcionamento da ideologia dominante na regularização de uma memória sobre ser criança na atualidade, ou seja, o *modus operandi* da ideologia vigente a fim de direcionar as práticas dos sujeitos na atualidade.

Na abordagem discursiva, o recorte analítico é também um gesto de interpretação, um modo como o sujeito-pesquisador/analista é afetado pelas materialidades (a serem) exploradas no decorrer do percurso. Sob esse viés, apresentaremos, a seguir, algumas questões pertinentes ao método discursivo bem como a estrutura metodológica que concerne a este trabalho de investigação.

2.4 O método discursivo: estrutura metodológica

Nesta seção, discorreremos sobre a estrutura metodológica que utilizamos para chegarmos à constituição do nosso *corpus*. A AD permite ao analista - atravessado(a) pela história, ideologia e inconsciente - refletir acerca do cenário de sua época, surgindo com uma proposta de ruptura com os esquemas rígidos existentes e, principalmente, com o estruturalismo vigente.

A princípio, o analista opera com o material linguístico - o arquivo e o *corpus* (material bruto) - para chegar ao seu objeto discursivo, ou seja, é no trabalho de transformação desse material (superfície linguística) em um objeto teórico que é possível compreender como o objeto produz sentidos, advindo, dessa forma, o primeiro gesto de análise. Orlandi (2007a, p. 77) aponta que nessa fase o analista procura ver no material bruto sua discursividade e “constrói um objeto discursivo em que já está considerado o esquecimento número dois (da instância da enunciação), desfazendo assim a ilusão de que aquilo que foi dito só poderia sê-lo daquela maneira”. Logo, a autora afirma que,

Nesse momento de análise é fundamental o trabalho com as paráfrases, sinonímia, relação do dizer e não-dizer etc. Esta etapa prepara o analista para que ele **comece a vislumbrar a configuração das formações discursivas que estão dominando a prática discursiva em questão**. O que ele faz é tornar visível o fato de que ao longo do dizer se formam famílias parafrásticas relacionando o que foi dito com o que não foi dito, com o que poderia ser dito etc. Estes outros dizeres aí observados dão as limitações das formações discursivas que intervêm, fazendo as palavras significarem de maneira x ou y. (ORLANDI, 2007a, p. 78, grifo nosso).

Após esse primeiro passo, o analista trabalha diretamente com o objeto discursivo, tendo em vista as relações dele com as formações ideológicas (efeitos da língua na ideologia), o que admite alcançar o processo discursivo, permitindo, então, que ele não trabalhe com todos os materiais reunidos, para, de tal modo, observar os sentidos em funcionamento em consonância às condições de produção. Orlandi (2007a, p. 78, grifo nosso) afirma que, nesta etapa, o estudioso “[...] vai incidir uma análise que procura **relacionar as formações discursivas distintas** - que podem ter-se delineado no jogo de sentidos observado pela análise do processo de significação (paráfrase, sinonímia etc.) - **com a formação ideológica que rege essas relações**”.

Nesse caminho, cabe ao pesquisador considerar como o objeto simbólico produz sentido, ou seja, como ele funciona discursivamente e, a partir disso, construir seu percurso de interpretação. Nesse ponto, é preciso ressaltar que a interpretação é o “sentido pensando-se o co-texto (as outras frases do texto) e o contexto imediato” (ORLANDI, 2007a, p. 26) e a compreensão é saber como as interpretações funcionam. Assim, “interpretar não é atribuir sentido, mas expor-se à opacidade do texto, ou seja, é explicitar como um objeto simbólico produz sentidos” (ORLANDI, 2010, p. 24). De acordo com Bastos (2018, p. 16), trabalhar com interpretação na AD é,

[...] escutar os discursos, nos quais as posições discursivas e sua inscrição na língua são consideradas e observadas nos processos discursivos. Da língua, o analista do discurso atua com a materialidade linguística, escutando e analisando os indícios do discurso, no qual marcas, ruídos e silêncios afetam essa relação. Na e pela língua é que temos as condições de atuar com o material discursivo, esse é o nosso corpo de observação, possibilitando o trabalho com os efeitos de sentidos produzidos.

Dessa forma, o analista não trabalha e não busca um sentido único e, menos ainda, um controle total de interpretação, ele está sempre relacionando seu objeto simbólico aos sentidos pré-construídos, já-ditos, trabalhando a língua em relação à sua imprevisibilidade e à sua inscrição na história. Afinal, “não há verdade atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que ele, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” (ORLANDI, 2007a, p. 26). De acordo com Pêcheux (1999b) e Orlandi (2012), o sentido é algo que não é dado, como também não é apenas o conteúdo de um texto; sentido é como determinado texto funciona. Conforme Bastos (2018, p. 40), “o texto não é considerado dado, mas sim, fato discursivo, não é o interesse final do analista do discurso, mas é o ponto, a unidade que propicia que ele chegue ao discurso e possa trabalhar”.

A AD delimita parâmetros teóricos a partir dos quais o estudioso trabalha e, assim, constitui-se em um dispositivo teórico de interpretação. Contudo, cada material de análise exige que o próprio pesquisador construa um dispositivo analítico diferente, uma vez que cada um tem a “forma” da prática da leitura e do trabalho com a interpretação. De acordo com Orlandi (2007a, p. 27), “o que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise”. Segundo a autora, uma análise não é igual outra, ainda que realizada pelo mesmo analista, uma vez que há a possibilidade de mobilizar conceitos diferentes e recortes diferentes. O processo de trabalho do pesquisador, então, é indissociável da relação entre a estrutura teórica da AD e a prática analítica.

Bastos (2018, p. 37), em outra passagem, aponta que a estrutura teórica da AD “permite ao analista deslocar seu olhar e atuar com as fronteiras entre as FDs existentes no material analisado, fornecendo condições para que seja possível compreender os processos envolvidos na produção dos sentidos e no modo como são inscritos ali”. Em relação à prática analítica, vale frisar que, o analista do discurso entende que seu trabalho não é o fazer científico neutro, e que a não neutralidade não invalida sua pesquisa, pelo contrário, ao ocupar a posição de pesquisador, o pesquisador do discurso não se esquivava ao processo de interpelação ideológica (LAGAZZI, 1988).

O trabalho da análise discursiva dos processos de produção dos sentidos, e de seus efeitos, quando tomado do ponto de vista de Pêcheux e Orlandi, incide na suspensão das certezas, na crítica das evidências, na desconstrução das verdades, na escuta do silêncio e das políticas de silenciamento. O político, compreendido aqui como a divisão de sentidos na língua, é dessa forma constitutivo do trabalho de análise. (MARIANI; MEDEIROS, 2013, p. 23).

Dessa maneira, trabalhar com um discurso determinado (por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas) é considerar a relação que os interlocutores mantêm com a formação ideológica, marcada no e pelo funcionamento discursivo, abrindo condições para que o analista questione o que é apresentado como verdade única, como evidente (ORLANDI, 2003, p. 125). Bastos (2018, p. 40) aponta que

[...] o trabalho do analista do discurso envolve a busca por entender esses efeitos de evidência que são produzidos durante o funcionamento da linguagem. Pela estrutura teórica é que o sujeito-pesquisador obtém condições de pensar e trabalhar os processos de produção dos discursos. O analista, saindo do entendimento dos sentidos como estruturas estabilizadas, possui condições de atuar com os discursos e deve, em suas análises, expor a opacidade na produção dos sentidos aos sujeitos-leitores.

Nas palavras de Lagazzi (1988, p. 61), “a partir das marcas linguísticas que se sobressaem, configurando as pistas para a análise, é que começarão a delinear o caminho que levará o analista ao processo discursivo, possibilitando-lhe explicar o funcionamento do discurso”. Ademais, a finalidade do estudioso do discurso “não é descrever nem interpretar mas compreender - isto é, explicitar - os processos de significação que trabalham o texto; compreender como o texto produz sentidos através de seus mecanismos de funcionamento” (ORLANDI, 2012, p. 27).

O analista procura determinar que gestos de interpretação trabalham a discursividade que é o objeto de sua compreensão. Ele procura distinguir quais gestos de interpretação estão na base da produção de sentidos de um texto. Como os sentidos e os sujeitos com suas posições se constituem ao mesmo tempo, o analista busca assim compreender os gestos de interpretação constitutivos dos sentidos e dos sujeitos. (ORLANDI, 2012, p. 28).

Assim, ao trabalhar com os discursos produzidos pela Palavra Cantada para sujeitos-criança, não promoveremos juízos de valores em relação aos dizeres da dupla, mas buscaremos, em nosso percurso analítico, construir efeitos de sentidos acerca dos discursos que compõem a constituição desse universo musical infantil criado por eles e que circula, em diferentes suportes, por meio das canções.

A análise de discurso não pretende se instituir em especialista da interpretação, dominando ‘o’ sentido dos textos, mas somente construir procedimentos expondo o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito (tais como a relação discursiva entre sintaxe e léxico no regime dos enunciados, com o efeito do interdiscurso induzido nesse regime, sob a forma do não-dito que aí emerge, como discurso outro, discurso de um outro ou discurso do Outro). Não se trata de uma leitura plural em que o sujeito joga para multiplicar os pontos de vista possíveis para melhor aí se reconhecer, mas de uma leitura em que o sujeito é ao mesmo tempo despossuído e responsável pelo sentido que lê. (PÉCHEUX, 1999a, p. 8).

Com efeito, ao analista do discurso interessam as “propriedades internas ao processo discursivo: condições, remissão a formações discursivas, modo de funcionamento” (ORLANDI, 2007a, p. 86) e o modo como se dá a produção de sentidos no seu *corpus*, uma vez que o discurso funciona de acordo com as mais variadas FDs e suas condições de produção. Além disso, ao desenvolver seu dispositivo analítico, ele deve trabalhar “de modo a que o deslocamento produzido pelo dispositivo em seu olhar leitor trabalhe a interpretação enquanto exposição do sujeito à historicidade (ao equívoco, à ideologia) na sua relação com o

simbólico” (ORLANDI, 2007a, p. 81). Na esteira das condições de produção, cabe ressaltar que as perguntas feitas pelo pesquisador é que norteiam na construção do que será analisado, bem como sua relação com os recortes de pesquisa.

São gestos de interpretação que nos levam a compor nosso *corpus*. Conforme apontado no capítulo um, optamos pelo discurso literomusical da Palavra Cantada. Para tanto, a dupla foi consultada sobre o nosso interesse e nossa proposta de pesquisa, autorizando não somente a pesquisa e o uso de suas imagens (APÊNDICES A, B e C), mas doando também material produzido por eles, incluindo o “Projeto Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada”¹⁴. Ademais, foi ainda aberto um canal de aproximação que possibilitou duas entrevistas (transcritas integralmente nos APÊNDICES D e E) com a dupla de compositores Paulo Tatit e Sandra Peres, ambas realizadas na cidade de Ribeirão Preto/SP, a primeira no dia 22 de outubro de 2016 e a segunda no dia 11 de novembro de 2018 (APÊNDICE F)¹⁵.

Constituímos o arquivo fazendo um levantamento de toda a obra da dupla, sintetizada na figura 6, a seguir, e disposta de forma mais detalhada nos apêndices G¹⁶ e H¹⁷. Considerando que a constituição do *corpus* implica em um gesto de análise e dada a vasta extensão da produção da dupla musical, optamos por fazer um recorte, selecionando como materialidade discursiva as letras das canções e as entrevistas realizadas com a dupla, buscando nelas as regularidades discursivas que se fazem presentes nesses discursos. Nesse gesto, buscamos refletir e lançar um olhar crítico sobre os processos de constituição, formulação e circulação sobre/para a infância em composições musicais, visto que, embora com finalidades lúdicas e/ou educativas, produzem os seus efeitos nos sujeitos discursivos.

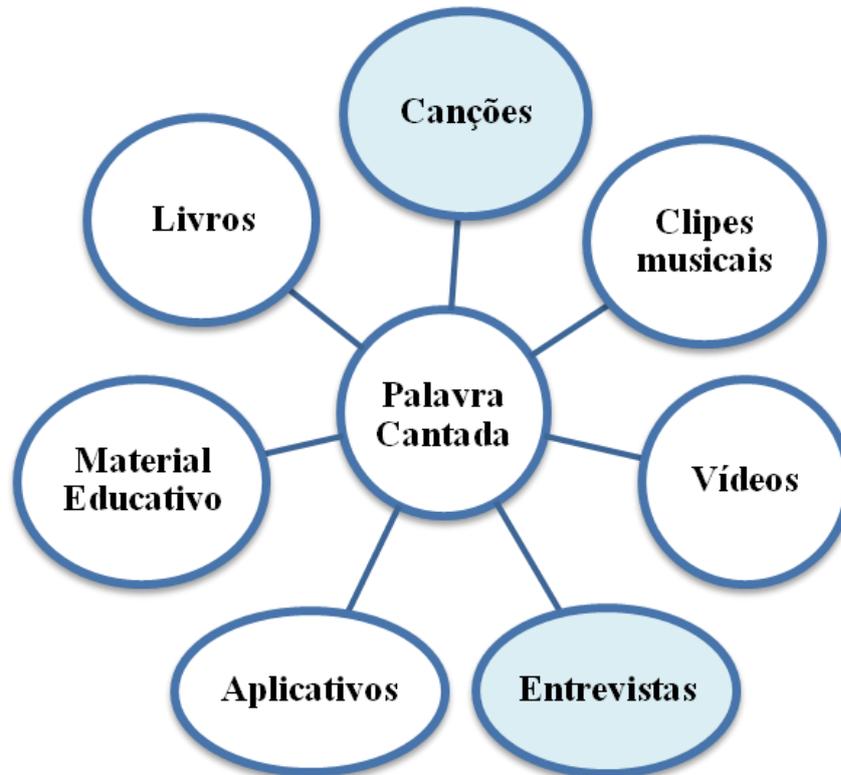
¹⁴ De acordo com o *website* Projeto Palavra Cantada, o Projeto Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada “visa contribuir para a construção de um trabalho de educação musical a ser realizado nas escolas. Destinado à rede pública de ensino, da educação infantil aos anos iniciais do ensino fundamental, este projeto surgiu com a intenção de contribuir para a necessidade de as escolas brasileiras se adequarem às exigências da Lei nº 11.769, sancionada em 18 de agosto de 2008 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tornando obrigatório o ensino de música. Por meio de ações formativas presenciais e a distância apoiadas por kits com livros, CDs e DVDs para alunos e professores, pretendemos proporcionar aos participantes uma experiência musical lúdica e uma aproximação da linguagem musical, de forma que se sintam seguros para realizar as brincadeiras musicais com seus alunos e se mostrem instigados a ampliar essa experiência com a construção de um ambiente musical na escola”.

¹⁵ As fotografias dos shows e das entrevistas estão apresentadas no apêndice F.

¹⁶ Lista completa e detalhada dos CDs, DVDs e livros da dupla Palavra Cantada

¹⁷ Imagens dos CDs, DVDs e Livros da dupla Palavra Cantada.

Figura 6 - Arquivo



Fonte: produção da própria autora

De acordo com Sousa, Garcia e Faria (2014), ao fazer um recorte o analista busca compreender o estabelecimento de relações significativas entre os elementos significantes, ou seja, analisar o funcionamento discursivo de um texto. Para as autoras, o analista não tem a ilusão de produzir uma análise do texto por completo, mas, sim, de fragmentos, e a partir deles estabelecer um começo na imensidão da memória, uma vez que a incompletude e a opacidade são constitutivas da linguagem. Afirmam, ainda, que “tais recortes representam o envolvimento do estudioso que se posiciona diante dos dados, escolhendo-os (e sendo escolhido por eles...), já implicado pelo seu objeto, muitas vezes efeito dele” (SOUSA; GARCIA; FARIA, 2014, p. 103).

Uma vez delimitado o *corpus* de análise, sistematizamos, para efeito de organização, todas as canções gravadas pela dupla no decorrer dos seus 26 anos de carreira (1994-2020) em tabelas no Microsoft Excel (APÊNDICE I). Ao todo, foram 432 gravações (entre CDs e DVDs). Todavia, contabilizamos 171 regravações, 41 faixas instrumentais, 14 faixas de contação de histórias, 15 faixas na versão em língua espanhola, totalizando, então, 193 músicas gravadas pela dupla. Dentre essas gravações, verificamos que 28 são canções de domínio público, a saber: Chegou a Hora da Fogueira / Sonho de Papel / Capelinha de Melão / Pula Fogueira Iáíá; A Barata; A canoa virou; Alecrim; Caranguejo / O cravo e a rosa; Gato

parlenda; Hoje é domingo parlenda; Lá em casa...; Meu galinho; O doce parlenda; Peixe vivo; Pinto parlenda; Pombinha branca; Pot-pourri de parlendas; Pot-pourri osquindô lê lê; Santa Clara parlenda; Sapo jururu; Tatu parlenda; Assim cantam os passarinhos; Congo da Maria Amada; De todos os reinos; Igrejinha; Nandaia; Papagaio fez o ninho; Tatu de volta no meio; Vapor de cachoeira; Xique xique; e Sim não. Dessa forma, selecionamos 165 faixas com composições da dupla e de sua rede de compositores (APÊNDICE J)¹⁸.

Entretanto, ainda assim, precisamos fazer mais um recorte nesse *corpus*, pois, mesmo delimitando-o apenas às entrevistas e às letras das 165 canções gravadas pela dupla, deparamo-nos com várias temáticas a respeito do universo infantil, conforme podemos ver na figura a seguir.

Figura 7 - Recortes do *corpus* - temáticas

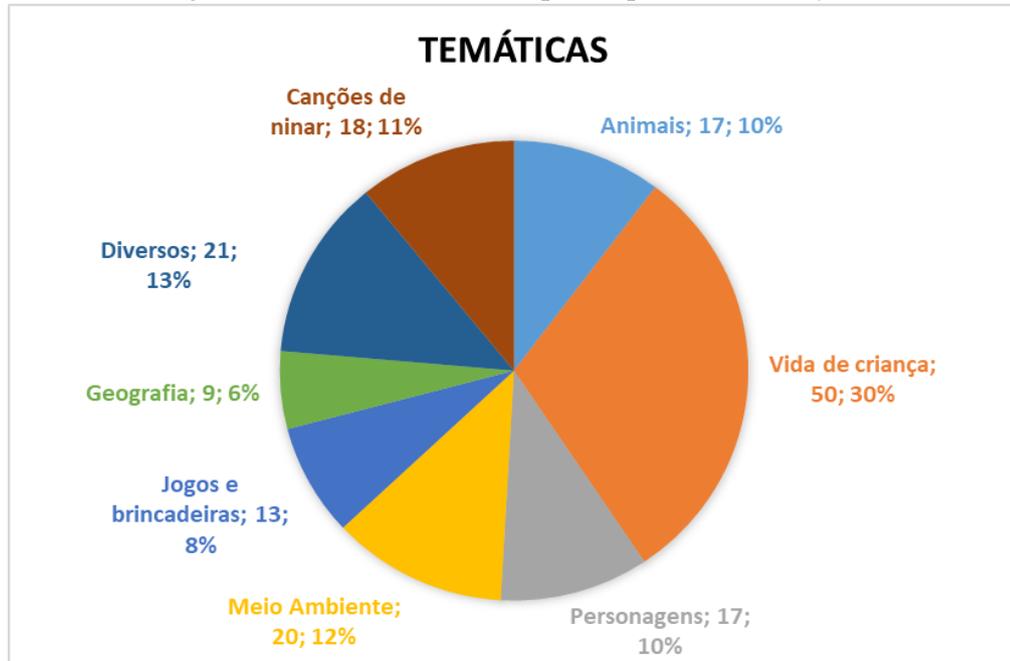


Fonte: produção da própria autora

¹⁸ Criamos, também, uma *playlist* no Spotify com as 165 faixas em questão. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/3Sx10GwFd6YTJPmyAlNt3I>. Acesso em 08 jan. 2020.

Assim, para delimitar o número de canções em nosso material, definimos pela escolha da temática que mais aparece no trabalho da dupla, sendo esta, “vida de criança”¹⁹ (conforme a figura 8).

Figura 8 - Temáticas abordadas pela dupla em suas canções



Fonte: produção da própria autora

É preciso destacar que, diante desta vasta produção, não nos interessamos pelo quanto a dupla fala sobre a infância, mas como fala, ou seja, o que nos interessa são os movimentos singulares e particulares inerentes aos processos de constituição, formulação e circulação dos sentidos sobre/para a infância que se fazem presentes no discurso da dupla musical Palavra Cantada.

Orlandi (2007a) afirma que a constituição do *corpus* e sua análise estão fortemente relacionadas, já que ao fazer essa seleção o analista determina de antemão as propriedades discursivas do que é selecionado. Sendo assim, para tratar discursivamente o *corpus*, é preciso que ele trabalhe nos limites da interpretação, numa posição deslocada que nos permitirá contemplar o processo de produção de sentidos nas condições postas em jogo. Desse modo, é preciso esboçar o gesto de escutar os efeitos de sentido em sua materialidade histórica e

¹⁹ Criamos, também, uma outra *playlist* no Spotify, agora com as canções categorizadas por nós como “vida de criança”. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/4MOFigwUMvnRQCI9Q7JSjZ>. Acesso em 08 jan. 2020.

linguística, visto que “o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro” (ORLANDI, 2007a, p. 59).

Os gráficos que produzimos aqui (figuras 6, 7 e 8) indicam o modo e a relação de como nos aproximamos do material, submergimos nele e ordenamos certos modos de entrada no material coletado e pesquisado. A partir da materialidade com a qual nos deparamos, fomos produzindo discursivamente gestos de leitura e interpretação de todo o material selecionado para esta pesquisa.

Após uma leitura discursiva das letras das canções escolhidas, bem como das entrevistas concedidas a nós, transformamos nosso “material de linguagem bruta” em objetos discursivos; procuramos, com isso, desfazer-nos dos efeitos da impressão ilusória de que aquilo que é dito só poderia ser dito daquele jeito, uma vez que esse é um efeito produzido pelo esquecimento nº 2, conforme Pêcheux (2014c) afirmava. Ou seja, buscamos desnaturalizar os sentidos aparentemente evidentes que se inscrevem nas músicas infantis da dupla. Da mesma forma, buscamos as pistas²⁰ deixadas pelos sujeitos nos fios de seus discursos, em respostas às perguntas feitas nas entrevistas, trazendo em questão não apenas o que o sujeito canta em relação ao que ele não canta, mas as circunstâncias em que tais dizeres são produzidos. Nesse gesto de análise, buscamos vestígios acerca do modo de funcionamento da ideologia na regularização desses dizeres, tendo em vista os conceitos aqui já mobilizados para uma melhor compreensão dos modos de funcionamento desses dizeres na atualidade, bem como os seus efeitos na regularização de uma memória do dizer sobre a infância e a criança na atualidade. Considerando a trajetória em que sujeitos e sentidos se constituem, apresentaremos nas próximas páginas uma breve reflexão sobre a relação intrínseca entre sujeito e língua, mais propriamente, a relação que se estabelece entre o sujeito-criança e a música.

²⁰ Bastos (2018, p. 43) afirma que “o analista do discurso lida com as pistas para expor que o discurso não é evidente, pois é perpassado pelo que é externo, pelas marcas das contradições, do ideológico e dos silêncios. Expondo, aos sujeitos-leitores, a opacidade na qual os sentidos são constituídos”.

3 AS MÚLTIPLAS FACES DO CANTEIRO MUSICAL: O UNIVERSO DA MÚSICA EM PALAVRA CANTADA

Figura 9 - Meninos Brincando (Portinari, óleo sobre tela, 1958, 59.5 x 73 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*tudo esclarecido
entre as coisas
e os seus
sig
ni
ficados
o que se viveu
tá vivido
o assunto
virou passado*

*e o que passou
tá
esquecido

entre as coisas esquecidas
estão as melhores lembranças
entre as coisas perdidas
estão os grandes achados*

(Alice Ruiz)²¹

²¹ Título: Tudo esclarecido. Letra de Alice Ruiz e Música de Itamar Assumpção. Disponível em: http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/ineditas/tudo_esclarecido.htm. Acesso em: 22 mar. 2018.

Neste capítulo, apresentaremos um *ritornelo* pelos vestígios de historicidade musical brasileira e as condições de produção discursivas contemporâneas. Para começar, uma breve reflexão sobre a música da cultura infantil e, em seguida, sua relação com o folclore, rastreando o modo de constituição de determinados dizeres que se inscrevem no folclore brasileiro, já que a Palavra Cantada realiza o duplo batimento da significação da história musical brasileira, atualizando efeitos de sentido da tradição (folclórica) - ainda que com interpretações autênticas e criativas das cantigas de roda, o que cria pontes com o passado -, e desloca-os para outros campos semânticos com composições de sua autoria, criando, assim, pontes para o futuro.

Na impossibilidade de abarcarmos toda a historicidade musical brasileira voltada para crianças, e reconhecendo a vastidão desse campo que transcende os objetivos desta tese, apresentaremos uma “luz” sobre as vozes que nos antecederam e que compõem o chão de significação musical que nos chega ainda hoje, assim como uma breve contextualização das condições de produção discursivas sobre as mesmas, o que, apostamos, poderá facilitar a circulação de sentidos que nos são comuns em termos da produção nacional contemporânea e abrir para sentidos outros.

3.1 A música da cultura infantil

A música está presente e sempre foi usada na infância por familiares, professores ou especialistas por meio de jogos, dinâmicas, leitura, teatro, entre outros. De acordo com José Tatit (2010) - escritor e letrista da Palavra Cantada -, não podemos deixar de lembrar que a música acompanha a história desde os tempos mais primitivos:

[...] Em todos os momentos, a música foi a companheira tanto dos homens humildes como dos nobres. Foi sempre a música que acompanhou todos os rituais pagãos e religiosos das nações e das tribos; cantou-se para o sol nascente, para as colheitas, nas festas de casamento e aniversários, para as datas relevantes dos calendários, para os eclipses, nas passagens das estações, nas vitórias das guerras e revoluções e nas cerimônias fúnebres; cantou-se também simplesmente durante a preparação do chá, nas invocações religiosas, nos jogos de conquistas amorosas, nas meditações, nas tarefas de lavar a roupa, cozinhar e varrer a casa, nas esferas do pastor diante das ovelhas, nas solidões do vigia esperando o inimigo ou do pescador esperando peixe. Cantou-se e canta-se a todo momento, ouviu-se e ouve-se música em todas as fases da vida humana, pois ela nos oferece a melhor companhia. Sendo assim, não seria importante oferecer essa dádiva às nossas crianças? (TATIT, 2010, p. 2).

Na realidade, a música existe desde quando o bebê está no ventre de sua mãe, pois a batida do coração dela se constitui em um ritmo (parte integrante da música) e ele não para de escutá-lo por nove meses e ao nascer, por meio da voz dos seus pais, é apresentado também à melodia, a canções que fazem parte da cultura familiar, e, mais adiante, às músicas que circulam socialmente e que passam a coreografar o cotidiano infantil, por meio das culturas infantis. De acordo com o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil - RCNEI (BRASIL, 1998, p. 51):

O ambiente sonoro, assim como a presença da música em diferentes e variadas situações do cotidiano fazem com que os bebês e crianças iniciem seu processo de musicalização de forma intuitiva. Adultos cantam melodias curtas, cantigas de ninar, fazem brincadeiras cantadas, com rimas, parlendas etc., reconhecendo o fascínio que tais jogos exercem. Encantados com o que ouvem, os bebês tentam imitar e responder, criando momentos significativos no desenvolvimento afetivo e cognitivo, responsáveis pela criação de vínculos tanto com os adultos quanto com a música. Nas interações que se estabelecem, eles constroem um repertório que lhes permite iniciar uma forma de comunicação por meio dos sons.

Consideraremos o termo cultura como a maneira de compreender, interagir e lidar com o mundo, podendo ser dividida em três eixos: erudita, popular e folclórica. A cultura erudita seria aquela decorrente de estudos sistematizados de cunhos científicos, religiosos, artísticos, entre outros. Já a cultura popular seria a do conhecimento empírico acumulado e modificado diariamente a partir das experiências. A cultura folclórica, a qual tomaremos como base mais adiante, corresponde aos hábitos e costumes mais simples, praticados coletivamente e sem erudição.

Ao nos referirmos às culturas infantis, consideramos que os sujeitos-criança, assim como os sujeitos-adultos, são produtores de cultura de modo que eles não se restringem apenas à condição de receptor/consumidor de cultura, mas também produtor. Para Ângela Borba (2006), os sujeitos-criança são sujeitos ativos nesse processo de produção da cultura infantil, em que se apropriam e reinterpretam regras sociais e valores. Essa produção de cultura infantil ocorre por meio de relações constituídas pelos próprios sujeitos-criança, a partir da socialização e interação com os sujeitos-adultos e, também, com outros sujeitos-criança. Para André Melo, Jarbas Almeida e Lilian Rodrigues (2014, p. 3), a constituição da humanidade se dá nas e pelas práticas de linguagem, fazendo do sujeito-criança produto e produtor de cultura, “informando das suas experiências, partilhando-as, atribuindo-lhes valores sociais através de diferentes manifestações da linguagem inscrevendo-se nas instâncias socioculturais da época em que vive”.

Enquanto sujeito de cultura, a criança se apropria da linguagem a partir de um lugar social definido pela sua condição infantil. Considerar esse caminho é importante, tendo em vista que ao compreender a criança como sujeito, como ser do mundo, atribuímos a ela condição de estabelecer a leitura da vida e a construção da sua própria história, espaço onde ela passará a construir sentidos a partir, ora de suas experiências para consigo, ora de seus contatos diretos com o outro, com o que está para além dela. (MELO; ALMEIDA; RODRIGUES, 2014, p. 3).

Além disso, podemos pensar que:

A introdução da televisão, como um eletrodoméstico indispensável para a maioria das pessoas, proporcionou o contato com outros objetos musicais e outras formas de apreciação/fruição musical. Basta observar o modo como as crianças ‘ouvem’ música com o corpo todo, com os olhos, imitando e repetindo os gestos e movimentos dos cantores. Sem contar que, em termos de conteúdo, gradativamente, **as músicas infantis foram perdendo terreno para os ritmos, letras, músicas e coreografias destinadas ao público adulto**. Isso significa dizer que hoje são poucos os espaços televisivos que se destinam especificamente às crianças, já que elas estão cada vez mais inseridas no mundo multimidiático adulto, constituindo-se mesmo em objeto específico do mercado fonográfico. A massificação musical atinge a todos indistintamente, uma vez que a TV e sua sonoridade são onipresentes. (SUBTIL, 2003, p. 2, grifo nosso).

Com o objetivo de compreender o consumo, o gosto musical e as mediações da sociedade e da mídia sobre o consumo de arte por sujeitos-criança de 9 a 12 anos, Subtil (2003) constatou em sua tese que, independentemente de classe social ou gênero, seus sujeitos de pesquisa consumiam músicas por prazer, mas que manifestavam contradições em seus discursos, uma vez que reprovam o que eles próprios consumiam, por considerá-los de baixa qualidade e massivos. Tais contradições somadas à afirmação destacada na citação acima, levam-nos às seguintes reflexões: i) ainda existe música infantil brasileira escutada e curtida por sujeitos-criança fora do convívio formal (instituição escolar)?; ii) em relação à música popular brasileira (MPB)²², é interessante pensar que, por existir essa massificação musical, não há mais distinção evidente entre música popular de alta qualidade e baixa qualidade? Na esteira dessas questões, podemos, ainda, cogitar: existem músicas somente destinadas ao público adulto e que o público infantil não tem acesso?

²² De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, a MPB é uma “manifestação estética tradutora de nossas múltiplas identidades culturais, apresenta-se como uma das mais poderosas formas de preservação da memória coletiva e como um espaço social privilegiado para as leituras e interpretações do Brasil”.

Não temos a pretensão de responder a esses questionamentos. Todavia, nesse caminho, gostaríamos de destacar é a partir da família que os sujeitos-criança são levados a refletirem, desde pequenos, sobre valores éticos, culturais e morais, e nesse contexto familiar é que são transmitidos, fundamentalmente de geração em geração, valores musicais da cultura infantil que coreografaram durante séculos a música para sujeitos-criança no Brasil, como, por exemplo, a tradição das canções folclóricas. Essa transmissão de conhecimentos musicais também pode ser proporcionada pela instituição familiar ao colocarem o sujeito-criança em aulas de musicalização infantil²³, por exemplo. Assim, canções infantis podem ser aprendidas tanto em casa, como em conservatórios/escolas de música e na escola tradicional²⁴, especialmente nas aulas de música. Entretanto, é também a instituição familiar que proporciona ao sujeito-criança seu primeiro contato com a música de consumo, ao apresentarem aos sujeitos-criança a mídia e as novas tecnologias de comunicação e informação. A respeito desse consumo das novas tecnologias por sujeitos-criança, uma das idealizadoras da dupla Palavra Cantada, a musicista Sandra Peres, em entrevista realizada para este trabalho²⁵, é da seguinte opinião:

Eu faço um pouco de ressalva a respeito disso, **eu não conheço**, pode ser que eu esteja enganada, **eu não conheço nenhuma** criança, uma criança pequena **né**, até os 10 anos, que queria ficar só no computador e quando chega um amiguinho com uma bola ou uma boneca, fale: '**Não** eu **não** quero brincar de bola. Eu vou passar o dia aqui assistindo um filme'. **Isso não existe**, existem crianças que onde... aí eu acho que quem organiza o tempo de permanência na frente do digital **né**, é o adulto. Eu acho as mídias digitais... toda essa tecnologia... eu acho elas incríveis... acho que elas ajudam, mas elas ajudam desde que você tenha um adulto para dizer: 'Olha, vamos ajudar a pôr a mesa'. 'Vamos brincar no quintal?'. 'Olha, depois da escola então, vamos lá no parque brincar com seus amigos'. **Eu não conheço** uma criança que chega no parquinho de diversão e fala assim: '**Não** mãe, eu quero ficar com meu *Ipad*'. **Eu nunca vi**. **Eu nunca vi** também uma menina, com outra **né**, falar: 'Ah vamos brincar, vamos dar papá para boneca', vamos brincar **né**, geralmente tudo com essas bonecas elas são filhinhas e a outra responder: '**Não**, eu quero só assistir filme'. **Isso não existe**... esse apego. Então assim, a infância de ontem é diferente de hoje porque hoje você tem mais tecnologia e mais acesso e mais possibilidade. O que que é bom nisso? Por que ela desenvolve a linguagem, curiosidade,

²³ "O trabalho com a musicalização infantil permite ao aluno desenvolver a percepção sensitiva quanto aos parâmetros sonoros - altura, timbre, intensidade e duração -, além de favorecer o controle rítmico-motor; beneficiar o uso da voz falada e cantada; estimular a criatividade em todas as áreas; desenvolver as percepções auditiva, visual e tátil; e aumentar a concentração, a atenção, o raciocínio, a memória, a associação, a dissociação, a codificação, a decodificação etc." (GOHN; STAVRACAS, 2010, p. 87).

²⁴ Cf. Brasil (2008).

²⁵ A transcrição promovida aqui é feita a partir do que ouvimos da entrevista e que não se toma qualquer aspecto ou ferramenta da análise da conversação, por exemplo, para a construção da transcrição. Ou seja, a transcrição é feita a partir do que se ouve na fala dos entrevistados.

desenvolve repertório dependendo do que ela vê, ela amplia o universo dela, agora a mesma infância da minha vó, da minha mãe, a sua infância, a infância da sua mãe **né**, de vocês que estão aqui, todo mundo brincou de boneca e brinca até hoje. Então assim, essa coisa assim, a tecnologia acabou? **Não!** Continua, só que aí vai o adulto para organizar esse tempo [...] Eu acho que tem uma coisa que eu repito isso porque eu acho muito importante, o **adulto** que estabelece limite da exposição à TV, ao computador e etc. É... existe um procedimento **né**, na nossa educação **né**, no Brasil, que a família, que as pessoas ligam a televisão e desligam a noite. E se tem uma criança ali, e vai passar uma reportagem e existem imagens que são indesejáveis para uma criança assistir, ela assiste. (informação pessoal²⁶, 2016, grifo nosso).

Essa fala inscreve o efeito de negativa para afirmar que a tecnologia é um detalhe na infância de hoje, sem alcance para defini-la em toda a sua extensão. O papel do sujeito-adulto, na voz da musicista, é cumprir a função de administrar, organizar e tomar conta do tempo e da rotina infantil do sujeito-criança de sua responsabilidade. Devemos marcar que o sujeito-criança imaginado pela musicista é o que tem acesso à TV, ao filme, ao quintal, à boneca e ao *Ipad*, ou seja, um sujeito-criança que se situa numa classe social em que esses bens culturais estão postos. Sendo assim, uma criança que é cuidada ou pode ser cuidada por um sujeito-adulto disponível. O que está em jogo é o imaginário sobre a infância, que desenha a representação de uma determinada criança, e não de todas. Lembrando que, conforme apontamos no decorrer do item 2.2, a Palavra Cantada tem um imaginário de que é necessário um sujeito-adulto-mediador para que algum tipo de reflexão seja realizado a partir das suas canções, ou seja, um imaginário de criança e infância estabelecidos.

Mas voltemos às tradicionais canções da cultura infantil oriundas do folclore brasileiro. Sistematizar em linha do tempo quando e onde surgiram tais canções seria uma tarefa bem complexa e provavelmente impraticável, mas procuraremos compreender esse universo e sua relação com a música da cultura infantil a seguir, rastreando a historicidade e o jogo da memória que sustenta os textos endereçados à infância. Consideramos que, ao cantar músicas folclóricas, a Palavra Cantada legitima alguns sentidos, inscritos no folclore popular, por meio de uma atualização de uma memória do dizer acerca das práticas sociais, como efeito de suas escolhas, reproduzidos nos lares e escolas nos dias atuais. Para tanto, o modo de constituição de determinados dizeres que se inscrevem no folclore brasileiro são de suma importância neste trabalho de investigação.

²⁶ Utilizamos a expressão “informação pessoal” todas as vezes que citamos dados obtidos através das entrevistas realizadas com a dupla (transcritas integralmente nos apêndices D e E).

3.2 O folclore e sua música

Começamos este tópico com a definição de folclore. De acordo com a Carta do Folclore Brasileiro (1995, p. 1), trata-se:

[...] [d]o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

Ainda de acordo com o documento:

[...] o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Esta releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também teve presente as **Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore**, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993. **A importância do folclore como parte integrante do legado cultural e da cultura viva, é um meio de aproximação entre os povos e grupos sociais e de afirmação de sua identidade cultural** (COMISSÃO, 1995, p. 1, grifo nosso).

Segundo Maria Cavalcanti (2008), o termo folclore foi criado em 1846 pelo arqueólogo William John Thoms, unindo os vocábulos da língua inglesa *folk* e *lore* (povo e saber); o objetivo foi nomear um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Apesar disso, para a autora, a compreensão do que é o folclore é transformada ao longo do tempo, ou seja, não está dada na realidade das coisas, mas constituída historicamente. Em virtude disso é que pensamos que tal situação no Brasil ocorre devido “[a]os estudos de folclore [que] incidiam basicamente sobre a literatura oral, depois veio o interesse pela música, e mais tarde ainda, nos meados do século, o campo se amplia com a abordagem dos folguedos populares” (CAVALCANTI, 2008, p. 21).

Já para o folclorista Ulisses Passarelli (2016), a riqueza do folclore brasileiro está no sincretismo, na variedade inclassificável, nas múltiplas variantes, nos fenômenos de transposição, interpenetração e influências folclóricas, e “em toda a criatividade, plasticidade,

presença de espírito e dinâmica com que o povo os cria e recria, adapta, extingue e ressuscita as manifestações culturais”. Cavalcanti (2008) afirma que, mesmo com os processos de modernização da sociedade como, por exemplo, o surgimento da televisão na vida cotidiana nacional, o folclore não acabou.

O país transformou-se econômica e politicamente. Mudaram também os ideais de conhecimento. Como já diziam alguns folcloristas, o folclore nasce e cresce também nas cidades: é dinâmico, transforma-se o tempo todo, incorporando novos elementos. O campo dos estudos de folclore transforma-se também, acompanhando a evolução do conhecimento no conjunto das ciências humanas e sociais. A noção de cultura não é mais entendida como um conjunto de comportamentos concretos mas sim como significados permanentemente atribuídos. Uma peça de cerâmica é mais do que o material de que é feita, e a técnica com que é trabalhada. Uma festa é mais do que a sua data, suas danças, seus trajes e suas comidas típicas. Elas são o veículo de uma visão de mundo, de um conjunto particular e dinâmico de relações humanas e sociais. Não há também fronteiras rígidas entre a cultura popular e a cultura erudita: elas se comunicam permanentemente. O compositor erudito Heitor Villa Lobos reelaborou musicalmente cantigas de ninar tradicionais. Muito frequentemente, o enredo do desfile carnavalesco de uma escola de samba elabora numa outra linguagem temas eruditos. Na condição de fato cultural, o folclore passa a ser compreendido dentro do contexto de relações em que se situa. (CAVALCANTI, 2008, p. 21).

Voltemos, nesse momento, à questão da música folclórica, transmitida pela tradição oral e que na maioria das vezes tem seu autor desconhecido. Comumente nascendo com objetivo lúdico, envolve danças, cantos, festejos, religiosidade e diversos jogos e brincadeiras. As letras e melodias são, na maioria dos casos, de pequena extensão, repetitivas e de fácil memorização, apropriação e identificação. Podemos, assim, citar como material de análise a cantiga “Capelinha de Melão”, cantada em diferentes regiões do país na tradicional festa popular religiosa, conhecida como festa junina, em homenagem a São João:

Capelinha de melão (Autor desconhecido)

Capelinha de Melão é de São João.
É de Cravo é de Rosa é de Manjeriçã.
São João está dormindo, não acorda não!
Acordai, acordai, acordai João!

Pensando no título da cantiga, seria essa Capelinha uma igreja pequena devotada a São João? E o que o melão tem a ver com essa capelinha? Pesquisando sobre as tradições folclóricas percebemos que existem duas hipóteses: a primeira está associada a uma reunião de foliões durante os festejos de São João, ornados de capelas de folhagens, que marcham em grupos em demanda do milagroso banho. Em Portugal, essa capela pode ser uma coroa de

flores ou folhas e, assim como na canção, a coroa pode ser de cravo, de rosa ou de manjeriço (CASCUDO, 2012). Já a outra hipótese está ligada a um folguedo junino com cânticos apresentados pela comunidade na noite de São João (24 de junho), no Rio Grande do Norte, denominado Capelinha²⁷.

Outro tipo de cantiga é a de roda, conhecida, também, como ciranda. As cirandas são brincadeiras folclóricas em que os sujeitos-criança formam uma roda e de mãos dadas cantam canções coreografadas relacionadas à letra da canção, podemos citar aqui: Ciranda, cirandinha; Nesta rua; O cravo e a rosa; Carneirinho, carneirão; Fonte do itororó; Pai Francisco; Teresinha de Jesus; entre outras.

Embora a Ciranda brasileira conserve muitas características das antigas Cirandas portuguesas, ela é praticada no Brasil em diferentes formas e modalidades. Enquanto em Portugal ela se consagrou como uma autêntica dança de adultos, no Brasil ela é vista ora como dança infantil ou roda cantada, ora como dança de adultos; com aspectos de Samba Rural e como finalização de fandango. Por vezes ela é denominada dança, outras um canto, outras é vista como música. Seus significados, dependendo da região, localidade e época contemplam diferenças consideráveis, daí os termos: Ciranda Praiana (litorânea); Ciranda da zona da mata; Ciranda da zona rural; Ciranda infantil, entre outros. (LOUREIRO; LIMA apud PITERA, 2014, p. 5).

Para Sandra Peres (informação pessoal, 2016), ciranda “é todo mundo fazendo aquela roda, naquele tempo, naquele espaço, não dá, numa roda, para uma criança fazer uma mais rápida outra mais devagar, se elas não fizerem no mesmo tempo a roda não acontece”. Há, também, brincadeiras folclóricas que podem ou não ser realizadas em roda, como “O pobre e o Rico”:

O pobre e o rico (Autor Desconhecido)

Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, marré, marré.
 Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré deci.
 Eu sou rica, rica, rica, de marré, marré, marré.
 Eu sou rica, rica, rica, de marré deci.

A cantiga acima é apenas uma das versões que podemos encontrar no Brasil. Nessa brincadeira musical, os sujeitos-criança formam duas filas, separadas uma da outra, e vão intercalando a canção de acordo com o personagem que assumem: pobre ou rico²⁸. A alternância de lugares ocupados pelos sujeitos denuncia, numa cantiga infantil, a luta de

²⁷ Cf. Soares (2012).

²⁸ Essa é apenas uma opção de brincadeira que pode ser usada com essa canção.

classes que se inscreve na língua e, por uma reprodução de sentidos aparentemente evidentes, produz efeitos nas práticas sociais.

Segundo Althusser (1970), é próprio da ideologia dissimular o seu funcionamento na linguagem, a fim de colocar os sujeitos a responderem as demandas da ideologia dominante. Sob os dizeres de uma cantiga infantil, materializam-se os jogos de poder que se materializam na língua, lugar onde repousa a ideologia, na qual se inscrevem as lutas de classe que se fazem presentes não apenas pela condição socioeconômica, pobre e rico, como pelos lugares sobredeterminados ideologicamente para os sujeitos na esfera social.

Segundo Pêcheux (1999b), a regularização dos sentidos na esfera social se realiza por uma reprodução de determinados sentidos já-ditos anteriormente, no eixo interdiscurso - da saturação dos sentidos possíveis - no fio do discurso, ou seja, no nível intradiscursivo. Dentre os sentidos possíveis para o termo “*marré deci*”, destacamos, com Galvão (2004), uma possível adaptação de uma canção europeia, no caso francesa - assim como muitas das cantigas folclóricas -, partindo da transposição de uma língua a outra, movida pelo seu jogo que se materializa na sonorização.

Nesse caminho, na versão francesa, temos a seguinte descrição: “*Je suis pauvre pauvre pauvre du Marais Marais Marais, Je suis riche riche riche d’la Mairie D’Issy*”; considerando que *Marais* e *Issy* são bairros de Paris, sendo *Marais* um bairro pobre e *Issy* um bairro rico. Interessante que, atualmente, essa condição se inverteu, já que, hoje, *Marais* é um bairro mais rico que *Mairie d’Issy*. Sendo assim, a pensar no funcionamento ideológico na regularização desses dizeres, consideramos que uma reflexão crítica dos sentidos que se materializam na música, ao invés de sua mera reprodução, possibilita-nos uma desnaturalização, junto aos sujeitos-criança, dos sentidos inerentes a “rico” e “pobre”, expondo a contradição constitutiva de todo o discurso.

Ainda de acordo com Althusser (1970), a ideologia é omni-histórica e opera no seio social, tendo em vista os interesses da ordem vigente. Sob esse aspecto, pensar a questão da historicidade da/na canção infantil nos permite melhor compreender o modo de funcionamento da ideologia na língua e os seus efeitos nas práticas sociais. Sob as bases de uma sociedade capitalista, os sentidos acerca do binômio trabalho/lucro ressoam nas práticas dos sujeitos como evidentes. Nessa relação aparentemente inequívoca, trabalhar mais significa ter mais dinheiro e, por conseguinte, ter mais conforto e prestígio social²⁹, sendo esta

²⁹ Essa prática de uma vida para o capital já se inicia na infância, podemos pensar, por exemplo, em jogos de tabuleiro como “War”, “Jogo da Vida” e “Banco Imobiliário”.

uma suposta escolha do sujeito, desde sempre interpelado pela ideologia vigente a responder as demandas dessa sociedade. Na canção, os dizeres direcionam o sujeito a crer numa suposta escolha de morar, ou não, em um bairro nobre, sendo essa uma das consequências de seu esforço e dedicação ao trabalho. Considerando que a música se trata de uma cantiga infantil, observamos que há, nesses dizeres, uma responsabilização dos sujeitos desde a infância, pelo viés da reprodução e naturalização dos sentidos, para uma suposta escolha dos lugares a serem ocupados na esfera social.

Ao se debruçar sobre a ideologia em sua tese, Althusser (1970) afirma que os aparelhos ideológicos do Estado - Escola, Informação (Mídia), Família dentre outros - são designados a realidades que se apresentam na forma de instituições distintas e especializadas, operando como estruturas com uma função prático-social de prescrever “práticas materiais reguladas por um ritual material, práticas estas que existem nos atos materiais de um sujeito” (ALTHUSSER, 1970, p. 65), que se instauram no seio social pela língua, no discurso, portanto, via reprodução-naturalização de sentidos. A música infantil em análise, “*O pobre e o rico*”, é uma cantiga que está presente em nossa sociedade por gerações, cantada por um público de diferentes faixas etárias, condição socioeconômica e, até mesmo, realidades culturais distintas em nosso país.

Na perspectiva discursiva, o conhecimento das condições de produção do discurso, isto é, das situações em que os sujeitos estão envolvidos na produção do dizer, é de suma relevância para a compreensão do modo de funcionamento dos sentidos que ali se inscrevem. Dentre as brincadeiras musicais folclóricas mais conhecidas estão os jogos de mão e as parlendas de escolha. As parlendas de escolha são versinhos rápidos e de fácil reprodução dos sentidos que ali se materializam. Sob a forma do lúdico, essas canções são comumente cantadas pelos sujeitos (familiares, amigos, professores) que ficam em roda com as mãos viradas para cima, cantando a parlenda e, a cada sílaba, batem na mão do outro. Na última sílaba, quem tiver a mão batida, sai da competição, e o último que restar ganha.

Diante disso, observamos que a disputa de sentidos que se materializa na língua faz-se presente nas relações sociais, sobredeterminando os sujeitos contemporâneos. Quase que por um ritual, os jogos de mão geralmente são disputados em duplas, mas há também jogos para três ou mais participantes. Dentre esses jogos, podemos citar: Adoleta; Acalanto; Ana banana; Aranha caranguejeira; Babalú; Batom; Eu vi o sapo; Fui à china; Fui à escola; Jó-quei-pô (pedra, papel e tesoura); Nós todos (Cê cê, cê rê cê cê); Soco-soco; Com quem será?, entre outros. Vejamos mais um exemplo a seguir:

Com quem será? (Autor desconhecido)

Com quem? Com quem será?
Que 'a fulana', vai se casar?
Loiro, moreno, careca, cabeludo
Rei, capitão, polícia, ladrão!
Estrelinha, estrelinha do meu coração!

A música discursiviza um possível casamento para “a fulana”, tendo em vista um possível marido, especificando para ele não apenas os atributos físicos - o loiro, moreno, careca, cabeludo - como também o lugar social em que ele se encontra. Sob esse aspecto, observamos que há um funcionamento ideológico nesses dizeres, dando ao sujeito uma ilusão de livre escolha dos seus atos, materializado na possibilidade de quem será o marido, havendo nela a responsabilidade dessa escolha. No entanto, contraditoriamente a esse discurso de liberdade, há uma convocação à mulher no que concerne ao matrimônio. Segundo Pêcheux (2014c), é no interior de uma formação discursiva - concebida discursivamente como a matriz dos sentidos - que se realiza o assujeitamento do sujeito do discurso, sob a forma de paráfrases, substituição, retomadas, deslizamentos, intrinsecamente ligados à tomada de posição do sujeito no discurso sob a forma de identificação (ou não) do sujeito à ideologia dominante.

Nos dizeres analisados na cantiga, compreendemos que há uma reprodução do discurso machista que traz à memória os sentidos relativamente estáveis acerca de uma relação supostamente inequívoca entre mulher-casamento, estando nessa relação uma condição para a realização da mulher. Nesse contexto, observamos que há um funcionamento discursivo que impele os sujeitos a tomarem os seus lugares na estrutura social. Especificamente à mulher, consideramos que reverberam, na cantiga, os sentidos concernentes ao imaginário de feminino historicamente estabilizado em nossa formação social: do lar.

Cantar os sentidos de casamento endereçando-os para o universo infantil indicia um modo de apontar um caminho irreversível como se a certeza já traçasse um caminho para o sujeito-criança, impossibilitando, por exemplo, o ser e permanecer solteira. Ao certificar o inevitável do matrimônio, os lugares discursivos já estão traçados para esposa e marido, silenciando inclusive a emergência de outras formas de composição dos casais. De acordo com Mariani (1998), é na prática de fixação de memória que os sentidos se estabilizam na estrutura social. Na parlenda a seguir, observamos que, por meio de uma cantiga infantil, também se regularizam determinados modos de ser sujeito.

1. Eu sou pequenininha, de perna grossa.
Vestido curto, papai não gosta!
2. Bate palminha, bate, palminha de Guiné.
Bate palminha, bate, pra quando papai vier.

Por meio das parlendas 1 e 2, observamos que, mais uma vez, há um funcionamento discursivo acerca do imaginário de mulher submissa ao homem, no caso dessa canção, ao pai. Por uma relação hierarquizada, é a figura paterna que (sobre)determina o modo de ser e de vestir da filha, bem como o seu modo de agir, que se materializa no contentamento feminino ao se deparar com a figura masculina. Nesse contexto, esses dizeres nos remetem à memória de uma alienação da mulher que só se realiza e, portanto, só pode ser feliz a partir da presença do outro, o homem, que lhe oferece abrigo e proteção, como veremos na cantiga a seguir.

Acalanto (Dorival Caymmi, 1957)

É tão tarde, a manhã já vem...
 Todos dormem, a noite também.
 Só eu velo por você meu bem.
 Dorme anjo, o boi pega neném.
 Lá no céu deixam de cantar
 Os anjinhos foram se deitar
 Mamãezinha precisa descansar
 Dorme anjo, papai vai lhe ninar.
 Boi, boi, boi, boi da cara preta,
 Pega essa menina que tem medo de careta.

Os acalantos, conhecidos também como cantigas de ninar, configuram-se como característicos da primeira fase da vida do sujeito-criança, partindo de canções suaves, tranquilas e com melodias simples cantadas por familiares para adormecerem os sujeitos-criança. Segundo o RCNEI (BRASIL, 1998, p. 51), “os acalantos são entoados pelos adultos para tranquilizar e adormecer bebês e crianças pequenas; os brincos são as brincadeiras rítmico-musicais com que os adultos entretêm e animam as crianças”. No entanto, consideramos que é numa perspectiva discursiva que podemos submergir as estruturas do texto, para uma escuta dos sentidos que, apesar de não-ditos na superficialidade, materializam-se no discurso, quer sob a forma de pré-construídos - retomadas, paráfrases, repetições - ou ainda por um atravessamento do dizer relativamente estável - o já-dito anteriormente em algum lugar e independentemente - que se atualiza na atualidade, visto que em condições de produção do discurso específicas (COURTINE, 1999).

Considerando que a cantiga em análise, “Acalanto”, compõe um conjunto de cantigas historicamente cantadas no seio da família ou entre amigos em nossa sociedade, observamos que, ao serem retomadas nos dias atuais, elas reproduzem (e até mesmo legitimam) sentidos inerentes a uma padronização de família constituída por pai, mãe e filha(o).

Segundo Orlandi (2010), a escolha de palavras não é aleatória, visto que ela implica numa seleção de dizeres/sentidos (a serem) ditos, enquanto sentidos outros são silenciados. Em seus estudos acerca de *As formas de silêncio*, dentre as formas de silêncio, a autora destaca o silêncio constitutivo, que se realiza na escolha de palavras em que para se dizer X é preciso não dizer Y. Sob essa perspectiva, ao se reproduzir os sentidos inerentes a uma família padronizada, silenciam-se, assim, outras possibilidades de núcleo familiar que se fazem presentes em nossa estrutura social, como lares em que o(a) avô(ó) ou outro membro se torna o responsável pela criança, família constituída por casais homossexuais, aquelas em que o pai ou a mãe é o único responsável pelo filho(a). Por meio de um funcionamento ideológico, regulariza-se uma memória do dizer sobre família, concernente à ideologia vigente, em apagamento de possibilidades outras de organização familiar.

No universo infantil, há também parlendas para pedir silêncio, para brincar com bola na parede, para pular corda ou até mesmo as que não são jogos, mas que podem ser apenas cantadas ou recitadas, como nos exemplos abaixo:

1. Lá no fundo do quintal tem um tacho de melado
Quem não sabe recitar é melhor ficar calado
2. Você me mandou cantar pensando que eu não sabia
Pois sou que nem a cigarra, canto sempre, todo dia

A cantiga 1 convoca os sujeitos a um modo próprio de recitar os versos, colocando na linearidade discursiva a relação entre dizer e calar, indicando, assim, o silêncio - ordenamento materializado em “ficar calado” - para aquele que não souber fazê-lo. Nesses termos, observamos que outra forma de silenciamento marca discursivamente a parlenda, a censura. Segundo Orlandi (2010), a censura se marca no discurso como uma interdição do dizer do outro, uma censura a determinados dizeres/sentidos. No caso da parlenda, a censura se realiza frente a um modo próprio de dizer, em exclusão ao diferente do desejável ou requerido. No entanto, numa relação entre o dizer e o não dizer, ou o calar, observamos na cantiga 2 uma resistência a essa interdição, materializada pela possibilidade de uma forma outra de saber dizer. Nesse contexto, ao direcionar os sujeitos a um modo próprio de dizer, a parlenda expõe a relação tensa constitutiva do jogo da língua, e que se materializa nas práticas sociais.

A notoriedade das músicas infantis, em especial as parlendas, no Brasil, pode ser observada pelos cantores que dela se apropriaram. Além de Dorival Caymmi - como observamos em “Acalanto”, acima analisado -, outro músico brasileiro se apropriou de músicas folclóricas, Wilson Simonal. Em 1967, ficou conhecido por “malandrear” ou até mesmo “pilantrear” algumas dessas canções, sendo as mais conhecidas “Os escravos de Jó” (1967), baseada em uma das cantigas de roda mais jogadas por sujeitos-criança no país, e “A Formiga e o Elefante” (1966)³⁰, fundamentada na melodia e letra de “Ciranda, Cirandinha”.

Os escravos de Jó (Wilson Simonal, 1967)

Quando eu era menininho
 A gente sentava no chão
 Com uma caixa de fósforo na mão
 Eu passava a minha pra ela e ela passava a dela pra mim
 E a gente cantava assim
 Escravos de Jó jogavam caxangá
 Tira, bota, deixa ficar, deixa cair
 Deixa ficar, deixa cair
 Guerreiros com guerreiros fazem zigue, zigue, zá
 Guerreiros com guerreiros fazem zigue, zigue, zá
 Escravos de Jó jogavam caxangá
 Tira, bota deixa ficar
 Guerreiros com guerreiros fazem zigue, zigue, zá

Como podemos observar, a convocação aos sujeitos a um modo próprio de comportamento também se faz presente na cantiga “Os escravos de Jó”, em face a uma forma específica de fazer, indicado pelos verbos tirar, botar, deixar ficar, deixar cair, no modo imperativo. Consideramos, ainda, que por uma escolha de palavras, a utilização do verbo botar, ao invés de colocar, dá à parlenda uma informalidade no dizer que se aproxima de uma familiaridade do sujeito a esses dizeres e, dessa forma, a sua identificação a esses sentidos.

O malandrear de Wilson Simonal está principalmente no fato de o cantor ser afrodescendente e tal cantiga ter alto teor racial. Pensando na cantiga folclórica, muitos pensam que “Escravos de Jó” se refere ao personagem bíblico Jó e seus escravos. Entretanto, Jó, apesar de muito rico, era considerado um homem muito íntegro e não há menção a

³⁰ Letra da canção: Só tinha canoa furada no rio que transbordou e não podendo passar a formiguinha chorou / Nisso chega o elefante e pergunta: "o que, que há? Se o problema é travessia, sobe aqui que eu vou pra lá" / Formiga, carona aceitou do elefante conquistador e no meio da travessia trocaram juras de amor / Ao chegar do outro lado aconteceu o grande momento / O elefante então pediu a formiguinha em casamento / O padre foi o leão e o padrinho o jabuti / Todos os bichos convidados, sucesso igual nunca vi / Lua-de-mel em Paris, de fato foi muito feliz / Tiveram quarenta filhinhos, lindos formifantezinhos / Quem gostou dessa história pode passar adiante / O casório da formiga com meu amigo elefante / O casório da formiga com meu amigo elefante.

escravos no “Livro de Jó” da Bíblia Sagrada. Acontece que é uma canção popular brasileira e, assim como as outras de domínio público, não se sabe o que seu autor quis dizer. O que podemos imaginar é o seguinte: ao criar a canção, seu autor deve ter se apropriado do nome de Jó para representar um homem muito rico, que poderia ser no Brasil um dono de escravo, senhor de engenho. O caxangá, possivelmente, está se referindo a crustáceos, muito parecido com um siri. Pensando na escravidão no Brasil, podemos dizer, então, que provavelmente essa cantiga foi composta em alguma região litorânea do país durante esse período da escravidão. Mas por que os escravos no Brasil jogavam siris? Nossa hipótese é que eles juntavam siris para seus senhores de engenho e que, com o passar dos anos, pela tradição oral, provavelmente o “juntando caxangá” se transformou em “jogando caxangá” (espécie de telefone sem fio). Os guerreiros em ziguezague, seguindo nossa hipótese, possivelmente são esses escravos que tentavam fugir dos senhores de escravos, capitães do mato e da escravidão.

Para Maria Gohn e Isa Stavrakas (2010, p. 94), quando o sujeito-criança passa a ter contato com o folclore, “além de conhecer músicas próprias da cultura infantil, pode apropriar-se da cultura de outros povos que muito contribuíram para a formação da sociedade brasileira, exercendo influência na língua, na religião, nos costumes, nas danças, nas músicas e nas comidas do nosso país”.

Duas décadas atrás, a dupla Palavra Cantada gravou um CD homenageando a tradição folclórica brasileira, intitulado “Cantigas de Roda”. Nesse álbum, trazem as canções: A canoa virou; Sapo jururu; Pombinha branca; *Pot-Pourri* osquindô lê lê; Meu galinho; Gato; Santa Clara; Doce; A barata; Caranguejo / O cravo e a rosa; Hoje é domingo; Tatu; Alecrim; *Pot-Pourri* de parlendas; Peixe vivo; Pinto; e Lá em casa. Percebe-se, com isso, que a dupla é favorável às cantigas de roda, tanto que Paulo Tatit (apud USINA, 2007) as defende dizendo que essas canções são “um patrimônio cultural e, portanto, devem ter o seu sentido original preservado”. De acordo com o *website* da dupla, a respeito desse álbum, “pais e filhos ouvem juntos essa seleção de canções tradicionais brasileiras. Os pais porque se lembram de sua própria infância e os filhos para conhecerem as cantigas tradicionais ou folclóricas que representam a essência da cultura musical do nosso país”.

Isso nos leva à seguinte reflexão: seria a Palavra Cantada uma rede de memória discursiva estabelecida a trançar vários sentidos sobre o sujeito-criança, inclusive aqueles politicamente (in)corretos? Será que estabelece movimentos de manutenção e ruptura com os sentidos acerca dos medos, afetos e vivências na infância? Como podemos observar em “A canoa virou”, a seguir, um modo próprio de fazer, ou de saber fazer, possui as suas implicações nas práticas dos sujeitos.

A canoa virou (Autor desconhecido)

A canoa virou por deixar ela virar
 Foi por causa da 'Maria' que não soube remar
 Se eu fosse um peixinho e soubesse nadar
 Eu tirava Maria do fundo do mar
 Siri pra cá, siri pra lá, Maria é bela e quer casar.

De acordo com a parlenda, o não saber fazer levou Maria ao fundo do mar, ao fracasso portanto, tendo como possibilidade de sucesso o seu casamento, visto que é, segundo a canção de autor desconhecido, “bela e quer casar”. Nesse contexto, há um direcionamento, na cantiga, da posição da mulher na estrutura social, o casamento e o recanto do lar, em face a sua impossibilidade de “saber fazer” outra coisa. A naturalização desses sentidos se faz presente também pela suposta beleza de Maria, sendo esse, historicamente, um dos principais atributos requeridos da mulher para que seja desejada pelo homem. Considerando que esta é uma canção de domínio público, ou seja, amplamente difundida na esfera social, os efeitos de sentido que nela se materializam contribuem para a regularização de uma memória sobre a mulher, visto que ressoa ao longo dos tempos.

Ao ser cantada pela dupla Palavra Cantada, o termo “bela” é substituído por “feia”. No entanto, tais efeitos de sentido se mantêm, visto que se há um juízo de valor posto em relação ao casamento; ou seja, ainda se coloca em evidência a mulher significada a partir de suas características físicas.

Assim como “A Canoa virou”, as canções folclóricas carregam marcas da cultura brasileira que é materializada por preconceitos, preceitos e dominação dos sujeitos-criança por meio do medo. É a ludicidade presente, apesar do horror discursivizado em algumas dessas canções. Entretanto, na última década, percebemos que existem canções que ainda circulam socialmente no cotidiano infantil - que inscrevem certos modos de dizer de medos e preconceitos -, mas que estão prestes a serem silenciadas, produzindo, então, efeitos de manutenção da ideologia dominante e que denunciam o politicamente incorreto.

Francisco Viana (2014), por exemplo, afirma que devemos ter cuidado com o que cantamos para os sujeitos-criança, pois uma simples canção de ninar pode ressignificar o efeito de maléfico, capaz não só de deixar com medo como também de marcar negativamente a personalidade delas. Tal afirmação marca um confronto muito intenso no mundo musical infantil atual, rendendo muitas discussões entre pais, professores e especialistas. Tomemos como materialidade uma canção muito conhecida do folclore brasileiro:

Atirei o pau no gato (Autor Desconhecido)

Atirei o pau no gato, mas o gato não morreu.
Dona Chica admirou-se do berro, do berro que o gato deu! Mi Au!

Podemos notar que essa canção carrega consigo efeitos de violência e agressividade (discurso polêmico). Acreditamos, pois, que esses efeitos são traços a serem trabalhados pelas canções folclóricas nos sujeitos-criança, e não silenciados. Dorival Caymmi, em 1972, evidenciou que esses efeitos devem ser trabalhados, de um jeito ou de outro, ao resgatar a cantiga folclórica em uma de suas canções e, em 1975, Nara Leão, em seu CD “Meu primeiro amor”, também reviveu a canção folclórica:

Francisca Santos das Flores (Dorival Caymmi, 1972)

Francisca Santos das Flores / É dona dos meus amores
Mas não sabia de nada / Francisca Santos das Flores
Que não sabia das dores / Que seu amado amargava
Das longas noites passadas / A contemplar as sacadas
Da casa da sua amada / Na condição de amante
De amada que não sabia / Que tantos males causava
Mas certo dia acabou-se / A timidez que impedia
E o pobre falou de amores / Pondo de lado temores
E nesse dia ela ouvia / Francisca Santos das Flores
Dona Chica ca ca / Admirou-se se
De que houvesse um amor tão grande assim
Dona Chica ca ca / Admirou-se se
De que houvesse um amor tão grande assim
Dona Chica ca ca / Admirou-se se
De que houvesse um amor tão grande assim.

Atirei o pau no gato (Nara Leão, 1975)

Tim do lêlê, tim do lá lá, toca a viola que é pra ‘nós dançá’
Atirei o pau no gato, mas o gato não morreu
Dona Chica admirou-se do berro, do berro que o gato deu
Dona Chica foi a polícia, mas a polícia não prendeu
Dona Chica admirou-se do berro, do berro que o gato deu
Tim do lêlê, tim do lá lá, toca a viola que é pra ‘nós dançá’.

No Brasil, pelas práticas sociais, é comum certos posicionamentos ideológicos associarem tais canções com a agressividade e a violência nos sujeitos-criança e, por esse motivo, estão sendo proibidas, como é o caso da canção “Boi da cara preta”, “Nana neném”, “Samba lelê” e “Marcha Soldado” (TAVARES, 2015; TERRA, 2014), ou alteradas, como no caso da canção “Atirei o pau no gato”, que atualmente é cantada nas escolas da seguinte maneira:

Não atirei o pau no gato (Autor Desconhecido)

Não atirei o pau no gato, porque isso não se faz.
O gatinho é nosso amigo, não devemos maltratar os animais!

Em 2015, na cidade de Sertãozinho/SP, por exemplo, o vereador Rogério Magrini (PTB), mais conhecido como Zezinho Atrapalhado, escreveu o Projeto de Lei nº 104/2015 para proibir o ensino dessa cantiga (Atirei o pau no gato) em Escolas da Rede Pública Municipal (SÃO PAULO, 2015). De acordo com o vereador, em entrevista ao *website* G1 (TIENGO, 2015), a ideia surgiu devido a um abaixo-assinado com adesão de 300 pessoas, elaborado pelas entidades de proteção dos animais do município, que alertava sobre os riscos de a cantiga estimular os sujeitos-criança a desde cedo maltratar os animais. Nas palavras do vereador:

É um projeto sério. Aí não tem brincadeira. Nós temos que proteger os animais. A criança de até 5 anos está em uma idade em que tudo que ela ouve aprende. Se ela ouvir atirei o pau no gato, ela vai atirar o pau no gato, porque ela aprendeu isso. [...] Acho que estamos em uma nova era. Não é porque a música é antiga que você põe para a nova geração. Você tem que ensinar a não atirar o pau no gato. Conheço muita gente que não gosta de gato por causa da música [original]. [...] Como eu faço show para criança, me pediram para eu cantar 'Não atire o pau no gato' para não dar mau exemplo (MAGRINI apud TIENGO, 2015).

O projeto ganhou visibilidade nacional, mas em poucos dias foi retirado a partir do parecer n. 198/2015 (SÃO PAULO, 2015), por ser considerado inconstitucional e ilegal. Contudo, esse é apenas um dos vários exemplos que podemos encontrar sobre as canções infantis (sobretudo as folclóricas) que estão sendo silenciadas (proibidas) devido ao politicamente correto. É interessante pensar como a lei é um meio de institucionalização dos sentidos e como ela é necessária para impor que algo seja viável e/ou aconteça. É pelo jurídico que o vereador busca interpelar o sujeito-criança e a produção dos sentidos desde a infância, uma vez que tenta impor o que pode ou não ser dito. Os contrários a essa postura afirmam que essas canções estimulam a fantasia, sonhos, criatividade e imaginação, pois trabalham, assim como a literatura infantil, com começo, meio e fim.

[...] Se trabalhássemos com essas cantigas explicando sua cultura, como o porquê que essas canções eram escritas dessa forma, e como seria escrever uma canção em nossos dias atuais estimulando as próprias crianças reescreverem essas cantigas, o ensino não se tornaria mais efetivo? As duas formas poderão ser válidas se o professor souber trabalhar propondo os

alunos a reescreverem, ou demonstrando a letra original desta canção e conscientizando-os. (BARBOSA, 2012, p. 38).

Consideramos que tal proposição promove um discurso que é polemizado e importantíssimo na escola e no processo de constituição de cada sujeito-criança. Nesse sentido, torna-se precioso que o sujeito-criança conheça várias donas Chicas, vários gatos e que saiba também o porquê não atirar o pau. O politicamente correto está procurando através da imposição e obrigatoriedade (jurídico) produzir outros sentidos, o que não deixa de ser uma forma de silenciar o sujeito por outro gesto de dizer. O próprio parecer citado acima (SÃO PAULO, 2015, p. 3), que buscou negar a proibição da cantiga folclórica, apresenta claramente essa postura:

A cantiga ‘Atirei o Paulo no gato’ é apenas uma das várias cantigas de roda e de ninar que fazem parte das tradições folclóricas. As cantigas conhecidas no Brasil são de origem europeia, principalmente Portugal e Espanha e, é possível perceber fortes elementos folclóricos nas cantigas regionais, de origem indígena e africana.

Recentemente, diversas canções têm sofrido modificações em suas letras sob o argumento de serem ‘politicamente incorretas’. Os defensores dessas mudanças sustentam que as letras dessas cantigas são carregadas de estereótipos, preconceitos, tentativas de amedrontamentos e que estimulam a violência entre as crianças. Por outro lado, muitas vezes se levantam na defesa dessas canções, alegando que as modificações causam empobrecimento cultural e que nada afetam na formação moral das crianças. Se antes as crianças aprendiam a melhoria com outras crianças em brincadeiras de rua, hoje, o lugar certo para se aprender é para ser realmente a escola, já que brincar na rua está cada vez mais restrito, principalmente nas grandes metrópoles.

Com efeito, a Lei 9.394/1996 - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - incentiva o aprendizado da cultura e das tradições pelas crianças.

Todavia, se olharmos para a história da MPB para crianças, encontraremos grandes canções infantis que não precisaram ser adequadas ao politicamente correto (censuradas) na época em que foram compostas e veiculadas e, ao mesmo tempo, já eram bons instrumentos para imaginação, memorização e desenvolvimento da expressão corporal. Esse confronto indicia como os sentidos não estão congelados às palavras nem se colocam petrificados em estado de dicionário, mas apontam movimentos e deslocamentos dadas as condições sócio-históricas, o que para nós é um relevante modo de refletir sobre a constituição da linguagem, dos sujeitos e dos sentidos. Considerando a relevância da historicidade na constituição dos sentidos na atualidade, apresentaremos, a seguir, algumas considerações acerca das condições de produção em que as canções infantis adentraram a música popular brasileira, legitimando a sua circulação em diferentes esferas da nossa sociedade.

3.3 Um breve passeio pela música popular brasileira para crianças

Além de afirmarmos a importância do folclore para a constituição e circulação das canções infantis, o que implica considerarmos os efeitos do politicamente correto em seu funcionamento, tomamos, agora, como questão a historicidade das canções infantis endereçadas às crianças (e aos adultos) que desenharam certo modo de poetizar a infância e sua condição. Faremos a partir daqui um traçado sobre alguns marcos importantes de produções, composições e espetáculos que tatearam os modos de ser criança e que, de modo mais ou menos próximo com regularidades e deslocamentos, constituem a voz da Palavra Cantada. Vejamos.

No início do século XX, nas canções e poemas infantis, predominava, segundo Ando e Silva (2004, p. 35), ‘a propagação de uma imagem estereotipada da criança, em obediência a interesses, via de regra, relacionados ao caráter entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis didático-moralista preconizado pelo sistema educacional da época’. Dessa maneira, as canções e a poesia ficaram presas aos esquemas canônicos das fábulas e contos de fadas, nos quais quem fosse bem comportado seria premiado e quem agisse de forma contrária ao esperado seria castigado. Porém, a partir de 1960, as conquistas da poética moderna (influenciadas pela Semana de Arte Moderna) foram incorporadas à literatura infantil e, posteriormente, à canção, que passa a ter uma concepção estética e poética de prestígio no âmbito artístico, pois se preocupa mais com a fruição e a experiência estética. (RUFINO, 2008, p. 121).

Em 1937, foi lançado o primeiro longa-metragem de animação da Disney, baseado em um conto de fadas dos Irmãos Grimm, “*Snow White and the Seven Dwarfs*”. Foi também o primeiro filme americano a ter um álbum de trilha sonora, inédito, uma vez que as trilhas musicais de filmes não eram valorizadas pelo universo cinematográfico. Com o lançamento da animação, tivemos no ano seguinte o lançamento da versão brasileira, intitulada “Branca de Neve e os Sete Anões”³¹. A princesa foi dublada pela cantora Dalva de Oliveira e o príncipe pelo cantor Carlos Galhardo. Com isso, tivemos também os primeiros registros de músicas para sujeitos-criança no Brasil, ainda que sendo trilha sonora.

³¹ “A dublagem com que o filme foi lançado nos cinemas brasileiros, feita pela Cinelab, foi supervisionada por João de Barro, o Braguinha, então diretor artístico da gravadora Columbia, mais tarde Continental. Apesar dos recursos técnicos limitados, o resultado foi tão bom que o próprio Walt Disney, em reconhecimento, presenteou Braguinha com um relógio de ouro, especialmente dedicado a ele” (MACHADO FILHO, 2012).

Em 1945, a Continental, ex-Columbia, decidiu gravar historinhas infantis em disco, e com a supervisão e adaptação do próprio Braguinha. Para isso, ele reuniu [...] praticamente todos os artistas que gravaram a primeira versão dublada brasileira de ‘Branca de Neve’ quando do lançamento em nossos cinemas, em 1938, com o apoio do grupo vocal Os Trovadores. A orquestração e a regência ficaram a cargo do maestro Guerra Peixe (Petrópolis, RJ, 1914-Rio de Janeiro, 1993). Segundo o próprio Braguinha, era impossível naquele tempo gravar uma história completa num único 78 rpm. O jeito então foi gravar ‘Branca de Neve’ em dois discos de selo vermelho especial, números 30103 e 30104, matrizes 1371-2-3-4. Esta versão apresenta todo o escore musical original do cartoon clássico de Disney. A narração, não creditada, parece ser da radialista e também cantora Sonia Barreto, sendo as canções (oito) escritas por Frank Churchill (melodia) e Larry Morey (letra original). Três delas são lembradas até hoje: ‘Assobie enquanto trabalha’, ‘Cavando a mina’ (‘Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou’...) e a valsa ‘Quando o meu príncipe vier’, incluída no repertório de vários solistas de jazz. (MACHADO FILHO, 2012).

Com o lançamento da história completa e das músicas em disco no ano de 1945, a Gravadora *Continental Discos* deu início à série “Discoteca Infantil Continental” e, nos anos 1960, lançou a Coleção Disquinho (como mostramos na figura 10)³², composta por 70 discos de vinil coloridos e que em “cada disco trazia uma estória cheia de músicas e interpretadas pelo Teatro Disquinho, com a narração de Sônia Barreto. As músicas eram compostas e adaptadas por João de Barro e orquestradas por Radamés Gnattali” (PIRES, 2012).

³² Ouça todos os 70 discos da coleção em: <http://indicetj.com/disquinho/index.htm>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Figura 10 - Capa do Disquinho “Branca de Neve e os sete anões” (1960)



Fonte: Youtube (2012)

Essa coleção foi fundamental na história da música popular brasileira para os sujeitos-criança, pois por meio dela que muitos músicos e compositores brasileiros começaram a fazer músicas para sujeitos-criança. Em entrevista que realizamos, o músico Paulo Tatit, ao refletir sobre suas referências musicais, comenta como essa coleção foi uma referência importante no começo da sua carreira com músicas infantis:

[...] os disquinhos de história, que eram disquinhos com histórias contadas e cantadas muito bem feito, muito bacana, e harmonias perfeitas, sabe essa coisa do conteúdo da melodia sabe, um conteúdo musical muito, muito bem feito assim, e era uma referência de um ponto assim. Depois também alguma coisa, muitas coisas da obra do Vinicius, Arca de Noé 1 e 2... eram referências muito boas, o Saltimbancos também né, muito bom (informação pessoal, 2016).

No mesmo ano do lançamento da versão brasileira de “A Branca de Neve e os sete anões”, Dorival Caymmi adaptou para estúdio, pela primeira vez no Brasil, uma cantiga de

roda especialmente para sujeitos-criança: Roda Pião³³. Convidou Carmen Miranda e lançaram a versão no *Long Play* (LP) do cantor/compositor, intitulado “Eu vou pra Maracangalha”.

Roda pião (Dorival Caymmi, 1938)

Quando a gente é criancinha canta quadras pra brincar
 Quando fica gente grande ouve quadras a chorar
 Como comove a lembrança de um tempo feliz
 Quando ouvimos cantar roda, pião, bambeia, ô pião
 O pião entrou na roda, ô pião, roda, pião
 Bambeia, ô pião, sapateia no tijolo, ô pião
 Roda, pião, bambeia, ô pião
 Passa de um lado pro outro, ô pião
 Roda, pião, bambeia, ô pião
 Também a vida da gente
 É um pião sempre a rodar
 Um pião que também pára
 Quando o tempo o faz cansar

Interessante que nesse LP a música destinada às crianças era uma cantiga de roda. Entretanto, atualmente, uma das músicas mais cantadas no país por corais infantis é “Maracangalha”³⁴. Apesar de não ter trilhado o caminho da composição infantil, devido ao fato de o compositor ter várias canções com temáticas praieiras como, por exemplo, a música “Canto ao Pescador”, é muito usado nas aulas de músicas e artes para dinâmicas e encenações³⁵. Saltando para a década de 1960, encontramos uma fala de Chico Buarque, que naquele momento não escrevia para crianças, sobre o universo da música infantil no Brasil:

O que mais se vê são as mesmas canções infantis com as mesmas personagens da minha infância, e lá se vão anos. Principalmente aquelas figuras do Walt Disney. Cantadas numa versão muito boas do Braguinha, o João de Barro. Mas é uma pena, porque são coisas que não têm nada a ver com a criança brasileira. Ao mesmo tempo, vão se perdendo as cantigas de roda, as cantigas de ninar, as canções juninas, todo esse repertório muito bonito que eu ainda peguei, que era transmitido pela tradição oral e que os disquinhos hoje em dia quase não registram. (HOLLANDA, 1960 apud ZAPPA, 2011, p. 317).

Nessa mesma época, o “Trio Esperança”, formado pelos irmãos Mário, Regina e a caçula Evinha, lançou-se no mercado infantil. Em 1963, quando a caçula do trio tinha apenas

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vbe-M0evJWo>. Acesso em: 21 mar. 2018.

³⁴ Cf. A história da canção Maracangalha, disponível em: <https://musicaemprosa.wordpress.com/2017/11/04/onde-fica-maracangalha/>. Acesso em: 30 jan. 2018.

³⁵ Veja um exemplo da aplicação da música de Caymmi em uma aula de música. Disponível em: <http://musiqueducando.com.br/dinamica-para-criancas-com-a-cancao-canto-ao-pescador-dorival-caymmi/>. Acesso em 21 mar. 2018.

12 anos, gravaram o LP “Cantigas de roda em *twist*”, contendo as seguintes músicas: A careca do vovô; Atirei o pau no gato; Carneirinho, carneirão; A canoa virou; O cravo brigou com a rosa; Cai, cai, balão; Ciranda, cirandinha; Eu fui no tororó; Se essa rua fosse minha; Você gosta de mim; Pai Francisco; e Terezinha de Jesus. Em novembro do mesmo ano, o trio lançou o álbum intitulado “Nós somos sucesso”, que continha algumas outras canções infantis, mas, dessa vez, inéditas. Cremos que o conjunto fez sucesso com o público infantil devido à idade de seus integrantes, pois, na mesma época, outros cantores da Jovem Guarda lançavam músicas que hoje circulam no cotidiano formal infantil, mas que na época não eram destinadas a esse público, como o próprio nome diz: para jovens. Podemos citar aqui: Celly Campello (ex: “Lacinho cor de Rosa”), Wanderléia (ex: “Picada da Pulguinha”), Giane (ex: “Dominique”), Roberto Carlos (ex: “Brucutu”), Erasmo Carlos (ex: “Picapau”), entre outros.

Picapau (Intérprete: Erasmo Carlos, 1966)³⁶

Com meu bem fui ao cinema assistir a um festival
 Onde apareceu o Pica-Pau
 Na hora de beijar meu bem na tela apareceu alguém
 Ou! Ou! Ou! Ou! Ou! O Pica-Pau...
 Depois disso meu amor não me deu mais atenção
 Só dizia que bichinho legal
 Bem zangado então fiquei por causa deste meu rival
 Ou! Ou! Ou! Ou! Ou! O Pica-Pau...

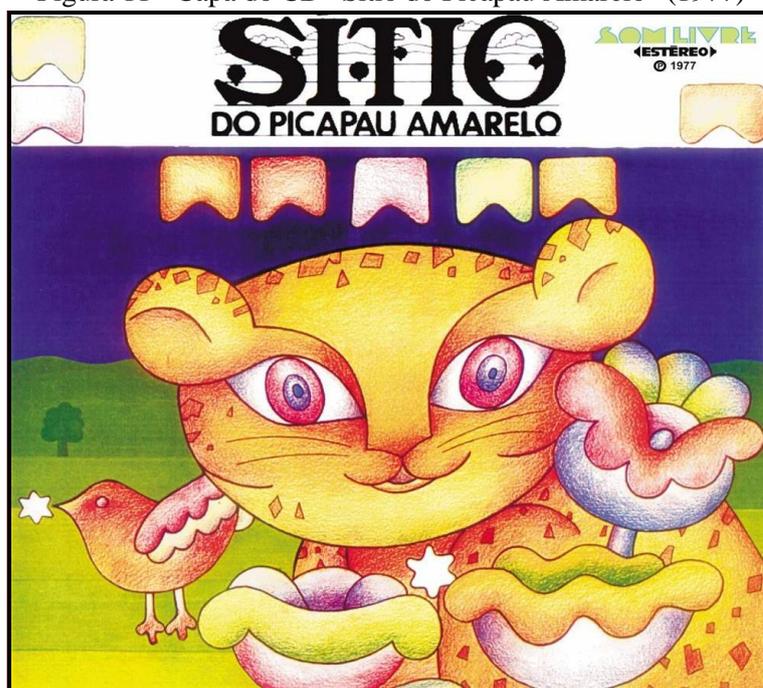
Partindo da literatura, a obra de Monteiro Lobato “Sítio do Picapau Amarelo” (série de 23 livros publicados entre os anos de 1920 e 1947) foi adaptada pela primeira vez para a televisão em 1952, na TV Tupi. O programa ficou 11 anos no ar e foi um grande sucesso da emissora. Em 1964, o infantil ganhou uma versão na TV Cultura de São Paulo e, em 1967, na TV Bandeirantes (MEMÓRIA, 2013).

Após 10 anos da estreia na TV Bandeirantes, especificamente de março de 1977 a janeiro de 1986, a Rede Globo adaptou a mesma obra para uma série infantil exibida nas tardes de segunda à sexta-feira pela emissora. Há, então, um deslizamento da literatura infantil para o campo midiático, pois TV Tupi, TV Cultura, TV Bandeirantes e Rede Globo são a grande mídia vendendo uma série produzida e endereçada especialmente ao público infantil, um público consumidor. Com isso, certamente que a música também entraria nesse consumo midiático. Na primeira adaptação da Rede Globo, a trilha sonora da série (figuras 11 e 12), dirigida pelo cantor/compositor Dori Caymmi e composta por temas nacionais que

³⁶ Composição de Renato Barros (dos *Blue Caps*) e de Lilian Knapp (da dupla Leno & Lilian).

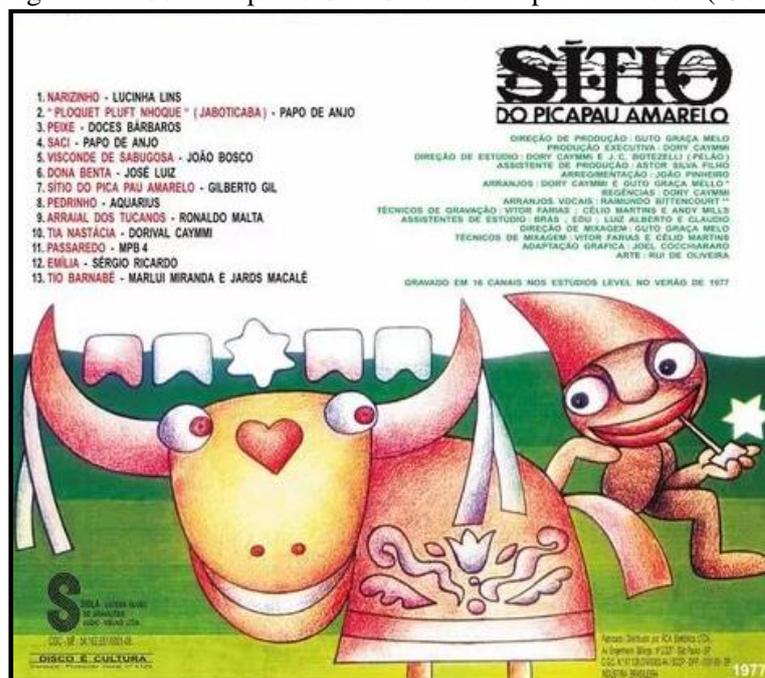
exaltavam principalmente o folclore brasileiro, ficou muito famosa. Reconhecidos músicos brasileiros fizeram parte da trilha, podemos citar Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Ivan Lins, Caetano Veloso, João Bosco, Aldir Blanc, Chico Buarque, Francis Hime e Geraldo Azevedo, nomes próprios de peso que iremos analisar mais adiante.

Figura 11 - Capa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (1977)



Fonte: Discoteca Pública (2012)

Figura 12 - Contracapa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (1977)



Fonte: Discoteca Pública (2012)

Vale ainda notar que os nomes que outrora cantaram a primeira versão do disco - Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Ivan Lins, Caetano Veloso, João Bosco, Aldir Blanc, Chico Buarque, Francis Hime e Geraldo Azevedo - eram já na época conhecidos e tinham uma obra dentro e fora do país. Podemos indagar: o que significa trazer tais nomes para cantar e interpretar músicas para crianças? O que representa tê-los em um discurso de canções infantis? Tomamos tais nomes próprios como marcas de uma memória já institucionalizada na MPB como de qualidade, reconhecidamente valorosa e competente para discursivizar o que, na trama do enredo literário, dizia respeito à infância. Nomes próprios que funcionam como um pré-construído, instaurando, assim, certos sentidos marcados por usos sociais já colocados em funcionamento antes. Desse modo, marca-se discursivamente o efeito de uma força capaz de imprimir ao “Visconde de Sabugosa”, “Cuca”, “Saci”, “Tio Barnabé” e “Emília” um outro dizer, um outro sentido. A canção infantil aqui recebe uma marca midiática, visto que essa série permaneceu muito tempo em exibição e reexibição, mas, sobretudo, com uma tinta mais poética, já que os autores supracitados reinventaram o sítio junto com Lobato.

Sítio do Picapau Amarelo (Gilberto Gil, 1977)

Marmelada de banana, bananada de goiaba, goiabada de marmelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo! Sítio do Pica-Pau amarelo!
 Boneca de pano é gente, sabugo de milho é gente, o sol nascente é tão belo
 Sítio do Pica-Pau amarelo! Sítio do Pica-Pau amarelo!
 Rios de prata, pirata, voo sideral na mata, universo paralelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo! Sítio do Pica-Pau amarelo!
 No país da fantasia, num estado de euforia, cidade polichinelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo...

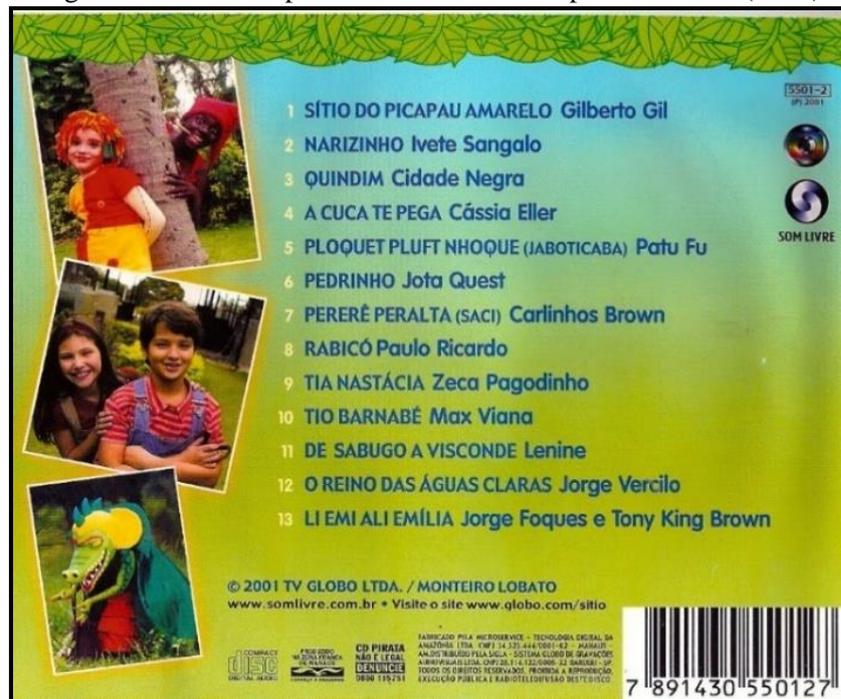
O porquê do sucesso dessa série infantil não é difícil de desvendar. De fato, assim como o próprio título já apresenta, a obra se passa no espaço afetivo da roça, com sujeitos-criança brincando com a natureza, que têm contato com a vida rural, que se desafiam a comer os doces caseiros e a conhecer os mitos do folclore de um Brasil da década de 1970 que procurava exatamente desvendar sua cultura. Uma infância certamente diferente do que vivemos hoje, mais ainda, do que se vivia nas cidades em processos de urbanização e crescimento e, também, diferente do que se vivia na escola. A infância aqui é da casa de avó, de Dona Benta, marcadamente implicada pelos efeitos de liberdade de circulação dos corpos infantis, das histórias do folclore, das relações de descoberta da natureza, de contato com sujeitos que estavam à margem da cidade e da inclusão social. O espaço afetivo das histórias contadas por essa avó ao final do dia, dos causos rememorados pela Tia Anastácia na beira do

fogão, dos fatos atribuídos ao Tio Barnabé em seus saberes populares, das mirabolâncias inventivas do Visconde, da desobediência civil e linguaruda da Emília, tudo isso captura o menino da cidade.

Pedrinho é, dessa forma, banhado pela discursividade que lhe é estranha, de outro lugar e talvez por isso mesmo encantadora. Desse encontro imaginário de cidade e roça, de gerações de cá e lá, de vidas diferentes e contrastantes, resultam doces muito inusitados. A formulação “*Marmelada de banana, bananada de goiaba, goiabada de marmelo*” discursiviza os efeitos dessa síntese. De acordo com o *website* Memória Globo (2013), no final de 1979, a Unesco elegeu “Sítio do Picapau Amarelo” um dos melhores programas infantis do mundo. Décadas depois, em 2001, fizeram uma segunda versão dessa série na mesma emissora. Dessa vez, os personagens de Monteiro Lobato viveram novas aventuras e o contexto foi atualizado a partir da inserção de alguns elementos, como a internet e o forno de micro-ondas - atualizando uma memória social sobre a produção, por exemplo -, que não existiam em 1920 quando Monteiro Lobato escreveu os livros. A trilha sonora dessa segunda versão foi formada por regravações da primeira e algumas composições novas (figura 13).

Narizinho, composta por Ivan Lins e antes cantada por Lucinha Lins, foi regravada pela baiana Ivete Sangalo. O Tema da Cuca ganhou peso heavy metal na interpretação de Cássia Eller e sua banda. Pedrinho retornou com a pulsação funkeada do Jota Quest; Ploquet Pluft Nhoque reviveu eletronicamente nas mãos do grupo Pato Fu; e Rabicó ganhou uma sonoridade roqueira com Paulo Ricardo. Gilberto Gil permaneceu com a sua música-tema, Sítio do Picapau Amarelo, agora numa versão acústica. Carlinhos Brown, Zeca Pagodinho, Cidade Negra e Max Viana também estavam presentes nessa nova trilha do Sítio, ao lado de outros intérpretes da MPB convocados para criar músicas inéditas. Foi o caso de Lenine, que refez o tema do Visconde de Sabugosa, originalmente de João Bosco; e de Jorge Vercilo com sua canção Reino das Águas Claras. (MEMÓRIA, 2013).

Figura 13 - Contracapa do CD “Sítio do Picapau Amarelo” (2001)



Fonte: Criando e Recriando (2010)

Podemos dizer que o “Sítio do Picapau Amarelo” na televisão foi um acontecimento emblemático na mídia e na cultura do país, uma vez que teve imenso alcance de público, promovendo a circulação de discursos sobre a infância até então não publicizados. Discursivamente, esse modo de circulação do discurso literário teve imenso impacto não apenas por fazer circular em outro suporte a narrativa lobatiana, mas, sobretudo, por cenografar e musicalizar os conflitos dos personagens. Tornar a história de Dona Benta uma canção fez com que ela saísse das páginas impressas e ganhasse corpo e movimento na boca de muitos sujeitos-criança e sujeitos-adulto, tornando-se motivo de brincadeiras, glosas, paródias, chacotas, enfim, o discurso lúdico passa a promover deslocamentos do texto original e deslizamentos de sentido a partir das canções.

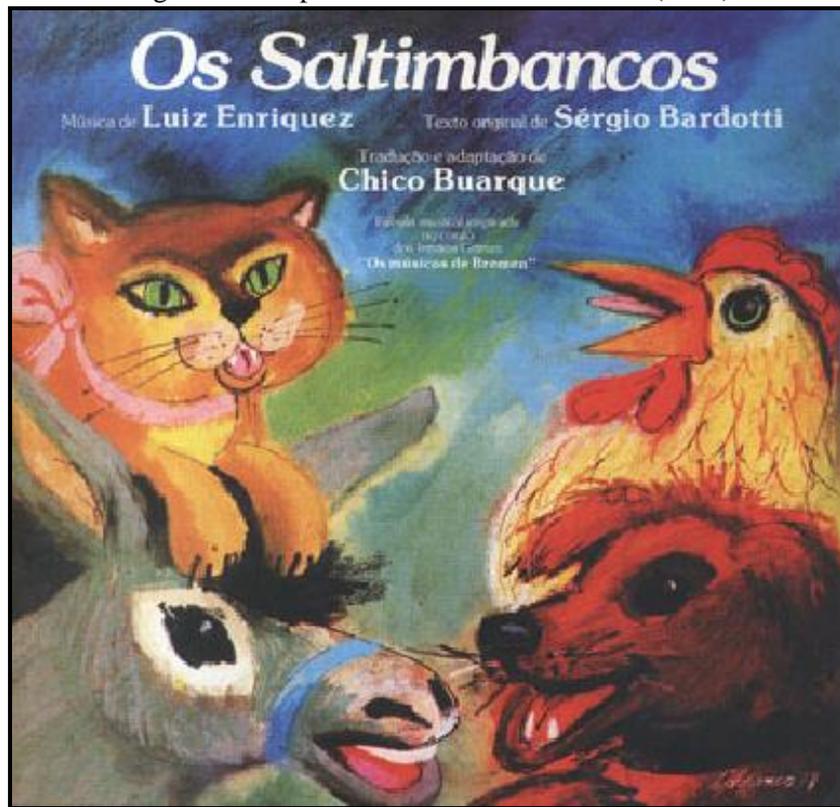
Na segunda edição do Sítio para a TV Globo, outros cantores somaram-se à lista já nomeada anteriormente - Ivete Sangalo, Cidade Negra, Cássia Eller, Pato Fu, Jota Quest, Carlinhos Brown, Paulo Ricardo, Zeca Pagodinho, Lenine, Jorge Vercilo -, vozes de cantores e compositores e/ou grupos que são conhecidos do grande público e inscrevem outras regiões de memória como o *funk*, *rock*, eletrônico, *heavy metal*, agora com gravações para crianças. Nomes próprios que novamente fizeram falar um efeito do pré-construído, pois Cássia Eller gravar a música da Cuca não é sem consequências, ou seja, instala toda a ordem do dizível que o nome da cantora materializa. O *boom* televisivo no começo da década de 1990 com o

“Sítio do Picapau Amarelo” foi o início do que a Palavra Cantada inscreve como grupo musical conhecido no país, já que se desenvolveu a partir de uma memória discursiva de que o sujeito-criança pode e deve ter acesso aos meios de comunicação, pode vir a ser público consumidor de produtos midiáticos. Assim, a partir dessa tradição de um discurso para sujeitos-criança na mídia é que a Palavra Cantada constitui o seu dizer, fazendo-o circular e se popularizar, como veremos mais para frente.

Voltando para os anos 60, especificamente em 1966, Chico Buarque teve seu primeiro contato com o universo infantil: compôs as músicas para a peça teatral de Walter Quaglia “O Patinho Preto” e participou também da gravação do disco do espetáculo. Passados 11 anos, em 1977, de acordo com o *website* do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o compositor e Sergio de Carvalho produziram e dirigiram o musical “Os Saltimbancos”, com tradução e adaptação de Chico Buarque da música de Luiz Enriquez Bacalov e texto original de Sérgio Bardotti. O disco do musical contou com as presenças de Miúcha e Nara Leão, além de Aquiles e Magro, do MPB-4, e adentrou no imaginário de gerações de brasileiros, seja sujeito-criança ou sujeito-adulto, e até hoje é lembrado em escolas e teatros (figura 14 e 15).

Por contrato, Chico deveria fazer um disco em 1977. Aproveitou o traquejo adquirido na convivência com três filhas pequenas e sugeriu a adaptação de *Os Saltimbancos*, história baseada em *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm [...]. A ideia de um disco infantil - cujo mercado era solenemente desprezado - foi apenas tolerada pela gravadora como uma forma de não criar caso com o artista. Chico então fez as versões [...] gravou o disco, que em pouco tempo atingiu a casa de 100 mil cópias vendidas - sucesso surpreendente para a época e até hoje uma referência em canções infantis. (HOMEM, 2013, p. 155).

Figura 14 - Capa do CD “Os Saltimbancos” (1977)



Fonte: Instituto (s./d.)

Figura 15 - Contracapa do CD “Os Saltimbancos” (1977)



Fonte: Instituto (s./d.)

Nessa obra, elaborada especialmente para teatro, Chico Buarque consegue falar com o público infantil (restrito, uma vez que existe um público específico para teatro) sobre temas políticos a partir de uma linguagem sensível e um discurso lúdico. Elaborado em 1977, em plena ditadura militar, Chico Buarque (um dos compositores mais censurados do período) encontrou essa estratégia para burlar a censura e apresentar aos sujeitos-criança (e, conseqüentemente, aos pais delas) discussões sobre exploração, justiça, organização e comportamento social. Na obra³⁷ há quatro protagonistas: um jumento, um cachorro, uma galinha e uma gata. Eles se unem para acabar com a exploração que sofrem de seus donos. O Jumento representa a classe trabalhadora, o Cachorro sofre com a exploração dos donos, a Galinha, ao não conseguir mais botar ovo (reproduzir), representa a figura da mulher em busca por seus direitos e a Gata simula os artistas que foram obrigados a se exilarem e é a questionadora de qual é o papel da arte para com a sociedade. Vejamos a letra da canção “Bicharia”:

Bicharia (Chico Buarque, 1977)

Au, au, au. Hi-ho hi-ho / Miau, miau, miau. Cocorocó
 O animal é tão bacana, mas também não é nenhum banana
 Au, au, au. Hi-ho hi-ho / Miau, miau, miau. Cocorocó
 Quando a porca torce o rabo, pode ser o diabo e ora vejam só
 Au, au, au. Cocorocó

Era uma vez (E é ainda) / Certo país (E é ainda)
 Onde os animais eram tratados como bestas (São ainda, são ainda)
 Tinha um barão (Tem ainda) / Espertalhão (Tem ainda)
 Nunca trabalhava e então achava a vida linda (E acha ainda, e acha ainda)

Au, au, au. Hi-ho hi-ho / Miau, miau, miau. Cocorocó
 O animal é paciente, mas também não é nenhum demente
 Au, au, au. Hi-ho hi-ho / Miau, miau, miau. Cocorocó
 Quando o homem exagera, bicho vira fera e ora vejam só
 Au, au, au. Cocorocó

Puxa, jumento (Só puxava) / Choca galinha (Só chocava)
 Rápido, cachorro, guarda a casa, corre e volta (Só corria, só voltava)
 Mas chega um dia (Chega um dia) / Que o bicho chia (Bicho chia)
 Bota pra quebrar e eu quero ver quem paga o pato
 (Pois vai ser um saco de gatos)

Au, au, au. Hi-ho hi-ho / Miau, miau, miau. Cocorocó
 O animal é tão bacana, Mas também não é nenhum banana
 Au, au, au. Hi-ho hi-ho Miau, miau, miau. Cocorocó.
 Quando a porca torce o rabo Pode ser o diabo e ora vejam só

³⁷ Inspirada no conto “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm.

Au, au, au. Cocorocó / Au, au, au. Cocorocó
 Au, au, au. Cocorocó.

Assim, os bichos são colocados como aqueles que rompem suas amarras e que, revoltos, questionam a ordem social e seus padrões que os oprimem e os exploram. Clara metáfora em que os bichos ocupam lugar dos humanos em busca por seus direitos frente à ditadura (aos padrões). Anos depois, em entrevista para a rádio Eldorado, ao ser perguntado se pensava em atuar mais na área infantil, Chico respondeu:

É engraçada essa história do disco infantil. Na época eu tive uma dificuldade muito grande para lançar esse disco [Saltimbancos] porque não havia o menor interesse por parte das gravadoras em lançar um disco infantil. Eu batalhei esse disco e praticamente fiz sozinho. Eu só fiz esse disco porque eu tinha um contrato com a gravadora que permitia tomar algumas liberdades. Eles não tinham interesse em lançar um disco. Hoje em dia acho que há um excesso de música infantil. Descobriram a criança como mercado comprador de disco. Isso me incomoda um pouquinho. Então eu não tenho uma vontade de gravar um disco infantil. (HOLLANDA, 1989 apud ZOPPA, 2011, p. 320).

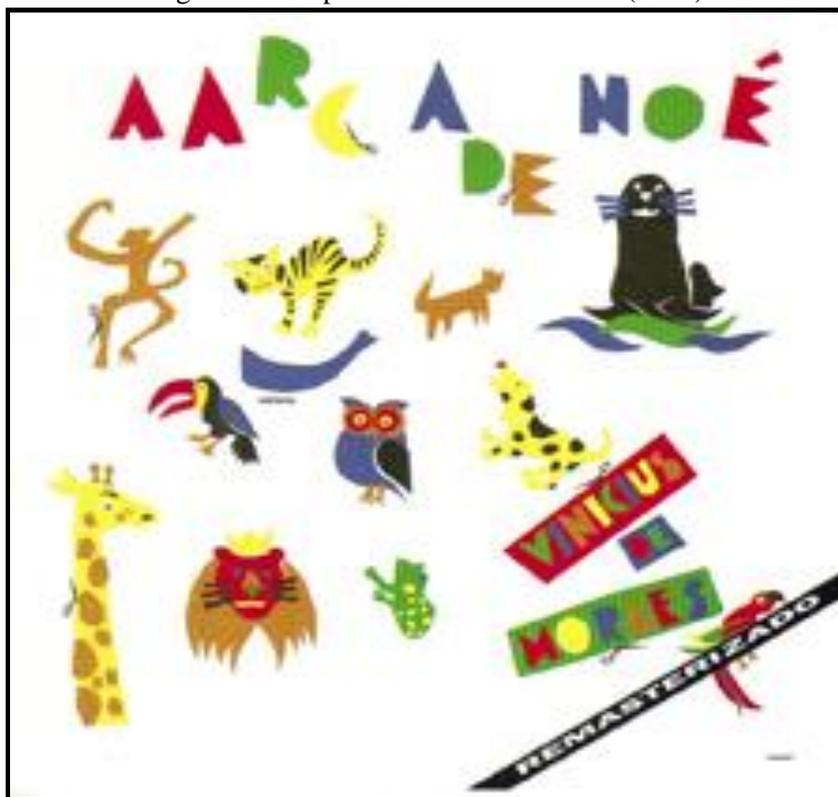
Embora as parlendas sejam canções tradicionalmente cantadas, observamos que a sua presença marcante no seio social se realiza a partir de suas gravações, por artistas famosos, possibilitando até mesmo a sua releitura, como no caso que vimos da ressignificação da parlenda “Atirei o pau no gato” (item 3.2). Nesse movimento, no qual os sujeitos e sentidos constituem-se e se afetam mutuamente, observamos que há, nesse processo de gravação das parlendas por artistas, um efeito de glamourização dessas canções com vistas à sua comercialização, tendo em conta que muitas delas são contidas em CDs e outras formas de mídias. Nesses termos, a apropriação dessas músicas por cantores com notoriedade nacional e até mesmo internacional se realiza nos moldes da ideologia vigente, em uma sociedade capitalista, tendo em vista o lucro. Dentre as gravações de canções infantis, mas com composições inéditas, estão as de Vinicius de Moraes e Toquinho, que produziram dois discos, “Arca de Noé” e “Arca de Noé 2”, baseados no livro homônimo do próprio Vinicius, de 1970. De acordo com Luís Camargo (2000):

[...] sua merecida popularidade decorre do jogo sonoro, da perspectiva infantil assumida pela voz poética, do humor, do aproveitamento de recursos típicos da poesia popular como a quadra, a redondilha e a rima nos versos pares, além da temática animal, um dos temas de maior empatia junto às crianças. Além desses motivos, internos aos próprios poemas, outra razão para sua popularidade é o fato de os poemas terem sido musicados por importantes compositores brasileiros - Tom Jobim entre eles - e gravados em dois discos lançados em 1982. Um de seus poemas infantis mais conhecidos

é ‘A Casa’, na verdade uma canção - com letra e música de Vinicius -, que transforma em estranho o conhecido: o poema desconstrói - verso a verso - a noção de casa, construindo uma ausência muito engraçada.

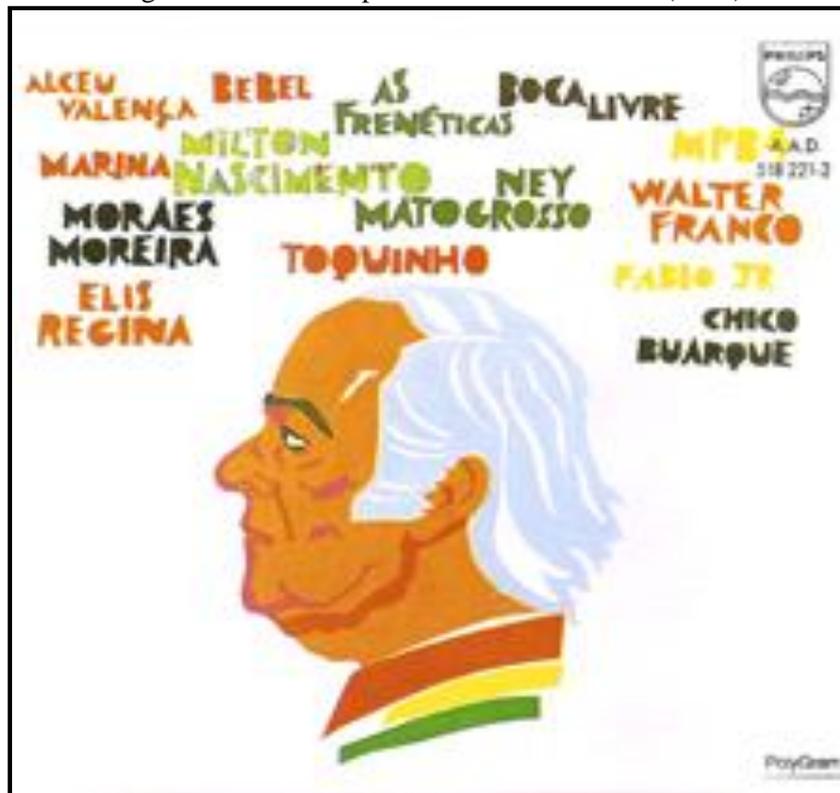
“Arca de Noé” (figuras 16 e 17) foi o último trabalho em disco de Vinicius, lançado para o dia das crianças em outubro de 1980, poucos meses após sua morte. Juntamente com o lançamento do CD, foi lançado um especial produzido por Augusto Cesar Vannucci na TV Globo, intitulado “Vinicius para crianças”. Ambos repetidos em 1981 com “Arca de Noé 2” (HOMEM; LA ROSA, 2013, p. 169). De acordo com Pecci e Homem (2010, p. 215), o primeiro disco “atingiu a marca de 300 mil cópias, feito impressionante para a época, sobretudo em se tratando de disco infantil. Depois veio o Arca de Noé 2 (figuras 18 e 19), também com grande aceitação”.

Figura 16 - Capa do CD “Arca de Noé” (1980)



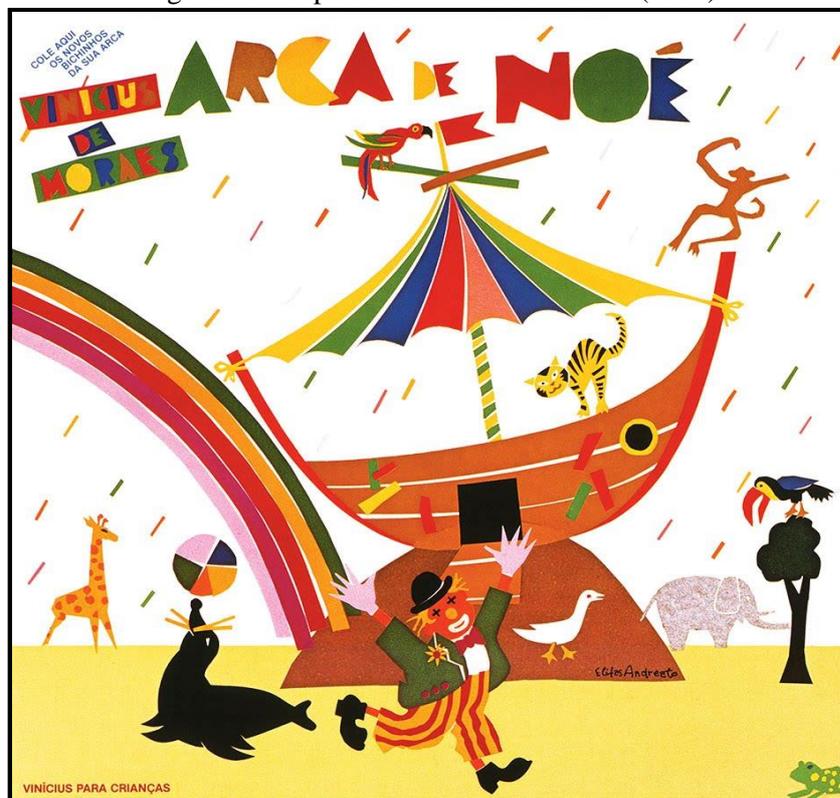
Fonte: Álbum Itaú Cultural

Figura 17 - Contracapa do CD “Arca de Noé” (1980)



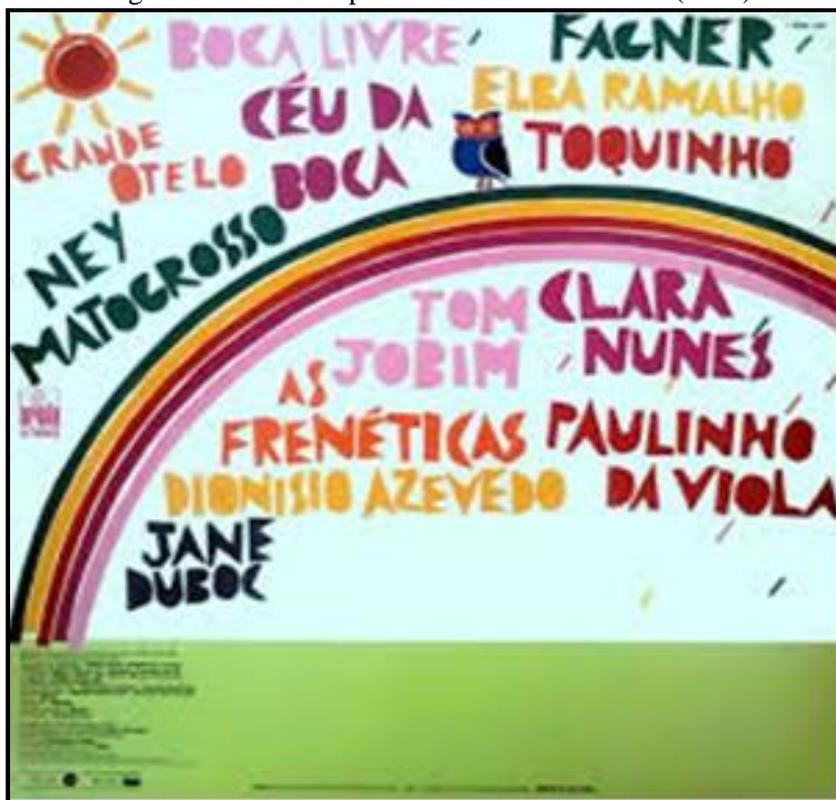
Fonte: Álbum Itaú Cultural

Figura 18 - Capa do CD “Arca de Noé 2” (1981)



Fonte: Youtube (2015)

Figura 19 - Contracapa do CD “Arca de Noé 2” (1981)



Fonte: Youtube (2015)

Ainda em meio à ditadura, as poesias da “Arca de Noé” foram bem aceitas, afinal, não teria como ser igual a “Os Saltimbancos” com apelo político, uma vez que “A Arca de Noé” é um texto bíblico e inofensivo, mas sem o intuito de uma didatização.

[...] os animais e demais personagens da arca refletem a condição humana, tematizam o outro, por caminhos mais coloridos e sem o perigo de cair nas velhas dicotomias de certo ou errado, de poder ou não poder. A fineza de desinventar uma consciência arcaica de que o papel da literatura para crianças é de educá-las segundo um padrão é feita com muita classe pelo Poetinha, que preenche seus poemas com dinamicidade, simbolismo e diversão. Vinicius produz literatura com o ímpeto de criar e celebrar a vida, a infância, a criança. E nessa festa, a liberdade nos seus quereres e sonhos é recoberta de múltiplos sentidos. (MELO; ALMEIDA; RODRIGUES, 2014, p. 5).

Como podemos ver em “Corujinha”, gravada na voz de Elis Regina, há também um descritivo dos animais que passam a deslocar os sentidos dicionarizados. Por influência da mitologia grega, a coruja é considerada símbolo da sabedoria, mas também símbolo da feiura. De acordo com o pesquisador Antônio Medina Rodrigues, numa língua antiga, a coruja era chamada de Ugly - palavra que buscava imitar o som da ave e que mais tarde deu origem ao termo *ugly*, “feio” em inglês. Deste modo, “a coruja segue o estereótipo do sábio, que

geralmente é tido como alguém mais preocupado com as divagações interiores que com a aparência externa” (RODRIGUES apud MUNDO, 2017).

Corujinha (Toquinhos e Vinicius de Moraes, 1980)

Corujinha, corujinha / Que peninha de você
 Fica toda encolhidinha / Sempre olhando não sei que
 O teu canto de repente / Faz a gente estremecer
 Corujinha, pobrezinha / Todo mundo que te vê
 Diz assim, ah! Coitadinha / Que feinha que é você
 Quando a noite vem chegando / Chega o teu amanhecer
 E se o sol vem despontando / Vais voando te esconder
 Hoje em dia andas vaidosa / Orgulhosa com quê
 Toda noite tua carinha / Aparece na TV
 Corujinha, corujinha / Que feinha que é você!

Na canção, com melodia em tom menor, ritmo lento e o timbre triste na voz de Elis, o poeta descreve uma coruja, um dos animais que Noé colocaria em sua arca. Uma leitura literal da letra permitiria afirmar que se trata de um texto descritivo com a força do diminutivo: uma Corujinha que é “encolhidinha”, “pobrezinha”, “coitadinha” e “feinha”, o que a torna digna de piedade (“*que peninha de você!*”). O uso do diminutivo pode, de certo modo, associar as músicas ao universo da criança, promovendo o efeito lúdico e infantil característico desse espaço de constituição de discursos, em que a formação “-inha” ratifica todo o modo de produção para que sentidos já cristalizados socialmente e historicamente sejam novamente retomados, irrompendo novas instâncias no dizer. Podemos, ainda, dizer que a força do diminutivo carrega consigo também o tamanho do sentido dado às canções.

Ao mesmo tempo, observamos uma mudança na forma como a coruja é discursivizada ao longo do poema; de coitada a famosa, de feia a estrela de televisão. Sabemos que as palavras deslizam e têm seus sentidos rompidos, o que nos permite inferir que tal letra foi composta no mesmo período em que a Rede Globo criou a Sessão Coruja (atualmente Corujão), tomando a ave noturna como símbolo de sua programação na madrugada. Tal deslocamento implica considerar que ela continua “feinha”, mas, agora, famosa e conhecida, estando presente em um equipamento midiático de grande circulação. Os outros bichos da Arca de Noé integram mais ou menos formas de figurativizar e metaforizar o humano e as suas relações na trama social.

Trinta e quatro anos após o lançamento do CD “A Arca de Noé”, o compositor maranhense Zeca Baleiro, em 2014, lançou o disco infantil intitulado “Zoró - bichos esquisitos” e, assim como o antecessor, também reúne grandes nomes da música brasileira, como Tom Zé, MPB4 e Fernanda Abreu. Entre os bichos esquisitos estão: “O Ornitorrinco”,

“A Serpente que Queria Ser Pente”, a “Girafa Rastafári”, a “Joaninha Dark”, a “Maria Fedida” e o “Morcego Sanfoneiro”. Em entrevista para Bruno Molinero (2014), da Folhinha de São Paulo, Zeca Baleiro afirma que os sujeitos-crianças são *rock’n’roll* e poesia e que essa é a única fase da vida de um ser humano em que podemos ser loucos, sem sermos internados - por isso o título “Zoró”. Fora isso, o compositor deixou muito claro que o álbum é uma referência direta à “Arca de Noé”, pois escutava muito em sua casa quando era pequeno, mas que “Zoró” tem uma pegada mais para o “lado B”³⁸ e que “é um grito contra o politicamente correto, que quer estragar com tudo. É muito melhor atirar o pau no gato na infância do que um adulto fazer isso. Depois a gente faz um curativo. Não é a arte que tem que ensinar a criança. É o pai” (BALEIRO, 2014 apud MOLINERO, 2014).

Voltemos à historicidade das canções infantis. Em 1983, Toquinho lançou um dos seus maiores sucessos, a música “Aquarela”, em parceria com Maurizio Fabrizio, Guido Morra e Vinicius de Moraes. Segundo Homem e Rosa (2013, p. 167),

Vinicius não esteve de corpo presente nessa parceria. Em 1982, portanto dois anos depois da morte do poeta, Toquinho conheceu Maurizio Fabrizio, compositor italiano que veio ao Brasil para juntos produzirem um álbum. Sobre uma das músicas mostradas por Fabrizio, Toquinho disse que não gostava da primeira parte, mas que havia uma música sua com Vinicius que se encaixaria perfeitamente. ‘Uma rosa em minha mão’, feita para a novela ‘Fogo sobre terra’ (1974), emprestou sua melodia e a música ficou pronta. Guido Morra fez a letra de “*Acquarello*” em italiano. Tempos depois Toquinho fez a versão em português.

Composta primeiramente em italiano, não foi escrita com o intuito de agradar o público infantil. Contudo, ainda no mesmo ano de lançamento da canção, Christina de Carvalho Pinto, contratada pela Faber-Castell, produziu a peça publicitária “Aquarela Faber-Castell” utilizando a música de mesmo nome cantada por uma criança com animação da “*Start Anima*” (ABREU; PAULA, 2007). Com isso, tal música passou a ser tocada em apresentações infantis e, desse modo, tornou-se um clássico do cancionário infantil brasileiro. Vale lembrar que até hoje esse comercial é considerado um dos mais marcantes e inovadores da publicidade brasileira.

³⁸ Tal expressão faz relação direta aos discos de vinil, pois o lado B de um disco geralmente era composto por canções alternativas, diferenciadas e autênticas.

Aquarela (Toquinho, M. Fabrizio, G. Morra e Vinicius de Moraes, 1983)

Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo
 E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo
 Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva
 E se faço chover, com dois riscos tenho um guarda-chuva
 Se um pinguinho de tinta cai num pedacinho azul do papel
 Num instante imagino uma linda gaivota a voar no céu
 Vai voando, contornando a imensa curva norte-sul
 Vou com ela viajando Havaí, Pequim ou Istambul
 Pinto um barco a vela branco navegando
 É tanto céu e mar num beijo azul
 Entre as nuvens vem surgindo um lindo avião rosa e grená
 Tudo em volta colorindo com suas luzes a piscar
 Basta imaginar e ele está partindo, sereno e lindo
 E se a gente quiser ele vai pousar

Numa folha qualquer eu desenho um navio de partida
 Com alguns bons amigos bebendo de bem com a vida
 De uma América a outra consigo passar num segundo
 Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo
 Um menino caminha e caminhando chega no muro
 E ali logo em frente a esperar pela gente o futuro está
 E o futuro é uma astronave que tentamos pilotar
 Não tem tempo nem piedade, nem tem hora de chegar
 Sem pedir licença muda nossa vida
 E depois convida a rir ou chorar
 Nessa estrada não nos cabe conhecer ou ver o que virá
 O fim dela ninguém sabe bem ao certo onde vai dar
 Vamos todos numa linda passarela
 De uma aquarela que um dia enfim descolorirá
 Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo, que descolorirá.
 E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo, que descolorirá.
 Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo
 Que descolorirá!

“Aquarela” é muito mais que uma simples canção, ela faz com que seus apreciadores se coloquem no lugar do cantor e imaginem exatamente o passo a passo do que o sujeito está desenhando com palavras, mas com imagens da sua própria vida e com as formas e cores que ele constrói para marcar como o papel suporta a criação humana, dispositivo que vai muito além do que se imagina. Ou seja, com a tinta, é possível desenhar e compor cenários, tanto quanto errar e, posteriormente, recriar e fazer algo diferente com o erro. O discurso dos tropeços está posto em movimento em versos como “*Se um pinguinho de tinta cai num pedacinho azul do papel, num instante imagino uma linda gaivota a voar no céu*”. Os fracassos pessoais e os problemas do presente convocam o leitor a acreditar na criação: “*Um menino caminha e caminhando chega no muro e ali logo em frente a esperar pela gente o*

futuro está”. Na infância, alguns efeitos se inscrevem: tudo pode ser colorido, cabe reparação em todos os erros e a vida um dia chegará ao seu fim e descolorirá.

Essa coisa de fazer música infantil foi uma coisa divertida, um presente que o Vinicius me deu, porque eu nunca imaginava fazer música para criança. Vinicius começou a musicar alguns poemas (A casa). Ele fez alguma coisa com o Paulinho Soledade (O pato). [...] A Arca de Noé foi um sucesso estrondoso. Comecei a musicar outros poemas dele, fizemos A Arca de Noé nº 2. [...] Vinicius me deu essa fórmula de tratar com o mundo infantil, porque ele tinha essa coisa de criança [...], essa coisa bem humorada. Porque, para fazer uma música infantil, você tem que ter bom humor. Se não, ela fica sem o menor sentido. (TOQUINHO apud MACHADO, 2013, p. 5).

Ainda em 1983, Toquinho mostra que a música infantil ganhou espaço em suas composições ao lançar o disco “Casa de Brinquedos”, em parceria com o baterista Mutinho, com 12 canções, agora, destinadas ao público infantil. Um detalhe curioso:

[...] o que Mutinho pretendia naquele almoço com o amigo e parceiro Toquinho era simplesmente pedir-lhe um empréstimo, um adiantamento, pra contornar sua situação financeira [...]. Terminou o encontro com um projeto que lhe renderia um apartamento [...]. Durante o almoço, Toquinho mostrou-lhe as letras para um projeto que deveria ser entregue em dois meses. Enquanto Toquinho se afastou para atender um telefonema, Mutinho pegou uma das letras e, quando o parceiro voltou, a melodia já estava pronta. Se Toquinho tinha em mente outra pessoa para o projeto, não sabe. O fato é que, após ouvir a canção, convidou o amigo para a parceria no álbum Casa de Brinquedos. (PECCI; HOMEM, 2010, p. 221).

Em relação ao disco, Toquinho (apud PECCI, 1996, p. 233) afirma que:

[...] leva a criança para uma relação mais profunda com as coisas além da simples recreação. Forma-se um elo de cumplicidade entre a música e a inteligência da criança, levada a ver uma bicicleta como extensão das próprias pernas, despertada para a fragilidade dos super-heróis, tão vulneráveis, quanto o mais comum dos homens, e para a doçura dos revolvinhos d’água e da espingarda de rolha, parentes mais evoluídos dos horríveis canhão, fuzil e metralhadora, malvados e assassinos. A criança é tida como capaz de raciocinar e perceber, através do humor, toda força humana que pode haver tanto numa bailarina, como num macaquinho de pilha ou num robô.

Uma das canções mais conhecidas desse disco trata sobre um dos objetos mais utilizados por sujeitos-criança no decorrer de sua infância: o caderno. Na canção, o sujeito-criança é uma menina e o caderno, personagem principal, seu grande amigo (humanização do objeto). Não está explícito na canção, mas tal caderno provavelmente é um diário (“*O que*

está escrito em mim comigo ficará guardado se lhe dá prazer”) que foi usado por sua dona durante muitos anos de sua vida. Para isso, a canção é dividida em quatro estrofes que descrevem cada etapa do desenvolvimento humano da menina: primeiros anos da infância, pré-adolescência, adolescência e vida adulta, conforme podemos ver abaixo:

O caderno (Toquinho e Mutinho, 1983)

Sou eu que vou seguir você do primeiro rabisco até o bê-a-bá
Em todos os desenhos coloridos vou estar
A casa, a montanha, duas nuvens no céu e um sol a sorrir no papel

Sou eu que vou ser seu colega, seus problemas ajudar a resolver
Te acompanhar nas provas bimestrais você vai ver
Serei de você confidente fiel, se seu pranto molhar meu papel

Sou eu que vou ser seu amigo, vou lhe dar abrigo se você quiser
Quando surgirem seus primeiros raios de mulher
A vida se abrirá num feroz carrossel e você vai rasgar meu papel

O que está escrito em mim comigo ficará guardado se lhe dá prazer
A vida segue sempre em frente o que se há de fazer
Só peço a você um favor se puder, não me esqueça num canto qualquer.

Quatro anos depois, Toquinho lançou com Elifas Andreato o álbum “Canção de todas as crianças” (figura 20), que chegou a ser elogiado pela ONU por sua contribuição para a Humanidade (PECCI; HOMEM, 2010, p. 230). A ideia do álbum foi de Elifas Andreato, que queria divulgar um documento até hoje desconhecido e pouco respeitado: a Declaração Universal dos Direitos da Criança. Assim, para popularizar e chamar a atenção para os cuidados com a infância e os dez princípios recomendados na Carta, começou escrevendo uma fábula e convidou Toquinho para torná-la um musical.

[...] a falta de sensibilidade e de comprometimento social dos executivos da indústria fonográfica e dos meios de comunicação transformou o belíssimo projeto num retumbante fracasso comercial. Os autores se empenharam ao máximo. Houve até especial na TV Globo, com Chico Anysio, Armando Bógus, Marieta Severo, Stênio Garcia, José Mayer, Jorge Fernando, Lima Duarte, entre outros. Mas, apesar do elenco de primeira linha, o resultado não satisfaz a dupla porque prevaleceu aquilo que conhecemos como padrão global, ou seja, a pasteurização de temas seríssimos em produto de consumo. (PECCI; HOMEM, 2010, p. 230).

Podemos observar que, na comercialização do álbum, houve aqui um silenciamento de algumas especificidades inerentes ao universo infantil, tais como sensibilidade e ludicidade, dando lugar a uma padronização com vistas ao lucro.

Figura 20 - Capa e contracapa do CD “Canção de todas as crianças” (1987)³⁹

Fonte: Canguleiro (2015)

Como já visto, o intuito dos autores era propagar os dez princípios recomendados na Carta Magna adotada pela Assembleia das Nações Unidas de 20 de novembro de 1959 e ratificada pelo Brasil. Por um jogo de palavras que se estabelece por uma tensão nas relações sociais, direitos e deveres estão supostamente interligados no discurso legal, reproduzido pelos cantores. No entanto, podemos notar, logo no título, que os sujeitos-criança não têm os mesmos direitos dos adultos e que, por isso, é preciso escrever poemas e cantar letras para que esses direitos sejam lembrados e respeitados universalmente e para que os sujeitos-criança saibam que também têm seus direitos.

Deveres e Direitos (Toquinho, 1987)

Crianças, iguais são seus deveres e direitos.
 Crianças, viver sem preconceito é bem melhor.
 Crianças, a infância não demora, logo, logo vai passar,
 Vamos todos juntos brincar.
 Meninos e meninas, não olhem cor, nem religião, nem raça.
 Chamem os quem não tem mamãe,
 Que o papai tá lá no céu,
 E os que dormem lá na praça.
 Meninos e meninas, não olhem raça, religião nem cor.
 Chamem os filhos do bombeiro,
 Os dois gêmeos do padeiro
 E o caçula do doutor.
 Crianças, a vida tem virtudes e defeitos.
 Crianças, viver em harmonia é bem melhor.
 Crianças, a infância não demora, logo, logo vai passar,

³⁹ Faixas: 1) Deveres e direitos; 2) Gente tem sobrenome; 3) Bê-a-bá; 4) Natureza distraída; 5) Castigo não; 6) Imaginem; 7) Errar é humano; 8) De umbigo a umbiguinho; 9) Cada um é como é; 10) É bom ser criança.

Vamos todos juntos brincar.
 Meninos e meninas, o futuro ninguém adivinha.
 Chamem os quem não tem ninguém,
 Pois criança é também
 O menino trombadinha.
 Meninos e meninas, não olhem cor nem raça ou religião.
 Bons amigos valem ouro,
 A amizade é um tesouro
 Guardado no coração.

Observamos que em “Deveres e direitos” há um direcionamento de sentidos para uma inclusão de crianças de diferentes realidades sociais, visando a uma ruptura no padrão elitista de crianças nascidas em situação favorável. Nesse aspecto, a música convoca os sujeitos a uma tomada de posição a partir de dizeres que se marcam por uma resistência aos sentidos relativamente estabilizados, expondo nela a heterogeneidade constitutiva de uma organização social.

É preciso ressaltar, ainda, que essa canção em análise é a primeira faixa do CD, indicando, assim, a sua relevância no conjunto de canções a serem ouvidas, e está relacionada ao primeiro princípio da Declaração Universal dos Direitos da Criança:

A criança gozará todos os direitos enunciados nesta Declaração. Todas as crianças, absolutamente sem qualquer exceção, serão credoras destes direitos, sem distinção ou discriminação por motivo de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento ou qualquer outra condição, quer sua ou de sua família. (DECLARAÇÃO, 1959).

Observamos um entrelaçamento de sentidos entre a canção “Direitos e Deveres” - que se inscreve em diferentes posicionamentos discursivos graças às condições de sua irrupção nas canções infantis, cujos sentidos se inscrevem no discurso jurídico - por meio de já-ditos relativamente estáveis, produzindo efeitos de paráfrases na canção, por exemplo. Por conseguinte, distante de um espaço estrutural fechado, a formação discursiva possui fronteiras intercambiáveis, havendo a possibilidade de ser “imbricada” por dizeres (e sentidos) constitutivos de formações discursivas outras que nela se reproduzem sob a forma de pré-construídos e/ou discursos transversos (COURTINE, 1999). Nesse processo de reprodução de dizeres, produz-se o efeito de linearidade discursiva, que se faz presente na base linguística, ou seja, na materialidade do texto, dando o (d)efeito de evidência desses sentidos e transparência da linguagem.

Na abordagem discursiva, esse processo de convocação/interpelação do sujeito a determinados sentidos ocorre pelo que Orlandi (2011) designa como individuação do sujeito à

forma-sujeito que o constitui, ou seja, aos sentidos inerentes à ideologia dominante que, no nosso caso, inscreve-se na sociedade capitalista, como vimos afirmando. De acordo com a autora, esse é o processo pelo qual o sujeito é submetido ao Estado e suas instituições. Tal processo se realiza tanto no nível simbólico, por uma teia de discursividades sobre as formas específicas de ser sujeito, condizentes com o seu tempo, quanto no nível político, desde sempre submetido às instituições governamentais. Como efeito dessa interpelação ideológica, o sujeito-de-direito é afetado por uma ilusão subjetiva de estar no centro do poder, da decisão de suas ações, “livre” e “determinador” do que diz, sendo essa a condição de sua responsabilidade (ORLANDI, 2011).

Embora na Declaração Universal de Direitos da Criança se materializem dizeres que convocam os sujeitos-adultos à responsabilização em face aos direitos da criança, os sentidos que se materializam na música “Direitos e Deveres” interpelam as crianças a essa responsabilização. Por esse entrelaçamento de dizeres/sentidos, observamos que, numa sociedade capitalista, a ilusão de liberdade de escolha e a responsabilização por essa suposta escolha afeta tanto adultos quanto crianças. Na música, ressoam, ainda, determinados sentidos inerentes a um efeito de denúncia em face às exclusões, exploração infantil e aos direitos negados que podemos chegar e fazer diferença na vida de muitos sujeitos-criança. Com o mesmo intuito, quase uma década depois, a dupla Palavra Cantada gravou a música “Criança não trabalha” e seu videoclipe teve bastante repercussão ao ser transmitido na TV Cultura, por reproduzir a realidade brasileira da exploração da mão de obra infantil.

Segundo Pêcheux (1999b, p. 10, grifo nosso), a memória é “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de *regularização...* *Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos*”. Vejamos,

Criança Não Trabalha (Paulo Tatit e Arnaldo Antunes, 1998)

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-pega, 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

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 cела, bombom

Tanque de areia, gnomo, sereia, pirata, baleia, manteiga no pão

Criança não trabalha, criança dá trabalho

Criança não trabalha, criança dá trabalho!

Ao dizer do universo da criança, os autores dessa canção reafirmam o que já está posto em outros lugares discursivos, a saber, nas letras do disco do músico Toquinho “Canção de todas as crianças”. Falar dos direitos da criança coincide com o discurso de defesa da infância e dos direitos da criança, que ganha corpo com a formulação “*criança não trabalha*”. Estamos na esfera de uma regularidade que se repete e que marca a diferença entre ser adulto (trabalha) e ser criança (não trabalha). O que rompe e desloca tais efeitos é a afirmação “criança dá trabalho”, ou seja, reclama cuidados, precisa de apoio, pede um endereçamento de atenção dos adultos. Não é mão de obra, não é autossuficiente, não precisa cuidar da sua sobrevivência, mas implica que um outro o faça.

Além disso, há uma polissemia nesse verso: dá trabalho porque pula, brinca, inventa, quebra, machuca-se, tem fome quando já comeu, tem perda de sono na madrugada. Enfim, criança é um significante que se desdobra em todos os outros enumerados nos versos do poema, criança é movimento de: “*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 cела, bombom / Tanque de areia, gnomo, sereia, pirata, baleia, manteiga no pão*”⁴⁰.

Ainda nos anos 1980, outro grupo também alcançou o cenário musical infantil brasileiro: A Turma do Balão Mágico. O grupo gravou 5 CDs e vendeu mais de 10 milhões de cópias no país. Além deles, nessa época, a apresentadora Xuxa estreou como cantora infantil e vendeu mais de 2 milhões de cópias do seu primeiro CD. Ela continuou no mercado musical infantil, lançando, no total, 28 álbuns até 2016, quando lançou seu último. Xuxa e A Turma do Balão Mágico gozavam de uma popularidade abrangente e, desse modo, promoveram uma

⁴⁰ Cf. Fernandes Júnior (2014). Neste artigo, intitulado “Discurso, poder e processos de subjetivação: a infância na sociedade de controle”, o autor aborda os discursos sobre infância, construídos nas letras de duas canções de Arnaldo Antunes, sendo “Criança não trabalha” uma delas, com o objetivo de apreender outros lugares e modos de conceber a infância na atualidade.

maior notoriedade e circulação da música infantil em diferentes níveis sociais e faixas etárias, explorando em suas canções mais a melodia e repetições de palavras, favorecendo, assim, sua memorização.

Em 1989, a dupla Sandy e Junior (6 e 5 anos respectivamente), netos da dupla “Zé do Rancho e Mariazinha” e filhos do cantor/compositor sertanejo Xororó, apresentaram-se pela primeira vez no programa ao vivo “Som Brasil”, apresentado pelo ator Lima Duarte na TV Globo, cantando, ao lado de seu pai, a música “Maria Chiquinha”, sucesso na voz de seus avós⁴¹. Em virtude disso, seguiram uma carreira promissora. No decorrer da infância da dupla, gravaram músicas que circularam o cotidiano infantil e, ao chegarem à adolescência, mudaram também o foco de suas canções para o pop adolescente.

Na mesma época, o grupo Rumo, formado pelos alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP - Luiz Tatit (violão e voz), Paulo Tatit (guitarra e voz), Hélio Ziskind (flauta, sax, violão e voz), Ná Ozzetti (voz), Akira Ueno (baixo), Ciça Tuccori (piano e xilofone), Pedro Mourão (violão e voz), Gal Oppido (bateria), Zecarlos Ribeiro (percussão e voz) e Geraldo Leite (voz)-, lançou o disco infantil “Quero passear”⁴², que recebeu dois prêmios Sharp: “Melhor disco infantil de 1988” e “Melhor canção infantil” com a música: “A noite no castelo”. Desse grupo Rumo, saíram três grandes compositores de músicas para sujeitos-criança: Hélio Ziskind, Luiz Tatit e Paulo Tatit. Pouco se ouve falar em Hélio Ziskind. Entretanto, é compositor de músicas e trilhas sonoras cantadas no Brasil pela criançada da década de 1990, como, por exemplo:

Ratinho tomando banho (Hélio Ziskind, 1995)

Tchau preguiça, tchau sujeira, adeus cheirinho de suor
 Lava, lava, lava, lava, lava, lava,
 Uma orelha... uma orelha... outra orelha... outra orelha...
 Lava, lava, lava, lava a testa, a bochecha,
 Lava o queixo, lava a coxa e lava até...
 Meu pé, meu querido pé que me aguenta o dia inteiro ôu ôu
 E o meu nariz, meu pescoço, meu tórax, o meu bumbum
 E também o fazedor de xixi! la la, laia raia ra...
 Hum... Ainda não acabou não, vem cá vem... vem
 Uma enxugadinha aqui, uma coçadinha ali
 Faz a volta e põe a roupa de paxá: Ahh!
 Banho é bom, banho é bom, banho é muito bom
 Agora acabou!

⁴¹ Cf. a apresentação: <https://www.youtube.com/watch?v=RgssAH2m0Uk>. Acesso em: 10 mar. 2018.

⁴² Disponível em: http://www.gruporumo.com.br/index.php?apg=disco_det&ndi=5&ver=por. Acesso em: 10 mar. 2018.

Na canção, o autor traz significantes que funcionam de modo a descrever o que deveria e deve compor uma parte do cotidiano da vida infantil: o banho, para tirar a sujeira, o suor, o mal cheiro e também a preguiça. A canção joga também com os sentidos de corpo: brincadeira entre o corpo sujo *vs.* o corpo limpo e, principalmente, a comparação do corpo humano *vs.* corpo de um ratinho. Há um traço de humor jocoso ao colocar um rato - um animal sujo e que vive em buracos e esgotos - como “alguém” que preza por hábitos saudáveis e essenciais à higiene para ensinar o filhote do humano a tomar banho, estimulando e dando lições de higiene de forma divertida e encantadora. Tal canção foi criada especialmente para o Programa “Castelo Rá-Tim-Bum”, da TV Cultura, pois o compositor trabalhou, entre 1985 e 1993, compondo para diversos programas e também criando temas de identificação e intervalos para tal emissora. Assim, todas as canções (infantis) do “Glub-Glub”, “X-Tudo”, “Cocoricó”, “Rá-Tim-Bum” e “Castelo Rá-Tim-Bum⁴³” são composições dele.

Em 1997, Ziskind lançou o disco infantil “Meu pé meu querido pé”, que reunia seus maiores sucessos da TV Cultura e foi contemplado com o Prêmio Sharp de Música nas categorias “Melhor CD Infantil” e “Melhor Canção Infantil” com a música “Sono de gibi”:

Faixas do CD “Meu pé meu querido pé” (1997)

1. Ratinho tomando banho
2. Cocoricó (abertura)
3. Tu Tu Tu Tupi
4. A noite no castelo
5. X-Tudo e o avestruz
6. Ratinho: rap do reciclar
7. Castelo Rá-Tim-bum (abertura)
8. Ratinho escovando os dentes
9. Porque sim não é resposta
10. Glub Glub (abertura)
11. Saquinho plástico
12. Marchinha da sereia
13. Lá vem a história: Plutão (sobre poema de Olavo Bilac)
14. Carta da Clarinha
15. O Galileu cantou
16. Banho de aventura
17. Sono de gibi
18. Vinheta Blém-Blém
19. Passarinho: que som é esse?

⁴³ Em relação ao “Castelo Rá-Tim-Bum”, tal programa se tornou um marco na história de produções infantis na mídia brasileira, ressignificando o conceito do que era conhecido como programa para crianças, pois não era só um desenho animado e muito menos só um programa educativo, trazia um texto teatral, com cenografia e figurino lúdicos, conhecimentos da literatura brasileira e música de qualidade. Era um teatro feito diariamente para TV, reinscrevendo os sentidos já postos em funcionamento no Sítio do Picapau Amarelo.

Hélio Ziskind continuou compondo para sujeitos-criança e desde 2014 reúne no seu *website* oficial⁴⁴ toda sua obra e seus lançamentos. Já em relação aos compositores do grupo Rumo, Luiz Tatit e Paulo Tatit, podemos dizer que eles também despontaram no cenário musical infantil. Luiz Tatit, além de Bacharel em Música (Composição) pela USP, é Professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autor de vários livros sobre música e semiótica. Como compositor de músicas infantis, após o sucesso do CD de 1988 do grupo Rumo, escreveu diversas letras principalmente para a dupla formada pelo outro integrante do grupo Rumo, Paulo Tatit, juntamente com a musicista Sandra Peres: a Palavra Cantada (figura 21).

Figura 21 - Sandra Peres e Paulo Tatit, a dupla Palavra Cantada



Fonte: Palavra Cantada

Paulo Tatit é formado em arquitetura e é músico autodidata; Sandra Peres é formada em Música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e fez o curso completo de

⁴⁴ Disponível em: <http://www.helioziskind.com.br/index.php?ver=por>. Acesso em: 07 mar. 2018.

Análise de Composição Contemporânea no *Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music* (IRCAM), em Paris. A dupla se uniu no começo da década de 1990 para realizar outros tipos de produções, mas acabou lançando em 1994 o CD “Canções de Ninar” e, com seu sucesso, o selo Palavra Cantada. Na entrevista concedida para nosso trabalho, a respeito do porquê da escolha por trabalhar com o universo infantil, Sandra Peres (informação pessoal, 2016) comenta que:

O universo da criança ele possibilita um universo de experimentação e de gestos, atitudes e interpretação que sempre podem ser muito mais amplos, quando você vai falar com um adulto você normalmente tem um jeito só de falar ou tem aquela música da moda e etc. A criança não, você pode experimentar várias coisas né? Pode fazer coisas diferentes, então a gente escolheu fazer músicas para criança por conta disso.

Paulo Tatit (informação pessoal, 2016) afirma:

Acho que a gente escolheu e fomos escolhidos também, porque quando a gente escolheu fazer um CD com canções de ninar, a gente resolveu simplesmente fazer um CD com canções de ninar, não era um projeto ‘Palavra Cantada’, nós vamos fazer um disco. Era férias, a gente trabalhava menos nas férias, a gente fazia outros tipos de produção, eu e a Sandra a gente se juntou para fazer outros tipos de produções, a gente nem pensou, a gente trabalhou três anos sem pensar na coisa infantil, quando a gente pensou, a gente estava com tempo... então a gente achou bacana fazer um trabalho de ninar para crianças, porque a gente viu que podia vir a calhar num país que tinha pouquíssimas canções de ninar, então vamos fazer canções de ninar urbanas, aqui para uma criança do bairro de onde a gente trabalha? Então é uma coisa assim, que talvez a pergunta devesse ser por que a gente permaneceu nisso e não porque a gente escolheu isso, porque foi totalmente por acaso, sem projeto.

Desde então, eles permanecem com grande prestígio entre os artistas, músicos, professores, pais e crianças. Em 26 anos de carreira, produziram - até o momento - 29 CDs e DVDs e publicaram 12 livros (acompanhados com CDs ou DVDs). Para Sandra, essa permanência no universo infantil, por parte da dupla, acontece pois:

além de ser bom comercialmente, é muito prazeroso fazer o trabalho que a gente faz, né? Porque eu digo que nos shows ou mesmo quando a gente faz as músicas e tudo, a gente recebe muito mais do que dá né? Então isso é uma experiência, um privilégio, né? Muito gostoso (Informação pessoal, 2016).

Assim, desde 1994, a Palavra Cantada propõe-se a compor, criar e re(criar) canções infantis, unindo poesia, literatura, humor e música, estimulando o fazer musical de maneira lúdica, afetiva e criativa, por meio de atividades de exploração sonora. Além de lançar novas

canções no cenário musical infantil, a dupla não exclui do repertório as canções de domínio público. Percebe-se, diante disso, que as brincadeiras musicais, sejam novas ou folclóricas, são extremamente importantes não só para as aulas de música, como também para os processos maturacionais de cada sujeito-criança. Há muitos sujeitos-criança que com menos de 3 anos já manuseiam *tablets* e *smartphones* para entrar em joguinhos ou ver vídeos no *YouTube*. De acordo com O Globo (2013),

[...] a facilidade com que crianças de até 3 anos lidam com *tablets* e *smartphones* vem preocupando pediatras e outros especialistas. Hoje em dia é muito comum que pais deixem seus filhos navegando nos *gadgets* em restaurantes ou no carro, de modo a mantê-los quietinhos numa viagem ou enquanto esperam a refeição. Mesmo sem ler, as crianças conseguem escolher sozinhas filmes para assistir, jogos ou ver fotos de família e amigos no *tablet* ou *smartphone*. E os pais se sentem menos culpados por achar que, usando os aparelhos mesmo em idade tão tenra, as crianças aprendem alguma coisa com os aplicativos. [...] O aprendizado da linguagem também pode ser atrasado pela atenção excessiva aos *gadgets* eletrônicos, diz a psicóloga infantil Rahil Briggs, do *Monefiore Medical Center* em Nova York.

Nota-se que, na educação infantil, os sujeitos-criança já se tornam sujeitos-navegantes, porém, navegar minimiza e, às vezes, silencia o brincar que, usando brincadeiras individuais ou coletivas que estimulem o movimento de seus corpos e mentes, poderia evitar atrasos e problemas no desenvolvimento e comportamento social.

Em 2014, a Academia Americana de Pediatria e a Sociedade Canadense de Pediatria afirmaram que crianças de 0 a 2 anos não poderiam ter nenhum tipo de exposição à tecnologia, crianças de 3 a 5 anos deveriam ser limitadas a apenas uma hora de exposição por dia, e crianças e adolescentes de 6 a 18 anos deveriam ser restritas a duas horas por dia. Entretanto, crianças e jovens utilizam de quatro a cinco vezes a quantidade de tecnologia recomendada, provocando consequências graves, como crescimento cerebral acelerado, atraso no desenvolvimento, obesidade epidêmica, privação de sono, doença mental, agressividade, demência digital, criação de dependência, emissão de radiação, entre outras. (EXAME, 2014).

A criança faz aquilo que a ensinam. Se num lar nunca houve o hábito de ouvir canções, não se pode esperar que o filho tome a iniciativa de pôr um CD no aparelho por espontânea vontade. É mais fácil para os meninos ligarem a TV, ou videogame ou computador. Não é que estes meios sejam intrinsecamente nocivos, eles têm a sua importância, mas não alimentam a criança (nem o adulto) numa dimensão fundamental de sua existência, qual seja, a de reintegrá-lo consigo mesmo, de acalmar os instintos, de propor um sentido de ordem. Esses veículos modernos apenas incitam a agilidade mental e a pressa para responder aos estímulos, a música é o contrário, fala

de um tempo natural e mais humano (as artes plásticas e a leitura ocupam também esse espaço). (TATIT, 2010, p. 5).

A relação aparentemente recíproca entre ensinar e aprender nos remete às práticas discursivas, e sociais, que regulam o que os sujeitos podem (ou não) dizer, e o que devem (ou não) fazer na estrutura social. A fim de direcionar as práticas dos sujeitos, a Lei 11.769/2008 (BRASIL, 2008) torna obrigatório o ensino de música nas escolas, e os métodos para aulas de música precisaram ser repensados. Em virtude disso, em 2010, a Palavra Cantada e autores convidados (Daniel Ayres, Estevão Marques, Julia Pittier e Marina Pittier), em parceria com a Editora Melhoramentos, elaboraram um projeto intitulado “Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada”, com a intenção de “despertar o interesse das crianças por fazer e apreciar música a partir do brincar, estimulando a criatividade no cotidiano da sala de aula, além de capacitar o professor para o trabalho” (PROJETO, 2015, p. 2). De acordo com o *website* Projeto Palavra Cantada, o projeto:

[...] visa contribuir para a construção de um trabalho de educação musical a ser realizado nas escolas. Destinado à rede pública de ensino, da educação infantil aos anos iniciais do ensino fundamental, este projeto surgiu com a intenção de contribuir para a necessidade de as escolas brasileiras se adequarem às exigências da Lei nº 11.769, sancionada em 18 de agosto de 2008 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tornando obrigatório o ensino de música. Por meio de ações formativas presenciais e a distância apoiadas por kits com livros, CDs e DVDs para alunos e professores, pretendemos proporcionar aos participantes uma experiência musical lúdica e uma aproximação da linguagem musical, de forma que se sintam seguros para realizar as brincadeiras musicais com seus alunos e se mostrem instigados a ampliar essa experiência com a construção de um ambiente musical na escola.

Ademais, tal projeto tem por objetivo oferecer acesso às brincadeiras musicais⁴⁵; certificar professores para trabalhar com sensibilização, entender como manusear os materiais sonoros e tomar ciência de como trabalhar com percepção e articulação dos elementos essenciais da linguagem musical como, por exemplo, as propriedades do som (duração⁴⁶, altura⁴⁷, intensidade⁴⁸ e timbre⁴⁹); concretizar uma metodologia nas aulas de música, por meio de diversos suportes, na Educação Infantil e no Ensino Fundamental, assim como desenvolver

⁴⁵ As brincadeiras musicais são “[...] geradoras de inúmeras possibilidades de desenvolvimento de um processo de educação musical no contexto da Educação Infantil e do Ensino Fundamental” (PROJETO, 2015, p. 4).

⁴⁶ Exemplo: sons longos e curtos.

⁴⁷ Exemplo: sons graves e agudos.

⁴⁸ Exemplo: sons fortes e fracos.

⁴⁹ Reconhecimento dos sons.

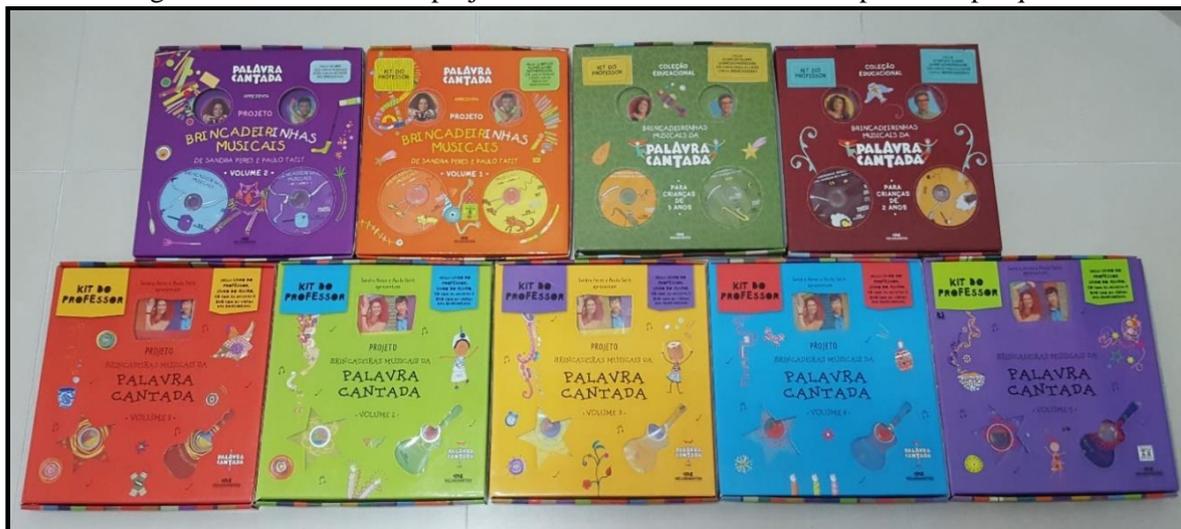
um trabalho unindo a linguagem musical aos demais conteúdos da Educação Infantil e do Ensino Fundamental, seja multi, inter ou transdisciplinar e; por fim, proporcionar desenvolvimento social e psicomotor. (PROJETO, 2015, p. 4).

Atualmente, o Projeto oferece duas propostas: “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”, para a Educação Infantil (dois a cinco anos), e “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”, para o Ensino Fundamental I (1º ao 5º ano). A primeira proposta busca levar para a Educação Musical um diferencial às aulas de música, tomando como base as expressões artísticas articuladas com a música, principalmente no que se refere às sensibilizações motora, estética e afetiva, sempre levando em conta as características e os alcances da primeira infância para o fazer musical. Para isso, recomenda brincadeiras que favoreçam a expressão artística como forma de desenvolvimento da afetividade no sujeito-criança, sendo elas compreensíveis e acessíveis à linguagem e às possibilidades de autonomia motora. (PROJETO, 2015, p. 1). A segunda proposta apresenta, por meio das brincadeiras musicais, um repertório apropriado ao dia a dia escolar de sujeitos-criança do 1º ao 5º ano, abordando questões interdisciplinares como, por exemplo, alfabetização, nutrição, História do Brasil, entre outras, tornando, com isso, esses conhecimentos mais expressivos.

Além das questões interdisciplinares e de favorecer o desenvolvimento social e psicomotor, o Projeto traz um excelente referencial estético musical, contribuindo para a consolidação do senso de identidade nacional e de valorização da nossa própria cultura, uma vez que contempla uma série de gêneros musicais genuinamente brasileiros. As brincadeiras da coleção proporcionam aos alunos e aos professores a vivência musical num contexto positivo de sociabilidade, estabelecendo um ambiente de desafios e também de colaboração (PROJETO, 2015, p. 1).

Em todos os volumes das duas propostas, a Palavra Cantada utilizou como recurso um personagem chamado Prof. Beleléu. Para cada brincadeira ensinada por esse professor, há também um bate-papo com ele sobre coisas do mundo musical, incitando a pessoa que estiver aplicando a brincadeira (geralmente o professor) a explorar os variados sons, tocar, cantar, dançar, ouvir música e brincar pra valer. Na figura 22, cada caixa representa um Kit Professor para cada ano da Educação Infantil ou do Ensino Fundamental até o 5º ano.

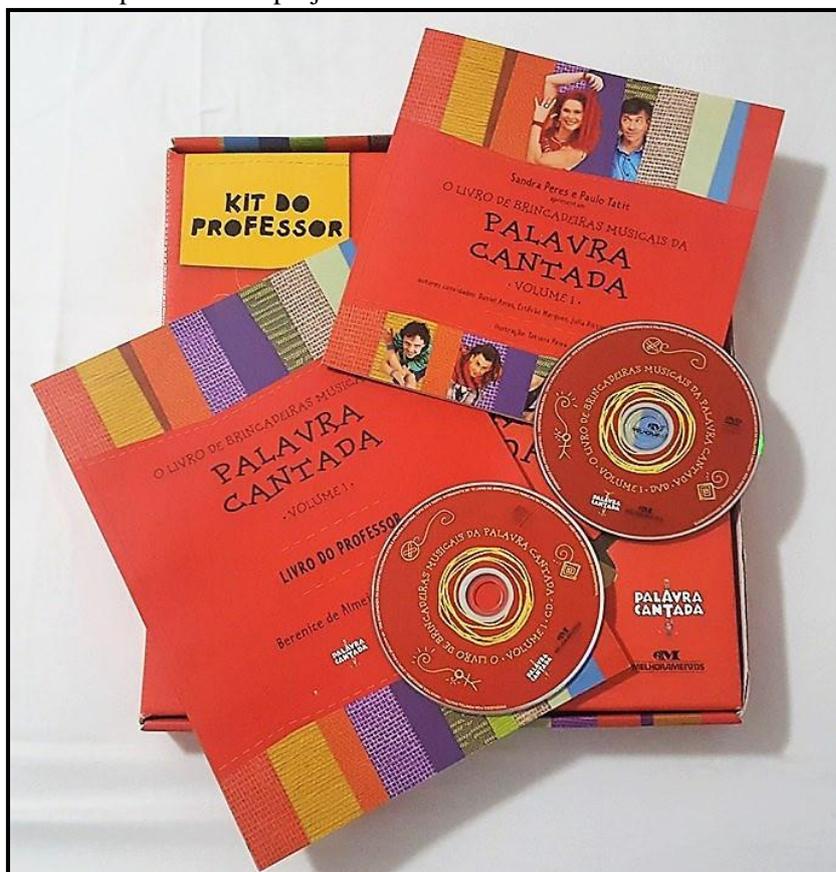
Figura 22 - Materiais dos projetos da Palavra Cantada doados para esta pesquisa



Fonte: produção do próprio autor

Cada *kit* é equipado com apostila dirigida ao professor, livro do aluno, CD com todas as músicas do livro e DVD com vídeos das brincadeiras, como podemos ver na figura 23:

Figura 23 - Kit do professor do projeto “Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada - v. 1”



Fonte: produção do próprio autor

No projeto Brincadeiras musicais, há um total de 60 brincadeiras diferentes, com músicas (tanto compostas pela Palavra Cantada, como de domínio público⁵⁰), estímulos e materiais diferentes. Nota-se em todas as brincadeiras, na hora de explicar “como se brinca”, a presença constante da movimentação corporal e a importância que os autores dão a ela. Abaixo, alguns exemplos:

- “A brincadeira tem três momentos: primeiro a criança está relaxando; depois ela tremelica braços e pernas; depois levanta, pega seu par e dança o ‘TIC TIC TÁ’” (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 1, p. 13);
- “Combina-se um gesto para cada bicho e brinca-se ouvindo a música” (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 2, p. 6);
- “Dançando a música. Primeiro se faz um aquecimento para deixar o corpo bem solto, mexendo o esqueleto. No meio da música, vai um de cada vez para o centro da roda e inventa uns passos bem malucos” (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 2, p. 14);
- “Um mestre cantor vai cantando a música e dando o recado. Combina-se antes os movimentos que os pés deverão fazer” (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 2, p. 19);
- “Formam-se duplas que dão a mão e encostam a ponta dos pés, uma na outra, para poderem subir e descer, crescer e diminuir de tamanho. Depois, atenção com os pulsos” (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 2, p. 24).

Nessa primeira proposta percebe-se que a maioria das brincadeiras estão ligadas ao ato de dançar, o que não é tão forte na segunda proposta provavelmente devido ao fato de que sujeitos-criança menores respondem a canções infantis movimentando-se espontaneamente, uma vez que “quanto mais novas, mais elas entregam o corpo inteiro aos estímulos musicais”. (BELTRAME; FRANÇA, 2016, p. 23).

A música e a dança são expressões artísticas irmãs. Acho que até são irmãs gêmeas, pois devem ter nascido no mesmo instante. Imagino que, no dia em que um homem pré-histórico achou um pedaço de osso e começou a soprar a primeira flauta, uma mulher começou a dançar na frente dele no mesmo instante. (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 2, p. 34).

⁵⁰ Prof. Bebeléu: “Você sabia que existem muitas, mas muitas músicas que a gente não sabe quem inventou? O pai ensina para o filho, que, quando crescer e virar pai, ensina para o filho, que, quando cresce e vira pai... e assim todo mundo conhece essas canções, desde os velhinhos até as crianças pequenas! ‘Caranguejo não é peixe’ é uma dessas canções que ninguém sabe quem inventou”. (PALAVRA CANTADA, 2012, v. 1, p. 9).

Nos cinco volumes do projeto *Brincadeiras musicais da Palavra Cantada*, há um total de 80 brincadeiras diferentes, mas, ao contrário do projeto anterior, chega a utilizar uma mesma música em diferentes brincadeiras. Observa-se que, além dessa repetição de músicas, não há mais tantas brincadeiras dançantes, todavia, há muitas brincadeiras de mão e rodas musicais (cirandas), sempre com movimentos corporais embutidos em seu decorrer. Vejamos:

- “[...] todos andam livremente num círculo, e o mestre aponta qual parte do corpo vai encostar, em duplas, no momento do ‘pipó’” (PALAVRA CANTADA, 2010, v. 1, p. 22);
- “Em roda, passando a palma de várias maneiras: por dentro, por fora da roda, por cima da cabeça e por baixo das pernas” (PALAVRA CANTADA, 2010, v. 2, p. 8);
- “Prestando atenção na sequência de movimentos de estalar os dedos e bater na própria coxa ou na coxa do amigo do lado” (PALAVRA CANTADA, 2010, v. 2, p. 22);
- “Sentindo o ritmo da música, vamos mandando a ‘flecha’ que é uma palma, em direção ao amigo; este pega a ‘flecha’ e a manda para outro, mas sempre no ritmo!” (PALAVRA CANTADA, 2010, v. 3, p. 24);
- “Em roda. O importante é que todos estejam sincronizados, falando no mesmo ritmo” (PALAVRA CANTADA, 2010, v. 4, p. 24);

Nas escolas, tanto no ensino infantil quanto no fundamental, as brincadeiras musicais estão cada vez mais sendo inseridas nas aulas de música. Na esteira das ideias defendidas por Scussiatto (2014, p. 13), tais brincadeiras oferecem aos sujeitos-criança o “poder experimentar o corpo, a temporalidade, o ritmo, a espacialidade e as mais diversas sensações. Soma música, linguagem, corpo e emoção, promovendo em todas as canções, sem exceção, o possível exercício constante da imaginação”. Fora isso, ao brincar com música nas aulas de música, os sujeitos-criança participam da experiência sonora “estabelecendo conexões significativas entre os acontecimentos e sentimentos, relacionando-se com o som e com a experiência sonora, que traz a possibilidade de ouvir, tocar, sentir, compor, dançar, executar [...]” (SCUSSIATTO, 2014, p. 13).

Vale destacar aqui que, em 2011, a Secretaria de Educação Básica (SEB) do Ministério da Educação (MEC), em consonância com sua política de melhoria da qualidade

da educação no Brasil, lançou o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), cujo objetivo principal era alcançar uma educação pública básica de qualidade. Tendo em vista atingir a meta proposta pelo MEC, baseada no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), elaborado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), de atingir, nas séries iniciais do Ensino Fundamental até 2022, a média seis, em uma escala de zero a dez; foi publicado o Decreto nº 6.094, no Diário Oficial da União de 25 de abril de 2007, que dispõe sobre a implementação do Plano de Metas “Compromisso Todos pela Educação”, pela União Federal, em regime de colaboração com Municípios, Distrito Federal e Estados, e com a participação das famílias e da comunidade (BRASIL, 2011). De acordo com o Decreto (BRASIL, 2011, p. 13),

a complexidade de tarefas que essa empreitada demanda corresponde à complexidade de fatores que levaram a educação no Brasil a atingir a média 4,2. Essa média - aferida em escolas, municipais ou estaduais - é resultado da combinação dos indicadores das taxas de repetência e de evasão escolar, apresentados pelo Censo Escolar, bem como do desempenho dos alunos no Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB) e na Prova Brasil. Nos vinte países desenvolvidos mais bem colocados no âmbito da educação básica, segundo a Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), a média é 6,0.

Nesse conjunto de esforços, o MEC lançou o “Guia de Tecnologias Educacionais 2011/2012”, que busca oferecer aos sistemas de ensino uma ferramenta a mais que os auxilie na decisão sobre a aquisição de materiais e tecnologias para uso nas escolas brasileiras de Educação Básica pública. O Guia está organizado em sete blocos de tecnologias, sendo eles: i) Gestão da Educação; ii) Ensino-Aprendizagem; iii) Formação dos Profissionais da Educação; iv) Educação Inclusiva; v) Portais Educacionais; vi) Educação para a Diversidade, Campo, Indígena, Jovens e Adultos; e vii) Educação Infantil. Cada bloco é composto por tecnologias que foram sendo implementadas pelo MEC - elaboradas por suas Secretarias, pelo FNDE ou por parcerias estabelecidas com instituições da área da Educação -, e pelas tecnologias apresentadas por instituições e/ou empresas públicas ou privadas, que foram avaliadas pela SEB/MEC.

No bloco sete, “Educação Infantil”, o projeto “Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada” é apresentado como uma “tecnologia educacional para a pré-escola (faixa etária 4-5 anos) e Ensino Fundamental - anos iniciais, vinculada às áreas de ciências, artes e cultura” (BRASIL, 2011, p. 196), o que vai ao encontro do objetivo do projeto, já mencionado neste capítulo. Assim, não bastassem os efeitos do poético e da ousadia artística do discurso da Palavra Cantada, são também prestadores de músicas e projetos musicais para escolas

públicas e particulares e formadores de professores. Fora isso, estão também na rede com 2 aplicativos para *tablets* e *smartphones*⁵¹, *website*⁵², contas nas redes sociais mais famosas no Brasil: Facebook⁵³, Twitter⁵⁴ e Instagram⁵⁵; fora o canal no YouTube⁵⁶ com publicação de novos vídeos todas as quintas-feiras.

A partir da referência do trabalho da dupla, uma nova geração de músicos - e também educadores - surgiu no mercado musical brasileiro tendo como foco principalmente o público infantil, trazendo, nas suas práticas, cenografia, figurino, letras e instrumentos, marcas da dupla que nos permitem dizer que a Palavra Cantada fundou um estilo de trabalho que tem seguidores, que são chamados carinhosamente de “filhos da Palavra Cantada”⁵⁷.

Mas o que é ser filho da Palavra Cantada? O que significa essa filiação direta à dupla? Vejamos: se são filhos, significa que têm origem em Paulo e Sandra. Todavia, origem não no sentido de que foram os primeiros a fazer esse tipo de trabalho, de que surgiu um novo estilo no exato momento em que criaram a dupla, pois sabemos que existe uma historicidade - sobre a qual discorremos anteriormente. Não é porque eles trouxeram novidades para o cenário musical infantil brasileiro que silenciaram o já feito no Brasil. Não é porque fazem músicas inéditas que eles têm de deixar de escutar as antigas, pois a memória, o imaginário social que se cria em relação às canções ressignifica a cada nova irrupção, ratificando sentidos primeiros a partir das novas condições de produção. Eles permanecem juntos como uma trama de fios, tecendo e (re)tecendo, como uma sobreposição e não substituição.

O que nos interessa para este trabalho, e o porquê de estarmos falando desses novos grupos, é perceber que esses “filhos” replicam, retornam, revivem, trazem de novo a memória daquilo que a Palavra Cantada teve como marca: constituir-se na mídia televisiva e para além dela, na literatura e também para além dela, no teatro e para além dele. Nesse sentido, a Palavra Cantada conseguiu aglutinar diversas formas de manifestações/expressões artísticas, como a música, poesia, literatura, teatro, entretenimento, tecnologias digitais e a educação. Ou

⁵¹ “Brincando com Palavras” e “Palavra Cantada” (de acordo com o *website* App Store Brasil, este aplicativo foi eleito como finalista nos Melhores de 2014 da Apple).

⁵² PALAVRA CANTADA. Home. Disponível em: <http://palavracantada.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2017.

⁵³ FACEBOOK. Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.facebook.com/palavracantada/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

⁵⁴ TWITTER. Palavra Cantada. Disponível em: https://twitter.com/palavra_cantada/. Acesso em: 20 fev. 2016.

⁵⁵ INSTAGRAM. Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.instagram.com/palavracantada/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

⁵⁶ YOUTUBE. Canal Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.youtube.com/palavracantada/>. Acesso em: 20 mar. 2017.

⁵⁷ ROMEU, Gabriela. 'Filhos do Palavra Cantada' aproveitam demanda por boa música infantil. **Folhinha**, 21 nov. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2015/11/1709001-filhos-do-palavracantada-percebem-demanda-por-boa-musica-infantil.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2019.

seja, eles conseguiram pegar a literatura que já estava no “Sítio do Picapau Amarelo”, a poesia da “Arca de Noé” do Vinicius, a música de Toquinho⁵⁸, o teatro dos “Saltimbancos” e somaram ao entretenimento, tecnologias digitais e educação. Dessa forma, podemos falar que a Palavra Cantada gerou uma rede de afiliações e uma memória sobre o que é dizer para criança na contemporaneidade.

E quem são esses filhos? Em 2001, duas sobrinhas do idealizador da Palavra Cantada, as musicistas Diana e Isabel Tatit, uniram-se a Ângelo Mundy⁵⁹ e Wem para formarem o Grupo Tiquequê (figura 24). O grupo procura apresentar um repertório diferente para os sujeitos-criança, com músicas populares, mas não tão conhecidas e também canções autorais. De acordo com Wem, em entrevista para Daniela Guedes em 2011, no desenvolver da infância deles próprios “não havia tanta produção de música especificamente para criança e costumávamos gostar de canções ‘adultas’, que nossos pais apreciavam. Muitas vezes, buscamos justamente essas canções que gostávamos quando éramos crianças”. Assim, o grupo apresenta amplo repertório musical com brincadeiras de roda e de rua, danças tradicionais, parlendas e percussão corporal.

Em 2008 foi a vez do Grupo Triii (figura 25) despontar no cenário musical infantil brasileiro. Formado a princípio por Estêvão Marques, Marina Pittier e Fê Stok, o grupo cria histórias, livros e brincadeiras para crianças. Assim como a Palavra Cantada, encontraram nas histórias cantadas uma rica fonte de criatividade para encantar os sujeitos-crianças e seus familiares e educadores; lançaram, por exemplo, os *audiobooks*: “A sopa supimpa”, “Ei, ei Vanderlei” e “Pão Pão Pão”. Atualmente, a formação do grupo mudou, pois o músico Estêvão Marques partiu para a exploração de novos trabalhos na cultura musical infantil e o substituto escolhido foi Ed Encarnação.

Em relação ao Estêvão Marques (figura 26), o arte-educador, percussionista e contador de histórias que se autointitula como “músico brincante inventor de mirabolâncias” já realizou muitos trabalhos com a dupla Palavra Cantada, como, por exemplo, os shows “Canções Curiosas”, “Pé com Pé”, “Carnaval Palavra Cantada”, e é coautor do Projeto Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada. De acordo com seu perfil no Facebook, Estêvão Marques é

⁵⁸ Em 2005, Toquinho lançou seu último trabalho relacionado ao universo infantil, o Box “Toquinho no Mundo da Criança”, que se trata de uma composição 3 em 1, naquele momento inédita no mercado nacional, reunindo um DVD, um CD de áudio e uma faixa interativa com horas de conteúdo para crianças. A composição que dá nome ao trabalho, “Mundo da Criança”, é inédita do próprio Toquinho e, de acordo com o *website* do cantor, “revela toda a sensibilidade criativa de um observador profundo do cenário sempre variável e renovador que envolve as emoções do mundo infantil”.

⁵⁹ Atualmente, Ângelo Mundy não faz mais parte do grupo.

formado em música na Faculdade Santa Marcelina (SP) e estudou “Músicas e danças do mundo” na Orff Espanha. Atualmente é professor nos Estados Unidos no *The San Francisco Orff Course* e já ministrou oficinas na Turquia, Colômbia, Argentina, Uruguai, Espanha e Itália.

No final de 2015, surgiu o duo de música infantil chamado Badulaque (figura 27), formado pelos músicos Daniel Ayres (compositor, arranjador e multi-instrumentista) e Julia Pittier (cantora, percussionista e dançarina). Desde 2005 Daniel e Julia integram os shows e clipes da Palavra Cantada, tanto que, assim como Estêvão Marques, são coautores do Projeto Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada. O duo apresenta um repertório autoral, focando na curiosidade e inteligência dos sujeitos-criança, com todos os arranjos compostos a partir do uso de instrumentos diferenciados como sapatos (sapateado), percussão corporal, efeitos eletroacústicos, violão elétrico e piano.

Figura 24 - Grupo Tiquequê



Fonte: Facebook Tiquequê (2017)

Figura 25 - Grupo Triii



Fonte: Facebook Grupo Triii (2018)

Figura 26 - Estêvão Marques



Fonte: Facebook Estêvão Marques (2015)

Figura 27 - Duo Badulaque



Fonte: Facebook Badulaque (2016)

Além desses novos músicos do mercado infantil, há também aqueles do universo adulto que se propuseram a criar álbuns especialmente para o público infantil, podemos citar aqui Adriana Partimpim, heterônimo de Adriana Calcanhotto; Zeca Baleiro, citado já no decorrer deste trabalho; Pato Fu e seu álbum *Música de Brinquedo*; e o grupo de rock *Pequeno Cidadão*, dos músicos Taciana Barros, Edgard Scandurra e Arnaldo Antunes.

Nas músicas, sejam cantadas por parlendas seguindo uma tradição oral, sejam materializadas em CDs, jogos e demais brincadeiras, observamos que há um direcionamento de sentidos que se fazem presentes ora por uma reprodução dos sentidos relativamente estabilizados, legitimando determinados estilos de comportamento - como no caso do imaginário de feminino, cantado em parlendas aqui analisadas - ora por uma atualização de uma memória do dizer, produzindo novas formas de dizer, e fazer, na sociedade contemporânea. Ao trazermos a historicidade das canções infantis, bem como a evolução de grupos de cantores que se apropriam dessas músicas e, a partir delas, buscam uma ressignificação de determinados sentidos, buscamos expor o caráter ideológico dos dizeres bem como dos processos de constituição e circulação dessas músicas na atualidade.

Esse universo musical é vasto, repleto de novas possibilidades do dizer, assim, vimos ao longo deste capítulo gestos analíticos que envolveram os sentidos criados pela dupla

Palavra Cantada diante de uma materialidade heterogênea, assim como tais materiais possibilitam e ressignificam novas irrupções a partir das condições de produção dos discursos.

Desse modo, após refletirmos a respeito da música da cultura infantil, a sua relação com o folclore, como também o caminho pelos vestígios de historicidade musical brasileira - e as condições de produção discursivas contemporâneas -, é possível ver a relação que se estabelece entre o sujeito-criança e a música, assim como os efeitos. A partir dessa relação, trataremos, no próximo capítulo, o processo discursivo que indica imaginário de sujeito-criança e de infância da dupla, como também, a partir das condições de produção em que certos sentidos são produzidos na contemporaneidade, a reflexão sobre como a Palavra Cantada mantém (ou rompe) os sentidos estabilizados sobre ser criança.

4 SENTIDOS NO UNIVERSO INFANTIL: PERSCRUTANDO CAMINHOS DISCURSIVOS EM PALAVRA CANTADA

Figura 28 - A Árvore da Vida (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 60.5 x 73 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*Quando penso que uma palavra
pode mudar tudo
não fico mudo
mudo*

*Quando penso que um passo
descobre o mundo*

*não paro o passo
passo*

*E assim que passo e mudo
um novo mundo nasce
na palavra que penso*

(Alice Ruiz, 1996)⁶⁰

⁶⁰ Título: Penso e Passo. Letra de Alice Ruiz e música de Alzira Espíndola, gravada no CD Peça-me, de Alzira Espíndola, em 1996.

Conforme apontado anteriormente, observar o modo como os dizeres significam no discurso, os deslocamentos, as repetições e as regularidades discursivas foi o que nos direcionou na elaboração deste capítulo de análise, no qual buscamos compreender o processo discursivo que indica para qual público a dupla compõe, e refletir sobre como a Palavra Cantada mantém (ou rompe) os sentidos estabilizados sobre infância, bem como ser criança nos dias atuais, considerando as condições de produção em que certos sentidos são produzidos na contemporaneidade. Para isso, buscamos compreender os jogos de imagens, e regras de projeção, que se dão nessa relação entre a dupla e o público, a partir da relevância que a dupla possui no cenário infantil musical brasileiro.

Segundo Pêcheux (2014b), os sujeitos estabelecem projeções sobre sua posição, a do outro, assim como aos seus dizeres e o modo como eles serão entendidos pelo interlocutor. Nesse jogo de imagens, estão implícitos a Imagem de A (A), a Imagem de A (B), assim como a Imagem de A (R). Segundo o autor, a “Imagem A (A)” significa que a imagem de A em relação a A se materializa na posição sujeito enunciador, tendo como questão implícita “quem sou eu para lhe falar assim?”; a expressão “Imagem A (B)” trata da imagem que o sujeito enunciador faz de seu interlocutor, com a questão “quem é ele para que eu lhe fale assim?”; a expressão “Imagem A (R)” se refere à imagem da relação que se estabelece entre o sujeito com o objeto do discurso, sendo a questão implícita “do que estou lhe falando?” (PÊCHEUX, 2014b).

Isso é possível por meio do mecanismo, chamado por Pêcheux (2014b) de antecipação e regras de projeção, que permite ao sujeito produzir imagens - dado o modo como as relações sociais se inscrevem na história e como são regidas por relações de poder -, que constituem as formações imaginárias intrínsecas à relação que se estabelece entre sujeito e língua. Corroborando os estudos pêcheuxianos, Orlandi (2007a, p. 39) afirma que,

[...] segundo o mecanismo da antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem [...] Dessa maneira, esse mecanismo dirige o processo de argumentação visando seus efeitos sobre o interlocutor.

Consecutivamente, o mecanismo da antecipação de imagens está atrelado às posições dos sujeitos, locutor e interlocutor, regulando o que o sujeito dirá e a forma como o dirá a partir do efeito que imagina produzir em seu interlocutor. O imaginário, assim, faz essencialmente parte do funcionamento da linguagem, e atua no modo como as relações sociais se inscrevem na história.

Sabemos que “o sujeito não tem como controlar os sentidos como um todo, pois eles podem sempre vir-a-serem outros na relação com o outro, nas variações do tempo e do espaço em que ocorrem as enunciações” (PATTI, 2012, p. 18), ou seja, não há um sujeito universal, mas posições-sujeito no discurso inscritas nas relações históricas e de produção que as constituem. Dessa forma, sob o efeito de uma evidência de sentidos, inúmeros dizeres sobre o sujeito-criança são postos em circulação, possibilitando a constituição de um imaginário de criança regularizado em nossa formação social. Contudo, os modos de funcionamento desses efeitos de sentidos na regularização de uma memória sobre o sujeito-criança na atualidade podem ser postos em cheque a partir da desnaturalização desses dizeres.

Ao pensarmos na Palavra Cantada, lidamos com uma dupla que faz músicas para (e sobre) sujeitos-criança no decorrer de 26 anos de carreira, mas quais dizeres/sentidos se inscrevem nessas canções? De que sujeito-criança eles falam? Qual o imaginário do que o sujeito-criança gosta (e compra)? Como é ser criança para a dupla? Para observar a desnaturalização desses dizeres, é necessário compreender o modo como o sujeito está relacionado com a formação discursiva, pois, dependendo da FD na qual o sujeito está inscrito, uma mesma palavra pode significar o oposto.

Os dizeres materializados nas canções da dupla inscrevem-se numa conjuntura sócio-histórica específica, que em certa medida regula dizeres acerca de um modo de ser criança nos dias atuais, implicando, nesse modo de ser, determinadas práticas. Ao pensarmos na produção desses discursos e seus efeitos na prática, observamos que o conceito de formação imaginária se faz importante, na medida em que dizeres são direcionados para um público-alvo imaginário. Segundo Pêcheux (2014b), tanto a posição do sujeito quanto os objetos do discurso são lugares de representação imaginária, visto que as imagens estão relacionadas ao conceito de condições de produção que remetem a lugares pré-estabelecidos na estrutura de uma formação social em que estão presentes as relações de força, constitutivas do processo do discurso. Orlandi (2010, p. 16) aponta que,

[...] o lugar social do qual falamos marca o discurso com a força da locução que este lugar representa. Assim, importa se falamos do lugar de presidente, ou de professor, ou de pai, ou de filho etc. Cada um desses lugares tem sua força na relação da interlocução e isto se representa nas posições sujeito. Por isso essas posições não são neutras e se carregam do poder que as constitui em suas relações de força.

Vale lembrar que não são as posições empíricas que estão funcionando no espaço do discurso, mas as projeções que resultam em um jogo de imagens que marcam as posições dos

sujeitos no discurso (ORLANDI, 2007a). A notoriedade da Palavra Cantada no cenário musical infantil brasileiro regulariza um imaginário de criança, direcionando as práticas dos sujeitos na atualidade, como veremos adiante. Segundo Pêcheux (2014b), as formações imaginárias marcam os lugares dos sujeitos do discurso, ou seja, a imagem que o sujeito faz de si, do seu interlocutor e do seu objeto para a tomada de posição no discurso, sendo, então, inerentes ao processo discursivo. Em nosso gesto de interpretação, interessa-nos buscar vestígios das regras de projeções que constituem as formações imaginárias da dupla musical sobre ser criança na contemporaneidade e sobre a infância (quadro 2), a fim de compreender as relações de tensão que se materializam nas canções.

Quadro 2 - Formações imaginárias em Palavra Cantada

Expressão das formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
Imagem A (B)	A imagem que a Palavra Cantada faz sobre ser criança na atualidade e(m) suas diferentes posições-sujeito.	Quem é ele para que eu lhe fale assim?
Imagem A (R)	A imagem da dupla musical em relação à infância na atualidade.	Do que estou lhe falando?

Fonte: produção da própria autora baseado em Pêcheux (2014b, p. 82).

Como vimos afirmando, a imagem que a dupla faz de infância e de criança na atualidade produz determinados efeitos de sentidos que se materializam nas práticas sociais, nas quais se marcam as relações de força.

4.1 “Quem é ele para que eu lhe fale assim?”: o imaginário de criança

Para compreender o imaginário de criança no discurso da Palavra Cantada, apresentamos, a seguir, as composições “Eu sou um bebezinho”, “Menina Moleca”, “Esse e aquela”, “Pirata e Princesa” e “Toda criança quer”. Partindo delas, trabalharemos com a noção de sujeito-criança para o qual - e sobre o qual - a dupla compõe suas canções.

Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit, 2013)

Eu sou um bebezinho (gugu dada)
 Dos mais bonitinhos (gugu dada)
 Que quer muito carinho (gugu dada)
 Que quer **bebê conforto** (gugu dada)
 Quero comer, quero mamar
 Quero preguiça (gugu dada)

Não tenho tempo pra esperar a hora
 Tem que aqui tem que agora
 Agora não, já!

Eu **já passei de carro** (bibi fonfon)
 Já andei de cavalinho (ploc ploc ploc)
 Aqui tem muito passarinho (piu piu piu piu)
 Acho que eu vi um gatinho (miau miau)
 Atenção, atenção todos olhem pra mim
 Pro meu primeiro passinho (opa!)

Não tenho tempo pra esperar a hora
 Tem que ser aqui tem ser que agora
 Agora não, já!

E ontem de noite (cri cri cri cri)
 Mamãe estava tão chique (fiu fiu)
 Na hora dela sair (beijinho, beijinho)
 Eu dei um chilique (chilique, chilique)
 Quero a minha mamãe, quero o meu papai
Quero tudo pra mim (unhé unhé)

Não tenho tempo pra esperar a hora
 Tem que aqui tem que agora
 Agora não, já!

Não tenho tempo pra esperar a hora
 Tem que aqui tem que agora
 Agora não, já!

Agora não, já!

A música, cantada por um imaginário de criança - que possui condições de passear de carro, de comer nas horas desejadas, de ter conforto e atenção dos pais para o seu desenvolvimento -, retrata uma fase de centralização do eu - que é justamente a fase inicial da vida da criança -, em que ela não divide, não compreende a multiplicidade de pessoas no mundo, pois seu mundo se resume em si mesma e em ter seus pais e suas necessidades fisiológicas satisfeitas. Um sujeito-criança que tem a oportunidade de ser bem cuidado, observado e estimulado.

A partir desses sentidos aparentemente evidentes, observamos que se regulariza na canção um imaginário de que toda criança tem as mesmas condições socioeconômicas. Ser criança, de acordo com a dupla musical, é ter um imediatismo concernente a quem tem tudo à sua mão. Consideramos que este é um efeito resultante do funcionamento da ideologia na naturalização (PÊCHEUX, 2014b) desses sentidos sobre a infância, e sobre ser criança, legitimado pela dupla nessa canção. As canções infantis reproduzem determinados sentidos sobre a infância, a partir de um imaginário de ser criança. A partir desse imaginário do modo de ser criança, podemos observar que a dupla reproduz a tensão que se estabelece no seio social acerca de determinados comportamentos para as meninas, e para os meninos, como vemos na canção “Menina moleca”, a seguir.

Menina moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit, 2006)

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 batutando botantã 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 láááá.

Nessa música existe um conflito que perpassa as questões de gênero trazido inicialmente pelo termo “menina moleca” - tendo em vista que moleca é uma versão feminina da palavra moleque e que o verbo molecar, no dicionário, significa comportar-se como

moleque -; é notório o estranhamento do sujeito do discurso da canção pelo comportamento da garota, enunciando de forma ideológica e consciente que ela faz o que um garoto deveria fazer, apresentando um comportamento idealizado pelo adulto por crianças do sexo masculino. Ao final, é possível verificar “inventou moda de jogar bola olha lá” - como se sinalizasse para uma terceira pessoa, buscando também a desaprovação social pelo comportamento entendido como masculino. O imaginário de menina, bem como o que pode e deve ser brincadeira de menina, por exemplo, está marcado nas canções “Antigamente”, e “Tente entender”, lançadas sequencialmente no CD “Canções Curiosas”, de 1998. As duas canções se conversam e tratam sobre a brincadeira de menina em sua primeira infância e o seu crescer. Vejamos:

Antigamente (Sandra Peres / Zé Tatit, 1998)

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.

Tente entender (Sandra Peres / Zé Tatit, 1998)

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 há alguns anos atrás
 Até que eu tento mas já não consigo, pois me distraio de mais
 É que eu cresci, não sei por quê, não vou fingir, você tem que entender

Nem percebi quando tudo perdeu sua graça
 Tantas histórias parecem que foram apagadas
 Mas eu não vou ser como aquelas 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, depois que eu me casar
 Não vai demorar, você vai ver, é só esperar, tenta entender

Mas que bobinha boneca de estimação
 Você vai morar sempre dentro do meu coração!

Nesta última, temos um sujeito-criança-menina cantando sobre o tempo em que havia graça brincar de boneca; suscita a magia do brincar e da transformação que os afetos promovem ao eleger seus objetos transicionais, tornados “*bem mais que um brinquedo*”, sinalizando, ainda, esses afetos que nunca deixam de existir. Na primeira, temos o discurso fictício do ponto de vista de uma boneca, que expressa seu medo de voltar a ser um mero “brinquedo”, no qual o inanimado ganha vida e fala! Associamos a um tempo em que a fantasia de criança vivifica o inanimado e o outro tempo em que se usa a linguagem como nomenclatura. De certa forma, é também brincando de boneca que a criança pode fantasiar sobre como fora cuidada, já que ela também fora um ser “ninado”, “cuidado”, “carregado de lá pra cá e de cá pra lá” e que não falava, não como uma boneca, mas não falava em seu sentido pleno. Canção carregada de afeto que nos remete ainda à questão da demanda de amor, que surge logo no começo da vida de um ser humano, quando sua necessidade é afetada pela linguagem. Nesse momento, temos a abertura para a interpelação ideológica poder operar criando um sujeito naquele indivíduo singular, promovendo suas primeiras filiações, suas primeiras inscrições sócio-históricas.

Além disso, “Antigamente” nos faz lembrar a canção “O Caderno”, de Toquinho e Mutinho (item 3.3), na qual também temos a humanização de um objeto usado por uma menina em sua infância (“*Sou eu que vou ser seu amigo, vou lhe dar abrigo se você quiser / Quando surgirem seus primeiros raios de mulher*”) e que receia ser esquecido (“*só peço a você um favor se puder, não me esqueça num canto qualquer*”), assim como a boneca de “Antigamente” (“*Agora estou aqui, tão só / Coberta pelo pó / [...] E agora estou com tanto medo / Voltar ser um brinquedo*”). Assim, é possível vermos que o imaginário de menina marcado nessas canções está atrelado à ideologia de gênero na qual menina brinca de boneca porque um dia vai casar e precisa saber ser mãe. A canção “Esse e aquela” marca também esse imaginário de menina e menino.

Esse e aquela (Paulo Tatit / Zé Tatit, 2013)

Esse menino põe asas para voar
 Aquela **menina veste um colar pra cantar**

Esse menino batuca num toco de pau
 Aquela **menina inventa um batom natural**

Esse menino cata pedrinhas no chão
 Aquela **menina lava com água e sabão**

Aquela menina já sabe que vai ser atriz
 Esse menino desenha um caminho com giz

Esse menino faz a mandala girar
 Aquela menina faz um mosaico no ar

Esse menino tem fome de lápis de cor
 Aquela **menina deseja a maçã do amor.**

Primeiramente, vemos as questões de gênero, ideologicamente colocadas na música - diferenciando atividades e desejos de meninas e de meninos, muitas vezes tratando de forma simplista as atividades realizadas pela menina, como atividades do mundo da imaginação (“*inventa um batom*”; “*um mosaico no ar*”), também torna possível dizer que fará atividades mais domésticas como “*lavar com água e sabão*”. Pensando sobre o que é dito e o que não é dito, e independentemente da necessidade de rima em uma canção, as palavras são escolhidas e essa escolha é ideológica, perpassada consciente ou inconscientemente pelo imaginário do comportamento esperado pelo gênero, por parte de quem escreve a canção. O ser criança aqui está completamente ligado a ser criança menino ou ser criança menina e o que é esperado de cada um deles.

Outro ponto é a escolha pelos pronomes demonstrativos “esse” e “aquela”, demonstrando níveis de proximidade com cada criança, tendo uma regularidade durante toda a letra, como se estivesse falando de crianças não tão próximas, como se estivesse constando comportamentos de outros, principalmente da menina. Por meio de uma aparente obviedade de sentidos, a dupla reproduz dizeres sobre ser criança, fazendo intervir o mecanismo de antecipação, constitutivo do processo discursivo, tomando por base já-ditos relativamente estabilizados no seio social. Ainda pelo mecanismo de antecipação, vemos que o imaginário de criança está atrelado ao lúdico e, conseqüentemente, ao brincar e às atividades imaginárias, porém é um brincar idealizado.

Pirata e princesa (Paulo Padilha, 2009)

Mamãe, papai
 Menino o que é que você quer?
 Acorda mãe, levanta pai
 Quero botar a fantasia
 Que eu ganhei da minha tia

A fantasia de pirata

Eu vou sair batendo lata

Vou pular, vou pular
 Vou fazer meu carnaval
 Vou botar um tapa olho
 E uma perna de pau

Defender o meu navio

Com uma espada de jornal
 Samba pirata na perna de pau
 Não se esqueça, não se esqueça
 Do colete e do lenço na cabeça

Papai, mamãe
 Menina que é que você quer?
 Acorda pai, levanta mãe
 Quero botar a fantasia
 Que eu ganhei da minha tia

A fantasia de princesa

Eu vou ficar uma beleza

Vou pular, vou pular
 Vou fazer um fuzuê

O vestido é cor de rosa**E na mão levo o buquê**

Minha tia que comprou
 Ta pagando no carnê
 Na 25 de março
 Perto da praça da sé

Samba princesa na ponta do pé

Não se esqueça do **lacinho e**

Da coroa na cabeça

Ser criança, nessa música, mais uma vez está ligado ao comportamento social esperado pelo gênero - menino ou menina. O sentido de brincadeira se faz presente pela fantasia, porém cada um brinca e se veste distintamente. O discurso aqui, mais uma vez, é marcado pela ideologia do estereótipo de gênero, que, além de contar para o leitor como cada um se comporta, também enuncia que ser menina (beleza, buquê, cor de rosa, lacinho, coroa, samba no pé) é primar pela beleza e esperar um amor, uma vez que se leva um buquê em situação específica, enquanto ser menino é ser corajoso e forte, defendendo seu navio (defender, espada, batendo lata, tapa olho, perna de pau). Vemos, novamente, uma criança que tem condições de brincar, de satisfazer suas necessidades imaginárias e ter tempo para isso, portanto é uma criança que tem o privilégio de ter uma infância preservada.

Outra canção que pode nos ajudar a compreender o imaginário de criança no discurso da Palavra Cantada é “Toda criança quer”, de Péricles Cavalcanti, gravada pela dupla em 2005. Tal canção apresenta duas fases da vida humana que estão presentes no imaginário de

criança e de adulto, baseados no desejo que se tem de ser um e ser outro quando se encontram em fases distintas, idealizando uma realidade a ser vivida.

Toda criança quer (Péricles Cavalcanti, 2005)

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**...

A música se desenha no desejo da criança em ser adulto, passa pelo desejo do adulto por vivenciar o mundo e, por fim, traz a informação de que os desejos são os mesmos no final: todos querem saber as mesmas coisas, como um retorno à criança interior que todos têm, representada pela curiosidade e ingenuidade dos questionamentos propostos na parte final da música. “*Toda criança quer / Toda criança quer crescer / Toda criança quer ser um adulto*”, imaginário do sujeito criança: ideologicamente assujeitado - tendo como premissa um mundo já simbolizado, afirmando desejo pelo crescimento e pela vida adulta, desejo pelo mundo diferente/melhor do dela. Permite-nos analisar pelo viés da produtividade necessária no mundo capitalista, o que nos leva à estrofe abaixo. O crescer - no sentido biológico - permite o crescimento físico para chegar à fase adulta. Crescer - adulto.

“*E todo adulto quer / E todo adulto quer crescer / Pra vencer e ter acesso ao mundo*”. Imaginário do sujeito adulto: ideologicamente assujeitado - tendo como premissa um mundo já simbolizado em que crescer é vencer, e vencer o permite ter acesso ao mundo. Que mundo é esse? Um mundo em que se encontra a necessidade de vencer para ser alguém socialmente reconhecido e que, a partir disso, poderá ter acesso ao mundo desejado socialmente pelo ideal capitalista. Perceba que a sequência da letra revela esse imaginário de sujeito que “*quer crescer, pra vencer e ter acesso*” como uma condicionante do desenvolvimento social desse

indivíduo: se ele não cresce, não vence e não conquista o acesso ao mundo. Palavra crescer: sentido social - econômico, profissional, etc. Crescer - vencer - acesso.

“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...”. Por fim, idealiza romanticamente um sujeito que, independentemente das formas de crescimento identificadas para os sujeitos criança e adulto, são sujeitos que desejam a mesma coisa: sanar sua curiosidade ingênua, remetendo à fase da infância de questionamentos sobre o mundo, sobre o inexplicável. Podemos analisar pelo tipo de questionamento que é feito, típico do ser infantil, pois faz perguntas ingênuas que dão interpretações dúbias. Nessa parte, a palavra crescer é silenciada, como se não fosse necessário estar especificamente em uma fase da vida (grande, pequeno, adulto, criança) para questionar sobre as “coisas do mundo”, sobre um mundo que não se compreende, e por isso o desejo pelo desconhecido.

Por fim, vemos que o imaginário de criança pela Palavra Cantada está ideologicamente imbricado na questão da identidade de gênero e suas padronizações/idealizações (menino veste azul e menina veste rosa; comportamentos socialmente aceitáveis e padrões), além do sujeito-criança perfeito, idealizado, que pode ser criança.

4.2 “Do que estou lhe falando?”: o imaginário de infância

Para compreender o imaginário de infância no discurso da Palavra Cantada, apresentamos, a seguir, as composições “Acorda!”, “Cuida com Cuidado”, “Depois de”, “Sopa” e “Agenda Infantil”.

Acorda! (Paulo Tatit, 2006)

Acorda, menino
O sol já está brilhando
Levanta, **querido**
Não é pra me enrolar, mas você já está me enrolando

Acorda, menina
O sol já está brilhando
Levanta, **fofinha**
Não é pra se esconder, senão eu faço coceguinha

Vamo acordar pra comer uma fruta madura
Acordar pra dizer bom dia pra turma
Acordar pra aprender com muita alegria
Vamo acordar pra viver mais um dia

Acorda, menino
 O sol já está brilhando
 Levanta, **querido**
Não é pra me enrolar, mas você já está me enrolando

Acorda, menina
 O sol já está brilhando
 Levanta, **fofinha**
Não é pra se esconder, senão eu faço coceguinha

Vamo acordar pra comer uma fruta madura
 Acordar pra dizer bom dia pra turma
 Acordar pra aprender com muita alegria
 Vamo acordar pra viver mais um dia.

A música, cantada por um sujeito-adulto (mãe/pai/responsável), apresenta uma rotina ideal para o sujeito-criança (estabelecimento de regras), ou seja, instaura um ideal imaginário da rotina de uma criança para o seu bom desenvolvimento. É possível perceber, de forma sutil, a diferença de tratamento entre meninos e meninas, sendo:

- Menino: querido, vai enrolar;
- Menina: fofinha, se esconder, coceguinha.

Na canção, observamos que o diminutivo, ao se referir à criança, nos traz a memória acerca de uma criança que possui afeto e atenção, que tem uma infância preservada e estimulada, frequenta a escola, tem boa alimentação, uma rotina alegre e feliz. Representação relativa de um sujeito universal. Esse discurso interpela o sujeito a seguir um ideal de produtividade. Não é um acordar para ser feliz, para seguir seus desejos, mas para seguir uma série de atividades “ideais”, comer fruta, ser educada, aprender, “*viver mais um dia*”. O que é esse viver? Quem determina o que é esse viver e como se vive?

Cuida com cuidado (Paulo Tatit / Zé Tatit, 2017)

[...] - E o bicho Homem? - Bicho homem?
 - E o bicho Homem? - Bicho Homem?
 - E o bicho Homem? - Ih! Ai, ai, ai...
 - E o bicho Homem?
 - Tá, vou falar: esse bicho é demorado, dá um bocado de trabalho danado
 Nunca é bastante toda hora todo instante, precisa de muito cuidado

Cuidado para aprender andar, cuidado pra não se machucar
 Cuidado com a alimentação, cuidado quando é sim ou não
 Cuidado com as bactérias, cuidado com a rede elétrica
 Cuidado com um choro aflito, cuidado com um simples mosquito

Chega aos quinze anos e a filha traz pra casa um namorado
 Chega aos quinze anos e o filho já tem barba, mas ainda é preciso o cuidado

Cuida com cuidado, da impaciência, cuida com cuidado, da solidão
 Cuida com cuidado, da violência, cuida com cuidado, da dispersão
 Cuidado com o bullying na escola, cuidado com o mundo das drogas
 Cuidado com a distância, cuidado com a intolerância

Mas sem paranoia, cuida com carinho. Sem paranoia, cuida do caminho
 Sem paranoia, cuida com afeição. Sem paranoia, prestando atenção
 Sem paranoia, cuida com cuidado. Sem paranoia, fica lado a lado
 Sem paranoia, cuida com amor. Sem paranoia, cuida com humor
 Sem paranoia, cuida com carinho. Sem paranoia, cuida do caminho
 Sem paranoia, cuida com afeição. Sem paranoia, prestando atenção [...]

O sujeito homem é aqui apresentado como um ser que cuida e é cuidado a todo momento, e por um longo período de tempo. Esta composição nos mostra que nos momentos iniciais da vida o sujeito-criança precisará de muitos cuidados. Reforçam que os cuidados sejam sem paranoia, ressaltando a ideia de que é importante que a criança possua um cuidar abastecido de um autocontrole emocional. A canção nos remete a sentidos acerca de que a infância é algo trabalhoso e que exige dedicação por parte do adulto, pois de fato uma criança precisa de cuidados até que seja considerada autônoma em diversos aspectos. Em relação a essa autonomia, percebemos uma preocupação com as diversas fases da infância e possíveis acontecimentos com os quais deve-se estar atento para que essa infância, assim, permaneça preservada. Mais uma vez, vemos a infância como algo que merece atenção e que, portanto, exige a atenção dos adultos (que podem se dedicar a estes).

Depois De (Sandra Peres / Paulo Tatit / Edith Derdyk, 1994)

Depois de acordar, mamar
 Depois de mamar, sorrir
 Depois de sorrir, cantar
 Depois de cantar, comer
 Depois de comer, brincar
 Depois de brincar, pular
 Depois de pular, cair
 Depois de cair, chorar
 Depois de chorar, falar
 Depois de falar, correr
 Depois de correr, parar
 Depois de parar, ninar
 Depois de ninar, dormir
 Depois de dormir, sonhar.

Causa e efeito. A canção traz atividades diárias que evidenciam a construção de hábitos rotineiros tidos como cientificamente e socialmente corretos. Vemos, ainda, uma rotina de uma criança de forma idealizada. Deste modo, a dupla canta para um interlocutor

que compreende tais rotinas e para o qual elas fazem sentido. Mais uma vez, uma infância preservada, privilegiada, livre de problemas sociais, em que tanto o adulto pode se dedicar a ser adulto para essa criança, como essa criança pode se dedicar a somente ser criança. Não há sinal de todo e qualquer problema decorrente da fome, do abandono, da deficiência física, sinalizando que “*depois de comer, brincar*”, ignorando que no Brasil há desemprego, crianças fora da escola, etc. Temos aqui a escolha de público para o qual a dupla canta, ou seja, o imaginário de sujeito-criança para o qual a dupla compõe.

Sopa (Sandra Peres, 1996)

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem espinafre? Será que tem tomate?
Será que tem feijão? Será que tem agrião?
É um, é dois, é três...

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem farinha? Será que tem balinha?
Será que tem macarrão? Será que tem caminhão?
É um, é dois, é três...

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem rabanete? Será que tem sorvete?
Será que tem berinjela? Será que tem panela?
É um, é dois, é três...

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem mandioca? Será que tem minhoca?
Será que tem jacaré? Será que tem chulé?
É um, é dois, é três...

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem alho-poró? Será que tem sabão em pó?
Será que tem repolho? Será que tem piolho?
É um, é dois, é três...

O que que tem na sopa do neném? O que que tem na sopa do neném?
Será que tem caqui? Será que tem javali?
Será que tem palmito? Será que tem pirulito?
É um, é dois, é três...

Essa letra passa a ideia de uma brincadeira de adivinhação na alimentação. Quando pensamos em alimentação como um dos pilares de uma infância saudável, contrapondo um dos grandes males como a desnutrição, é possível compreender, mais uma vez, que a dupla também tem um ideal de alimentação dentro de uma infância também idealizada.

Pela diferenciação de alimentos contida no texto, e pela brincadeira que faz rimando com coisas que são impossíveis de comer, como “caminhão” e “chulé”, a autora traz para o

universo da criança também a curiosidade por conhecer tais alimentos. Mais uma vez, uma infância preservada, privilegiada, livre de problemas sociais, como a fome, etc., produzindo assim um silenciamento acerca de outras infâncias, outras crianças com menos privilégio e acessibilidade a determinadas possibilidades. De acordo com Orlandi (2007b), o silenciamento⁶¹ ocorre, também, por uma escolha de palavras, na medida em que se diz X para não dizer Y. Segundo a autora, ao dizer, o sujeito o faz a partir de uma escolha das palavras e, assim, ao falar (e cantar), sentidos outros são silenciados. Nesse ponto, assim como o falar é constitutivo do discurso, o silenciar igualmente o é, ou seja, ao dizer, o sujeito silencia outros.

Sendo assim, observamos que os dizeres sobre a infância e sobre ser criança, cantados pela dupla, vão ao encontro da sociedade capitalista, por meio de uma naturalização dos sentidos acerca de que toda criança tem acesso a determinadas possibilidades, em silenciamento àquelas a quem são negadas essas oportunidades. Dessa forma, a dupla opera um apagamento das tensões sociais, produzindo uma homogeneização dos sentidos e dos sujeitos. Em um país de maioria pobre, fica claro a escolha de público para qual a dupla se dedica a escrever, de forma a fazer sentido para quem tem a possibilidade de ter uma alimentação diversa e farta.

Agenda infantil (Paulo Tatit e Zé Tatit, 2012)

Segunda-feira tenho **aula de inglês**
 Na terça-feira **curso de computação**
 Na quarta-feira faço uma **terapia**
 Que me dá muita preguiça, não tenho problema não

Na quinta-feira dia de **ortodontista**
 Na sexta-feira é **minha recuperação**
 Até no sábado acordar às sete horas
 Pra treinar na minha escola, **capoeira e natação**

Eu já falei pra minha mãe milhões de vezes
 Meu Deus do céu eu não sou relógio não
 Eu sou criança e criança nessa idade
 Quer brincar bem à vontade sem ter tanta obrigação

Eu já falei mamãe mil vezes
 Além de tudo tem um monte de lição!
 Eu sou criança e criança nessa idade
 Quer brincar bem à vontade sem ter tanta obrigação.

⁶¹ Para uma melhor compreensão sobre as formas de silenciamento, sugerimos a leitura de “As formas do silêncio: no movimento de sentidos”, de Eni Orlandi (2007b).

Temos: agenda cheia, sobrecarga de compromisso, tarefas obrigatórias e necessidade de cumprimento de obrigações, cujos sentidos são tão regularizados no discurso do/para os adultos e que aqui são deslocados de modo a ilustrar um modo de ser criança na contemporaneidade. Parece evidente que o sujeito-criança não pode ficar sem uma agenda tão cheia quanto a do adulto, o que também encontra eco nas escolas de tempo integral, com aulas nos períodos da manhã e tarde e algumas ainda com aulas de esporte no início da noite. O uso da primeira pessoa - eu - marca que quem fala é uma criança adultizada, indicando que todas as suas tarefas semanais são descritas e organizadas em forma de agenda de segunda até sábado: *“Segunda-feira tenho aula de inglês / Na terça-feira curso de computação / Na quarta-feira faço uma terapia [...] / Na quinta-feira dia de ortodontista / Na sexta-feira é minha recuperação / Até no sábado acordar às sete horas pra treinar na minha escola, capoeira e natação”*.

Assim, a formação imaginária e a formação discursiva - na qual a dupla está inserida - afetam a produção de seus discursos, uma vez que os sujeitos inscrevem sentidos como se fossem possíveis só daquela maneira, sem questionamentos. Ao compor sobre a rotina dos sujeitos-criança, temos um imaginário de criança definido como consumidor de inúmeros serviços, que são pagos e/ou contratados. O que se tem aqui é um extrato, um tipo de criança que pode e deve consumir, comprar aulas e ter atividades em uma escola que provavelmente é paga, o que não condiz com a realidade social da maioria das crianças brasileiras, já que, de acordo com o IBGE (BRASIL, 2017), 73,5% dos alunos estudam em escolas públicas no Brasil.

O registro da agenda, depois o dizer de opinião da criança sobre a agenda, que é determinada pela mãe: *“Eu já falei pra minha mãe milhões de vezes / Meu Deus do céu eu não sou relógio não / [...] Além de tudo tem um monte de lição”*. Isso indica a voz de protesto do sujeito-criança, o lugar que ele gostaria de ter para si mesmo e o modo como ele recusa esse excesso de vida adulta em seu cotidiano que deveria ser de criança *“Eu sou criança e criança nessa idade / Quer brincar bem à vontade sem ter tanta obrigação”*. Esse efeito de indignação faz furo na voz da mãe e indicia o modo como a criança é refém do discurso dela. Não restando mais do que falado *“milhões de vezes”*. Uma outra dupla, Sandy e Junior, gravou 18 anos antes da composição anterior a música *“Ser criança”*, na qual apresentou uma rotina de criança diferente, mas com um desejo semelhante, vejamos:

Ser criança (Sandy e Junior, 1994 - Composição: Davi Maclean e Feio)

Tem dias que eu acordo bem cedo sem vontade de ir pra escola
Eu não vejo a hora de chegar o recreio pra paquerar e jogar bola
 Chego em casa muito cansada, me mandam ir direto pro chuveiro
Não jogue vídeo game, coma toda a comida, senão apanha no traseiro

**Mas acho que não sou tão diferente assim,
 Todos os meus amigos são iguais a mim
 Tá certo em falar, mas dá um tempo eu quero brincar
 Ser criança é bem assim, todo mundo manda em mim
 Sei que devo aproveitar, sou criança quero brincar**

Eu sei que eu sou um pouco levada, mas faço toda a minha lição
Se quebra alguma coisa sou o culpado, só me meto em confusão
 Não posso nem mascar meu chiclete, sem ter que ouvir a mamãe reclamar
Escove bem os dentes e arrume seu quarto
Esse menino até parece que tem fogo no humhumhum

**Mas acho que não sou tão diferente assim
 Todos os meus amigos são iguais a mim
 Tá certo em falar, mas dá um tempo eu quero brincar
 Ser criança é bem assim, todo mundo manda em mim
 Sei que devo aproveitar, sou criança quero brincar.**

O imaginário de criança cantado pela dupla Sandy e Junior, em 1994, também apresenta uma criança com anseio de brincar, mas com algumas responsabilidades. Entretanto, uma criança totalmente diferente da criança imaginada pela Palavra Cantada, já que nesse caso a criança não está adultizada e, apesar do vídeo game, não se mostra como criança rica e consumidora. Trouxemos esse exemplo para demonstrar a importância das formações imaginárias e também das condições de produção, pois a realidade sócio-histórica do Brasil da década de 90 era diferente da que temos atualmente. Fora isso, tais canções poderiam ter sido escritas no mesmo ano, inclusive na mesma região e, ainda assim, poderiam demonstrar imaginários de criança diferentes.

Vemos, de tal modo, que a Palavra Cantada tem imaginariamente um público bem específico, com uma infância igualmente preservada, com adultos que a rodeiam e dão suporte, sem considerar os problemas sociais pelos quais a maioria da população do Brasil passa, ou mesmo questões como deficiência (nem todos comem, pulam, cantam, ouvem, etc.). Pelo mecanismo de antecipação, a dupla expõe as relações de força constitutiva das relações sociais, visto que, ao produzir músicas para um imaginário de sujeito-criança (ou uma idealização do sujeito), a dupla opera uma exclusão de outros sujeitos-criança, direcionando tanto as músicas (melodia e letra) quanto a circulação de suas canções a fim de atender esse público-alvo imaginário.

Quadro 3 - Quadro das formações imaginárias da Palavra Cantada

Imagem A (B) CRIANÇA	Imagem A (R) INFÂNCIA
Menino	Elitizada
Menina	Família bem estruturada
	Adultizada

Fonte: produção da própria autora

Vemos, então, que a memória é o elemento estruturador dos discursos, na relação entre sujeito e língua; é ela que regulariza o que pode (e deve) ser retomado/lembrado e/ou ser esquecido. Conforme Pêcheux (1999b, p. 56), a memória é “um espaço móvel de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”. Nesses termos, a memória é tida como uma rede de sentidos que se marcam no discurso por uma reprodução dos sentidos, a partir de retomadas de dizeres já-ditos e estabilizados na esfera social, abrindo brechas para a sua transformação/atualização a depender das condições sócio-histórico-ideológicas e das posições dos sujeitos na produção do dizer. Nunes (2010, p. 7) instaura um conjunto de indagações acerca da memória, vejamos:

O que é produzir memória? Como a memória se institui, é regulada, provada, conservada, ou é rompida, deslocada, restabelecida? De que modo os acontecimentos - históricos, midiáticos, culturais - são inscritos ou não na memória, como eles são absorvidos por ela ou produzem nela uma ruptura?

Dessa forma, a regularização dos sentidos se realiza no processo discursivo na medida em que alguns sentidos são lembrados enquanto outros são silenciados (ou apagados) na formação social em uma dada conjuntura que vai de encontro aos interesses das formações ideológicas vigentes. A retomada dos sentidos se dá por meio de sentidos já-ditos (pré-construídos) e relativamente estabilizados. Os sentidos já-ditos se marcam no discurso por meio de retomadas, em uma relação de sentidos regularizados na formação social com a identificação do sujeito, intimamente ligados à formação ideológica que o constitui (PÊCHEUX, 2014c). Pêcheux (2014b) afirma que os discursos transversos atuam a partir de um atravessamento de discursos inscritos historicamente no discurso do sujeito. Por um processo de sustentação dos dizeres já-ditos, elementos do interdiscurso se marcam na

formulação do dizer por meio de uma linearização de sentidos (nível intradiscursivo do processo de produção do discurso).

Courtine (1999), com base em Pêcheux, observa que no nível interdiscursivo, marcado pelo eixo da constituição do processo de produção do discurso - em que se contemplam as formações discursivas -, encontram-se formulações que se marcam a partir de enunciações. Já no nível intradiscursivo, os dizeres são atualizados, o que acaba por abrir brechas e deslocamentos. Vale frisar que, ainda que a repetição seja constitutiva de todo discurso, a atualização dos sentidos é intrínseca a esse processo. A memória opera, então, em um duplo batimento, enquanto alguns sentidos são reproduzidos sob a forma de pré-construídos, sendo sempre reconstruídos na enunciação a partir das tomadas de posição dos sujeitos. Circunscrita no entrecruzamento entre os níveis da constituição e formulação dos sentidos, a memória discursiva é um elemento decisivo nos processos discursivos, uma vez que se relaciona com as formações ideológicas dos sujeitos em conformidade com a formação discursiva a que se inscreve na tomada de posição no discurso.

A historicidade da música infantil brasileira, que retomamos no capítulo anterior, traz efeitos na atualidade (já-ditos pré-estabelecidos). A Palavra Cantada, assim, atualizou os sentidos sobre a criança e a infância, trazendo efeitos que são regularizados, legitimados na atualidade, a partir de suas canções. Mostrar na superfície da língua os sentidos que se repetem na música, dentre eles os que estão no nível interdiscursivo (aparentemente evidentes no seio social) e mostrar que eles se dão sob o efeito de pré-construído e/ou por discursos transversos (implícitos) é o modo de funcionamento da ideologia que opera na regularização desses sentidos tidos como evidentes e, por isso, reproduzem-se no seio social, implicando nas práticas dos sujeitos. As músicas aqui analisadas são muitas vezes cantadas na escola e em família, operando na subjetividade, por meio de um direcionamento do modo de ser sujeito-criança, como também o que pode e deve ser dito ou praticado por esses sujeitos.

5 DIZERES FINAIS

Figura 29 - Espantalho (Portinari, Espantalho, guache sobre papel, 1944, 32.5 x 48 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*O sim tem três letras
o não também
talvez tem seis
porque é a soma
do que os outros dois têm
a diferença entre eles é o til
que o sim não tem
e o não tem sim*

*a gente só diz sim
ou não
e se, às vezes,
diz talvez
quer dizer
um desses dois
ou sim
ou não*

*pelo sim e pelo não
não diga só talvez
diga não
não não é talvez
diga sim
sim não é talvez
ou não*

(Alice Ruiz)⁶²

⁶² Título: Sim ou não. Letra de Alice Ruiz e Música de Estrela Ruiz Leminski e Téo Ruiz. Disponível em: http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/ineditas/sim_ou_nao.htm. Acesso em: 22 mar. 2018.

A comunicação na história da humanidade ocorre por transmissão de valores, mas, podemos nos questionar: como é possível transmiti-los? Pelo discurso. A grosso modo, ao falarmos de discurso, muitas vezes o que nos vêm à cabeça são as palavras que se agrupam em diferentes frases, compondo certas orações e os textos mais rebuscados para compor o processo de comunicação, todavia, embora muito simplória tal afirmação, sem, com isso, traços do cientificismo, uma parte desse pensamento pode ser um caminho de reflexão para os linguistas que se ocupam em compreender os efeitos de sentidos gerados sobre a linguagem na sua relação com a sociedade. Assim, ao falarmos de discurso, no campo da análise de discurso, por exemplo, não podemos deixar de problematizar tal produção cotidiana, ora simplória e previsível, ratificando outros fatores importantes que corroboram na inscrição dos sujeitos: o social, o histórico e o ideológico. Ao produzir um conjunto de palavras, elas não estão apenas compondo um discurso aleatório, mas inscrevendo o seu produtor numa certa condição social, carregada do fator histórico, alguém, em algum momento, já disse algo parecido (e, com isso, o pré-construído), posicionando-se ideologicamente de um lado dessa história, promovendo um gesto de interpretação. Ou seja, reverberamos sentidos outros trazidos no e pelo discurso que nos constituem como sujeitos a todo momento. Como diz Benveniste (2005), em seu texto “Da subjetividade na linguagem”, é na linguagem e por ela mesma que o homem se constitui como sujeito da enunciação.

Assim, partimos, então, da premissa de que a linguagem não é transparente, visto as condições de produção dos discursos e o universo em que eles circulam e produzem sentidos. Dessa forma, ao observarmos as produções musicais da dupla Palavra Cantada, não só partimos da análise linguística, ou das palavras que geram sentenças, na composição de diversos textos, mas também compreendemos o lugar de inscrição social, ideológica e histórica do sujeito produtor. É, pois, por meio dos (d)efeitos de sentidos construídos nessas composições que observamos as diferentes inscrições sobre o que é ser criança e a infância. Nesse sentido, um adulto que imponha limites e que transmita figuras de linguagem como a metáfora, por exemplo, presentes nas canções voltadas para as crianças, assim como os efeitos de sentidos, irão variar conforme a criança e seu tempo subjetivo. As canções analisadas cumprem a função de adverti-la acerca do que ela pode ou não fazer e/ou como ela deve ser. Observar, duvidar, questionar, desnaturalizar. Com este trabalho, mostramos como os efeitos de sentidos construídos no universo da Palavra Cantada, no interior do interdiscurso, permitem revisitar a história da música infantil reconstruindo-a a partir de novas memórias instauradas no e pelo discurso, constituídas pelo processo de circulação, ressignificando,

desse modo, a história e os sentidos construídos acerca do ser “criança” na contemporaneidade.

A princípio, focamos na noção de sujeito na AD para melhor compreendermos o imaginário de criança que se marca nas canções. Em seguida, trouxemos as condições de emergência em que se inscrevem o discurso musical no Brasil, em especial no que tange ao modo de funcionamento da ideologia na regularização de uma memória sobre a criança na atualidade, e a noção de discurso, para melhor compreendermos os processos de constituição, formulação e circulação de discursos produzidos pela dupla. Apresentamos questões pertinentes acerca do método discursivo bem como a estrutura metodológica que concerne a este trabalho de investigação.

Buscamos desnaturalizar os sentidos aparentemente evidentes que se inscrevem nas músicas infantis da dupla. Da mesma forma, buscamos pistas deixadas pelos sujeitos nos fios de seus discursos, em respostas às perguntas feitas nas entrevistas, trazendo em questão não apenas o que o sujeito canta em relação ao que ele não canta, mas as circunstâncias em que tais dizeres são produzidos. Buscamos, pois, vestígios acerca do modo de funcionamento da ideologia na regularização desses dizeres na atualidade, bem como os seus efeitos na regularização de uma memória do dizer sobre a criança na atualidade. Passeamos, também, pelos vestígios de historicidade musical brasileira e as condições de produção discursivas contemporâneas. Para tanto, refletimos sobre a música da cultura infantil e sua relação com o folclore. Ademais, trouxemos a historicidade das canções infantis, bem como a evolução de grupos de cantores que se apropriam dessas músicas, e buscamos, também, a resignificação de determinados sentidos ao expormos o caráter ideológico dos dizeres, bem como dos processos de constituição e circulação dessas músicas na atualidade.

O modo como os dizeres significam no discurso e suas regularidades, a partir das canções selecionadas para nossa análise, levaram-nos a compreender o processo discursivo que indica para qual público a dupla compõe, bem como nos permitiu refletir sobre como a Palavra Cantada mantém os sentidos estabilizados sobre infância e ser criança na contemporaneidade. Em virtude disso, vimos que a Palavra Cantada gerou uma rede de memória sobre o que é - e como - dizer para criança na contemporaneidade. Reafirmamos, aqui, que o que está em jogo é o imaginário sobre a infância, que desenha a representação de uma determinada criança, e não de todas; é necessário um sujeito-adulto-mediador para que algum tipo de reflexão seja realizado a partir das canções da dupla, ou seja, um imaginário de criança e infância estabelecidos.

Fora isso, a dupla caminha na esteira discursiva dos trabalhos apresentados no capítulo três, mas traz uma novidade: traço lúdico do discurso em relação ao multimidiático, o digital. Esse “novo” produz uma ruptura na tradição, na historicidade, inscrevendo uma outra forma de se falar para criança, tanto que não é difícil de encontrar grupos que seguem essa trilha (filhos da Palavra Cantada). Os aplicativos da Palavra Cantada, com jogos interativos, por exemplo, inscrevem outra forma de brincar, outro modo de se relacionar com a brincadeira, outro jeito de sentir medo, outro modo de estar em relação ao entretenimento e lazer; está se afastando daquele jeito antigo e criando um novo.

O imaginário e o ideológico nas canções endereçadas aos sujeitos-criança são discursivizados nas produções da Palavra Cantada a respeito da infância e do brincar, reafirmando o tido como politicamente correto, isto é, identificada aos sentidos da ideologia dominante concernente a uma formação discursiva capitalista. Apesar dessa novidade com a tecnologia, a Palavra Cantada não rompe com as fronteiras de gênero e classe social, mas, sim, reafirma os sentidos já inscritos (e, talvez, cristalizados no eixo da constituição) na memória da sua formação ideológica (capitalista).

REFERÊNCIAS

Figura 30 - Crianças brincando (Portinari, óleo sobre tela, 1957, 38 x 46 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*tem os que passam
e tudo se passa
com passos já passados*

*tem os que partem
da pedra ao vidro
deixam tudo partido*

*e tem, ainda bem,
os que deixam
a vaga impressão
de ter ficado*

(Alice Ruiz, 2008)⁶³

⁶³ RUIZ, Alice. Tem os que passam. In: **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ABREU, Alzira Alves; PAULA, Christiane Jalles. **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro, FGV, 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 28 mar. 2016.

ÁLBUM ITAÚ CULTURAL. A Arca de Noé. Disponível em: albumitaucultural.org.br/radios/a-arca-de-noe/. Acesso em: 19 mar. 2018.

APP STORE. Palavra Cantada Oficial: Brincando com as Palavras. Disponível em: <https://apps.apple.com/us/app/brincando-com-palavras/id821192085?l=pt&ls=1>. Acesso em: 15 dez. 2019.

APP STORE. Palavra Cantada. Disponível em: <https://apps.apple.com/app/id888015849#?platform=iphone>. Acesso em: 15 dez. 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSICOMOTRICIDADE. O que é Psicomotricidade. Disponível em: <https://psicomotricidade.com.br/sobre/o-que-e-psicomotricidade/>. Acesso em: 19 fev. 2018.

BARBATUQUES. DVD TUM PÁ. 2014. Disponível em: barbatuques.com.br/pt/discografia/1588-2/. Acesso em: 10 abr. 2018.

BARBOSA, Aparecida. **A música como instrumento lúdico de transformação**. 2012. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/AparecidaBarbosa/a-msica-como-instrumento-ldico-de-transformao>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BEINEKE, Viviane. **Culturas infantis e produção de música para crianças: construindo possibilidades de diálogos**. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/28551188/Culturas_infantis_e_produ%C3%A7%C3%A3o_de_m%C3%BAsica_para_crian%C3%A7as_construindo_possibilidades_de_di%C3%A1logo. Acesso em: 30 mar. 2019.

BELTRAME, Juciane Araldi; FRANÇA, Cecília Cavalieri. Corpo e movimento. *In*: FRANÇA, Cecília Cavalieri *et al.* **Hoje tem aula de música?** Belo Horizonte: MUS, 2016.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. *In*: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. 5. ed. Campinas/SP: Pontes, 2005. v. 1, cap. 4.

BORBA, Ângela Meyer. As culturas da infância nos espaços-tempos do brincar: estratégias de participação e construção da ordem social em um grupo de crianças de 4-6 anos. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 29., 2006, Caxambu/MG. 2006. **Anais...** ANPED, 2006. Disponível em: <http://29reuniao.anped.org.br/trabalhos/trabalho/GT07-2229--Int.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. **Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica**. Brasília, 2008. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm. Acesso em: 11 dez. 2018.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. **Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências**. Brasília, 1990. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/estatuto-da-crianca-e-do-adolescente>. Acesso em: 10 fev. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**. Brasília: MEC/SEF, 1998. 3 v. Disponível em: <portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/volume3.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Infantil**. Brasília: MEC, 2010. Disponível em: <http://ndi.ufsc.br/files/2012/02/Diretrizes-Curriculares-para-a-E-I.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Guia de Tecnologias Educacionais 2011/12**. Brasília: MEC, 2011. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=9909-guias-tecnologias-2011-12&category_slug=fevereiro-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 06 jan. 2020.

BRITO, Teca Alencar de. A barca virou: o jogo musical das crianças. **Música na educação básica**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009.

CAMARGO, Luís. **A poesia infantil no Brasil**. 2000. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art021.htm>. Acesso em: 17 mar. 2016.

CANGULEIRO. Toquinho - Canção de todas as crianças (1987). 2015. Disponível em: <http://canguleiro8.blogspot.com.br/2015/10/toquinho-cancao-de-todas-as-criancas.html>. Acesso em: 30 mar. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura. Entendendo o folclore. In: SILVA, René Marc da Costa (org.) **Cultura popular e educação**. Brasília: Ministério da Educação, 2008. p. 21-24.

COMISSÃO Nacional de Folclore. Carta do folclore brasileiro. 1995. Disponível em: www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf. Acesso em: 13 mar. 2018.

COMVEST. **Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa e Matemática**. 2011. Disponível em: <http://www.comvest.unicamp.br/vest2011/F2/provas/portmat.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CORSARO, Willian A. A reprodução interpretativa no brincar ao faz-de-conta das crianças. **Educação, Sociedade e Cultura**, Porto, Portugal, n. 17, p. 113-134, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, [S.l.], v. 1, n. 1, set. 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. O Chapéu de Clémentis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. *In*: INDURKY, Freda (org.). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999.

CRIANDO e recriando. CD Sítio do Picapau Amarelo. 2010. Disponível em: professoravivianferreira.blogspot.com.br/2010/09/baixar-cd-sitio-do-pica-pau-amarelo.html. Acesso em: 11 mar. 2018.

DECLARAÇÃO dos Direitos da Criança. 1959. Disponível em: www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Criança/declaracao-dos-direitos-da-crianca.html. Acesso em: 02 mar. 2018.

DISCOTECA pública. Sítio do Picapau Amarelo. 2012. Disponível em: discotecapublica.blogspot.com.br/2012/01/sitio-do-picapau-amarelo-1977.html. Acesso em: 14 mar. 2018.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. **A dispersão do sujeito em lugares discursivos marcados**. 2005. 267 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

EXAME. **10 razões pelas quais aparelhos móveis devem ser proibidos para crianças menores de 12 anos**. 2014. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/10-razoes-pelas-quais-os-aparelhos-moveis-devem-ser-proibidos-para-criancas-menores-de-12-anos>. Acesso em: 25 abr. 2016.

FACEBOOK. Badulaque. Disponível em: <https://www.facebook.com/duobadulaque/>. Acesso em: 21 fev. 2018.

FACEBOOK. Estêvão Marques. Disponível em: <https://www.facebook.com/mirabolancias/>. Acesso em: 21 fev. 2018.

FACEBOOK. Grupo Triii. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupotriii/>. Acesso em: 21 fev. 2018.

FACEBOOK. Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.facebook.com/palavracantada/>. Acesso em: 13 maio 2016.

FACEBOOK. Tiquequê. Disponível em: <https://www.facebook.com/tiquequeoficial/>. Acesso em: 21 fev. 2018.

FACULDADE de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. E-l@dis - Laboratório Discursivo: sujeito, rede eletrônica e sentidos em movimento. Disponível em: www.ffclrp.usp.br/departamentos/educacaoinformacaoecomunicacao/laboratorios/laboratorio-eladis.php. Acesso em: 15 dez. 2015.

FARIA, Daiana de Oliveira. **Filtro na rede**: das relações entre discurso e tecnologia. Orientadora: Lucília Maria Abrahão e Sousa. 2016. 136 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Departamento de Psicologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2016.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Discurso, poder e processos de subjetivação: a infância na sociedade de controle. **Letras**, Santa Maria, v. 24, n. 48, p. 157-173, jan./jun. 2014.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coord.). **Glossário de Termos do Discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil. **Letras**, n. 27, p. 39-46, 2003.

FÍGARO, Roseli. Entrevista: A música para crianças da dupla Palavra Cantada. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 69-82, 2006.

FIGUEIRA, Luís Fernando Bulhões. O Estatuto da Leitura em Althusser e na análise do discurso. In: BARBOSA FILHO, Fabio Ramos; BALDINI, Lauro José Siqueira (org.) **Análise de discurso e materialismos: historicidade e conceito**. Campinas: Pontes Editores, 2017. 1 v. p. 119-139.

GALVÃO, Rafael. **A história de Marré**. 2004. Disponível em: www.rafael.galvao.org/2004/01/a-historia-de-marre/. Acesso em: 27 mar. 2018.

GIORGENON, Daniela; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. O autoritário no discurso pedagógico e a inclusão do heterogêneo. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 271-286, ago. 2013.

GOHN, Maria da Glória; STAVRACAS, Isa. O papel da música na Educação Infantil. **EccoS - Rev. Cient.**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 85-101, jul./dez. 2010.

GONZALEZ, Bianca Neves Acevedo Carvalho. **Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças**. Orientador: Nelson Barros da Costa. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GRECA, Rosy. **A canção para criança**. Curitiba: Gramofone Produtora Cultural, 2011.

GUEDES, Daniela. **O que há de bacana por trás do grupo Tiquequê**. 2011. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/o-que-ha-de-bacana-por-tras-do-grupo-tiqueque/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

GULLCO, Julio. La canción para niños en América Latina y el Caribe como “genérico musical”. In: BRUM, Julio (org.). **Panorama del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña: estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia**. Montevideo, 2005. p. 13-21. Disponível em: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-districto-federal-mexico-2002/?lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2018.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 11 - 38.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2013.

HOMEM, Wagner; LA ROSA, Bruno de. **Histórias de canções: Vinicius de Moraes**. São Paulo: Leya, 2013.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado das Letras, 2011. p. 67-89.

INSTAGRAM. Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.instagram.com/palavracantada/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

INSTITUTO Antonio Carlos Jobim. Os Saltimbancos. Disponível em: www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1411. Acesso em: 10 fev. 2018.

LAGAZZI, Suzy. **O desafio de dizer não**. Campinas: Pontes, 1988.

MACHADO FILHO, Samuel. **Branca de neve e os sete anões**. 2012. Disponível em: <http://www.toque-musicall.com/?p=154>. Acesso em: 20 mar. 2018.

MACHADO, Luiz Raul. **Vinicius 100 anos, um menino**. 2013. Disponível em: cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publicationsSeries/190114EE_Vinicius.pdf. Acesso em: 30 mar.2018.

MARIANI, Bethania. Uma disciplina do entremeio. *In*: MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989**. Campinas: UNICAMP, 1998.

MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise. Disciplinarização dos Estudos em Análise de Discurso. **Gragoatá**, Niterói, n. 34, p. 15-25, 1. sem. 2013.

MATTE, Ana Cristina Fricke. **Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças: o disco infantil e a imagem da criança**. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MEDEIROS, Maria Lúcia; SILVA, Zoraide. O Projeto Brincar. *In*: ANDRADE, Cyrce *et al.* **Brincar: o brinquedo e a brincadeira na infância**. São Paulo: CENPEC, 2009. p. 9-48.

MELO, André Magri Ribeiro; ALMEIDA, Jarbas Cunha; RODRIGUES, Lílian de Oliveira. **A Arca rumo à escola: (uni)versos da infância na poesia vinicianiana**. 2014. Disponível em: www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_19_04_2014_21_29_30_idinscrito_2_56a5cdd9ea63051cfd4e64d04116d518.pdf. Acesso em: 31 mar. 2018.

MEMÓRIA GLOBO. Sítio do Picapau Amarelo. 2013. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao/curiosidades.htm>. Acesso em: 30 jan. 2018.

MENDES, Aline Fabíola Freitas. **O processo de retextualização na canção para crianças: uma abordagem discursiva**. Orientador: Nelson Barros da Costa. 2017. 165 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

MOLINERO, Bruno. **Leia entrevista com Zeca Baleiro, que lança seu primeiro álbum infantil**. 2014. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folhinha/2014/10/1534226-leia-entrevista-com-zeca-baleiro-que-lanca-seu-primeiro-album-infantil.shtml. Acesso em: 15 abr. 2019.

MONTAG, Warren. Discurso e Decreto: Espinosa, Althusser e Pêcheux. *In*: BARBOSA FILHO, Fabio Ramos; BALDINI, Lauro José Siqueira (org.) **Análise de discurso e materialismos: historicidade e conceito**. Campinas: Pontes Editores, 2017. 1 v. p. 57-93.

MUNDO Estranho. Por que a coruja é símbolo de sabedoria? 2017. Disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/por-que-a-coruja-e-simbolo-de-sabedoria/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

NUNES, José Horta. Introdução. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999b. p. 7-10.

O GLOBO. **Uso de tablets e smartphones por crianças deve ser monitorado pelos pais, dizem pediatras**. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/uso-de-tablets-smartphones-por-criancas-deve-ser-monitorado-pelos-pais-dizem-pediatras-11152227#ixzz46rMJXiZf>. Acesso em: 25 abr. 2015.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas de discurso**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. Análise de discurso. *In*: ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (org.). **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010. p. 11-31.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 7 ed. Campinas: Pontes, 2007a.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007b.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. Linguagem e método: uma questão da análise de discurso. *In*: ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Discurso e Leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 15-28.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. A memória e o arquivo produzindo sentidos sobre a trajetória da mulher. **Revista em Questão**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 73-90, jan./jul. 2006.

PALAVRA CANTADA. **Brincadeiras musicais**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. 1-2v.

PALAVRA CANTADA. Home. Disponível em: <http://palavracantada.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PALAVRA CANTADA. **O livro de brincadeiras musicais da Palavra Cantada**. São Paulo: Melhoramentos, 2010. 1-5 v.

PASSARELLI, Ulisses. **Tipologia dos Reisados Brasileiros**. 2016. Disponível em: <http://nasombradojuazeiro.com.br/2016/10/26/tipologia-dos-reisados-brasileiros/>. Acesso em: 10 fev. 2018.

PATTI, Ane Ribeiro. A noção de sujeito discursivo. *In*: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GALLI, Fernanda Correa Silveira (org.). De fragmentum a mosaico. **Fragmentum**, Santa Maria, v. 32, p. 18-21, jan./mar. 2012.

PECCI, João Carlos. **Toquinho: 30 anos de música**. São Paulo: Maltese, 1996.

PECCI, João Carlos; HOMEM; Wagner. **Histórias de canções: Toquinho**. São Paulo: Leya, 2010.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014a. p. 307-315.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014b. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. Do sujeito na história e no simbólico. **Escritos: linguagem, cidade, política, sociedade - contextos epistemológicos da Análise de Discurso**, v. 4, p. 4-10, 1999a.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi. 7 ed. Campinas: Pontes: 2015.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999b. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2014c.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014. p. 159-249.

PINHEIRO, Geania Nogueira de Farias. **Ludicidade e infância na construção do discurso literomusical brasileiro para crianças**. Fortaleza: SEDUC, 2017.

PIRES, Luciana. **Coleção Disquinho**. 2012. Disponível em: www.portalcafebrasil.com.br/cafedepedia/colecao-disquinho/. Acesso em: 20 fev. 2018.

PITERA, Carlinhos. Música e Folclore. *In*: CONSULADO GERAL DO BRASIL. **Música e Sociedade no Brasil III**. 2014. Disponível em: ccbrasilbarcelona.org/noticias/wp-content/uploads/2015/07/Música-e-Sociedade-no-Brasil-III.pdf. Acesso em: 26 mar. 2018.

PONTES, Ana Paula. **Barbatuques traz o espetáculo Tum Pá para as crianças**. 2011. Disponível em: revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,ERT245383-16750,00.html. Acesso em: 14 abr. 2018.

PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **A construção da imagem dos parques infantis de Ribeirão Preto das décadas de 1950 e 1960**. Orientador: Sérgio César da Fonseca. 2015. 168f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Departamento de Educação, Informação e

Comunicação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

PROJETO Palavra Cantada. **Descritivo do Projeto Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada**. 2015. Disponível em: <http://www.projetopalavracantada.net/artigos.aspx?pagina=4>. Acesso em: 20 out 2016.

PROJETO Palavra Cantada. Sobre o projeto. Disponível em: <http://www.projetopalavracantada.net/sobre-o-projeto>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PROJETO PORTINARI. Obras: tema: figura humana: criança. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/listas/obras/tema/0702/> Acesso em: 04 abr. 2016.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. Apresentação. *In*: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GALLI, Fernanda Correa Silveira (org.). De fragmentum a mosaico. **Fragmentum**, Santa Maria, v. 32, p. 11-12, jan./mar. 2012.

ROMEU, Gabriela. 'Filhos do Palavra Cantada' aproveitam demanda por boa música infantil. **Folhinha**, 21 nov. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2015/11/1709001-filhos-do-palavra-cantada-percebem-demanda-por-boa-musica-infantil.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2019.

RUFINO, Janaína de Assis. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. **Mal-Estar e Sociedade**, Barbacena, n. 1, p. 111-128, nov. 2008. Disponível em: <http://revista.uemg.br/index.php/malestar/article/download/7/33>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SÃO PAULO. Câmara Municipal de Sertãozinho. Projeto de Lei nº 104 de 2015. **Dispõe sobre a proibição do ensino da cantiga “Atirei o pau no gato” em Escolas da Rede Pública Municipal de Sertãozinho e dá outras providências**. Sertãozinho/SP, 2015. Disponível em: http://www.camarasertaozinho.sp.gov.br/temp/13032018221244arquivo_0104-2015.pdf. Acesso em: 10 mar. 2018.

SCUSSIATTO, Caroline Carminatti. Brincadeiras musicais e o desenvolvimento da imaginação criadora na infância. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA AREGIÃO SUL, X, 2014, Florianópolis. **Anais... X ANPED SUL**, 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1048-0.pdf. Acesso em: 5 nov. 2016.

SOARES, Alzira. **As danças folclóricas do ciclo junino do RN: dança das bandeirinhas e capelinha de melão**. 2012. Disponível em: <https://paperjirim.blogspot.com.br/2012/06/as-dancas-folcloricas-do-ciclo-junino.html>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SOUSA, Lucília Maria Abrahão; GARCIA, Dantielli Assumpção; FARIA, Daiana de Oliveira. Paradigma indiciário, língua-concha, recorte e funcionamento: a metodologia em AD. **Língua e Instrumentos Linguísticos**, v. 1, p. 93-108, 2014.

SUBTIL, Maria José Dozza. **A apropriação da música midiática por crianças de quarta-série do ensino fundamental**. 2003. 227 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SUBTIL, Maria José Dozza. Reflexões sobre arte e indústria cultural. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 14, n. 27, p. 283-299, jul./dez. 2008.

TATIT, José. Ensinar a ouvir música. *In*: PERES, Sandra; TATIT, Paulo. **Festejar e relaxar**. São Paulo: Palavra Cantada Produções Musicais Ltda, 2010.

TAVARES, Isis Moura; SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **Educação, corpo e arte**. Curitiba: IESDE Brasil, 2010.

TAVARES, Tiago. Devemos censurar as canções infantis politicamente incorretas? **Observador**, 01 jun. 2015. Disponível em: <https://observador.pt/2015/06/01/devemos-censurar-as-cancoes-infantis-politicamente-incorretas/>. Acesso em: 15 jun. 2016.

TELLES, Cynara Maria Andrade *et al.* O sujeito-criança na rede eletrônica: movimentos de sentidos. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 7, n. 1, jan./jun. 2011. p. 13-36.

TERRA. Não atire o pau no gato: correção política altera cantigas. **Educação**, 18 nov. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/nao-atire-o-pau-no-gato-correcao-politica-altera-cantigas,4ca8b7fead4b9410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 15 jun. 2016.

TIENGO, Rodolfo. **Vereador quer proibir 'Atirei o pau no gato' em escolas de Sertãozinho, SP**. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2015/10/vereador-quer-proibir-atirei-o-pau-no-gato-em-escolas-de-sertaozinho-sp.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

TOQUINHO. Toquinho e a evolução tecnológica. Disponível em: <http://www.toquinho.com.br/toquinho-e-a-evolucao-tecnologica/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

TWITTER. Palavra Cantada. Disponível em: https://twitter.com/palavra_cantada/. Acesso em: 20 fev. 2016.

USINA de letras. **Ciranda politicamente correta**. 2007. Disponível em: http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2348&cat=Infanto_Juvenil. Acesso em: 15 mar. 2016.

VIANA, Francisco. **Cantigas perigosas**. 2014. Disponível em: <https://zonadapalavra.wordpress.com/tag/chico-viana/page/2/>. Acesso em: 15 fev. 2016.

YOUTUBE. Arca de Noé - Vinicius de Moraes. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxYxWLeBA-g>. Acesso em: 19 mar. 2018.

YOUTUBE. Branca de Neve e os Sete Anões - Disquinho - Completa. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjTBW2kJG30&list=PLBD47852D972158A4&index=15/>. Acesso em: 30 fev. 2016.

YOUTUBE. Canal Palavra Cantada. Disponível em: <https://www.youtube.com/palavracantada/>. Acesso em: 20 mar. 2016.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZIZEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

APÊNDICES

Figura 31 - Jogos infantis (Portinari, óleo sobre tela, 1944, 37 x 98 cm)



Fonte: Projeto Portinari

*À primeira vista, você não vai reconhecer a nuvem da estória.
Na forma e na cor era uma nuvem igual às outras.
Mas tinha uma coisa diferente no jeitão dela.
Era uma nuvem feliz.*

Ora, isso entre as nuvens é um problema.

*Todas as nuvens aprendem,
desde pequenininhas,
que um dia elas vão ter que chorar
e, como você sabe,
quando a nuvem chora, chora pra valer,
chora tanto que se chora toda
e, assim, de tanto chorar,
ela chove e aí desaparece,
que nuvem nunca morre,
vira chuva, evapora
ou vai embora*

(Alice Ruiz e Edith Derdyk, 2010)⁶⁴

⁶⁴RUIZ, Alice; DERDYK, Edith. **Nuvem feliz**. São Paulo: Editora 34, 2010.

APÊNDICE A - Autorização de pesquisa (Palavra Cantada)

São Paulo, 02 de fevereiro 2017.

Autorização

Declaramos para devidos fins, que a aluna Maria Beatriz Ribeiro Prandi, esta autorizada a utilizar nosso material e o nome da Palavra Cantada, em sua tese para o Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto, na área de concentração Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação com sob a orientação da Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa.

Sem mais,

71 959 159/0001-86
Palavra Cantada Produções
Musicais Ltda.
Rua João Moura, 503 - Sala 12 - T. 8
Jd. América - CEP 05412-001
SAO PAULO - SP.

PALAVRA CANTADA PRODUÇÕES MUSICAIS

APÊNDICE B - Autorização de imagem (Paulo Tatit - Palavra Cantada)



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto
Departamento de Psicologia



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no desenvolvimento da tese de doutorado intitulada *“Palavra Cantada” em discurso: uma ciranda de efeitos sobre a infância*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), campus de Ribeirão Preto, na área de concentração Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação, pela discente Maria Beatriz Ribeiro Prandi, sob a orientação da Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa.

As imagens e a voz poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final da referida pesquisa, na apresentação audiovisual da mesma, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

A pesquisadora fica autorizada a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Ribeirão Preto, 22 de outubro de 2016.

Assinatura

Nome:

Paulo Rubens Tatit

RG:

[REDACTED]

CPF:

[REDACTED]

Telefone 1: ()

[REDACTED]

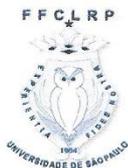
Telefone 2: ()

[REDACTED]

Endereço:

[REDACTED]

APÊNDICE C - Autorização de imagem (Sandra Peres - Palavra Cantada)



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto
Departamento de Psicologia



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no desenvolvimento da tese de doutorado intitulada *“Palavra Cantada” em discurso: uma ciranda de efeitos sobre a infância*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), campus de Ribeirão Preto, na área de concentração Psicologia: Processos Culturais e Subjetivação, pela discente Maria Beatriz Ribeiro Prandi, sob a orientação da Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa.

As imagens e a voz poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final da referida pesquisa, na apresentação audiovisual da mesma, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

A pesquisadora fica autorizada a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Ribeirão Preto, 22 de outubro de 2016.

Assinatura

Nome:

RG:

CPF:

Telefone 1:

Telefone 2:

Endereço:

APÊNDICE D - Transcrição da 1ª entrevista com a dupla Palavra Cantada

Entrevista realizada em 22 de outubro de 2016 após um show em Ribeirão Preto/SP.

- **Pesquisadora:** Porque o universo infantil? E não dos jovens, adultos e idosos?
- **Sandra:** O universo da criança ele possibilita um universo de experimentação e de gestos, atitudes e interpretação que sempre podem ser muito mais amplos, quando você vai falar com um adulto você normalmente um jeito só de falar ou tem aquela música da moda e etc. A criança não, você pode experimentar várias coisas né? Pode fazer coisas diferentes, então a gente escolheu fazer músicas para criança por conta disso.
- **Paulo:** Acho que a gente escolheu e fomos escolhidos também, porque quando a gente escolheu fazer um CD com canções de ninar, a gente resolveu simplesmente fazer um CD com canções de ninar, não era um projeto “Palavra Cantada”, nós vamos fazer um disco. Era férias, a gente trabalhava menos nas férias, a gente fazia outros tipos de produção, eu e a Sandra a gente se juntou para fazer outros tipos de produções, a gente nem pensou, a gente trabalhou três anos sem pensar na coisa infantil, quando a gente pensou, a gente estava com tempo... então a gente achou bacana fazer um trabalho de ninar para crianças, porque a gente viu que podia vir a calhar num país que tinha pouquíssimas canções de ninar, então vamos fazer canções de ninar urbanas, aqui para uma criança do bairro de onde a gente trabalha? Então é uma coisa assim, que talvez a pergunta devesse ser por que a gente permaneceu nisso e não porque a gente escolheu isso, porque foi totalmente por acaso, sem projeto.
- **Pesquisadora:** Então por que permaneceu?
- **Paulo:** A gente permaneceu nisso porque foi bem comercialmente.
- **Pesquisadora:** Bem comercialmente...?
- **Sandra:** Além de ser bom comercialmente, é muito prazeroso fazer o trabalho que a gente faz, né? Porque eu digo que nos shows ou mesmo quando a gente faz as músicas e tudo, a gente recebe muito mais do que dá né? Então isso é uma experiência, um privilégio, né? Muito gostoso.
- **Pesquisadora:** E vocês se consideram poetas? Porque eu considero vocês poetas.
- **Paulo:** Não, não...
- **Sandra:** Eu poucas letras fiz na vida, a única letra que eu fiz na vida, inteirinha, foi “A Sopa”.
- **Pesquisadora:** A Sopa, a que tem maior sucesso!

- **Sandra:** É, imagina, e as outras letras que eu até hoje né... dentro dessa linha da poesia, dentro dessa abordagem... foram duas letras junto com o Paulo, foi “Pé com pé” e o “Bolacha de água e sal”, a gente fez juntos. O Paulo já fez mais... normalmente a gente tem letristas: Zé Tatit e o Luis Tatit. Várias do Arnaldo, e agora a gente tem até uma música com Alice Ruiz.
- **Pesquisadora:** Ah, adoro! E as melodias são suas?
- **Sandra:** Todas, meu trabalho é fazer melodia... melodia, arranjo, concepção...
- **Pesquisadora:** Que é da sua formação já?
- **Sandra:** É, eu faço melodias, os arranjos, a concepção artística junto com o Paulo, o que vai por música o que não vai, a interpretação, é a gente que orienta... agora a poesia mesmo é o Zé, Luis, Arnaldo, e agora Alice e a Edith que tem de letras importantes né? Como o “Rato”!
- **Paulo:** Acho que essa questão da poesia e música ela é muito bem colocada por Chico, Chico Buarque naquele filme dele da palavra encantada, acho que é esse filme que ele dá um depoimento que ele fica até constrangido de dizer que ele é um poeta, por que você vê como que a letra de uma música ela se distancia muito de uma poesia, a ponto de você mal conseguir fazer uma música em cima de uma poesia que fique bom. Numa poesia de um poeta. Tente fazer uma música sua de uma poesia de Drummond.
- **Sandra:** Clarice Lispector
- **Paulo:** Clarice...
- **Pesquisadora:** É muito difícil...
- **Sandra:** É muito difícil...
- **Paulo:** É complicado, letra de música é isso entendeu, o que que acontece... por que precisa a questão do conteúdo na canção ela é junto, o que tá falando, com o que está sendo entoado o que está sendo melodizado, a melodia, o que emociona a criança é a melodia, o arranjo, é o gesto da gente, nenhuma criança entende o que a gente tá falando, nenhuma criança entende, a não ser mensagens bem simples, tipo assim, “A sopa” por exemplo que a criança fala é um, é dois, é três... e entende que tem uma brincadeira, uma pegadinha, um joguinho. Mas se você for cantar a bolacha de água e sal, nenhuma criança vai saber a mensagem global da música que a gente tá fazendo uma música em homenagem a uma atitude essencialista da vida, que é isso que a música tá falando, farinha, fermento, água e sal, quer dizer, nada mais daquela coisa crua, nua e crua da vida, então você valoriza o essencial. Que criança vai pensar isso? Ninguém, ela tá vendo uma frase por frase, então o conteúdo da melodia que é um negócio muito pouco

estudado, ele é muito importante pra entender porque as crianças se ligam nesse trabalho entendeu?

- **Pesquisadora:** Tá...
- **Paulo:** Mas a gente é muito mental principalmente dentro do contexto de escola, é muito mental então se estuda a parte mental, a parte da mensagem reacional, não é por aí... nem o adulto é por ai entendeu? A música é uma sensação... a música pega assim, pega em todo mundo porque todo mundo tem a sensação. Por que, que o bebezinho, tá cheio no YouTube, por que ele chora, quando a mãe começa a cantar? Você já viu esses filmes?
- **Pesquisadora e Sandra:** Nossa...
- **Paulo:** Então você acha que ele está entendendo o que a mãe está cantando?
- **Pesquisadora:** Não.
- **Paulo:** Então, ele chora porque ele está sendo encantado, ele está sendo hipnotizado.
- **Sandra:** Ele tá recebendo amor.
- **Paulo:** Amor, aquela melodia faz um sentido que é difícil de entender o que que é...
- **Pesquisadora:** Opa...
- **Paulo:** Mas faz um baita de um sentido nele a ponto daquelas lágrimas.
- **Pesquisadora:** Por isso é Palavra Cantada?
- **Paulo:** Palavra cantada é por causa disso, porque é uma palavra que é cantada, que é a definição da...
- **Pesquisadora:** Vocês trabalham muito com brincadeiras musicais, né? Numa brincadeira musical, quando em grupo, todas as crianças geralmente têm que fazer um mesmo movimento para dar certo a brincadeira, só que a palavra ela também tá em movimento, porque para cada criança pode ser entendida de uma maneira diferente, como que vocês conseguem isso nas brincadeiras de vocês?
- **Paulo:** Porque é uma questão musical, é só questão musical...
- **Sandra:** Quando você pega uma brincadeira que não precisa ser uma brincadeira musical da Palavra Cantada, tá? Qualquer brincadeira tem uma contagem e tem um ritmo.
- **Pesquisadora:** Sim.
- **Sandra:** Vai pular corda...
- **Pesquisadora:** Tem um tempo.
- **Sandra:** Tem um tempo. Tudo que tem um tempo ele cria uma organização e cria uma brincadeira. Tudo que tem um tempo. Amarelinha, o que é a amarelinha? É uma coisa

que você vai fazer num tempo, “tá, tá, tá”, tudo é assim, tudo na brincadeira tem um ritmo, tem um pulso.

- **Paulo:** E para fazer coletivamente, a brincadeira é exatamente você fazer no mesmo tempo.
- **Sandra:** Fazer no mesmo pulso.
- **Paulo:** Tanto que tem gente que ainda não pegou a brincadeira e tem gente que já pegou a brincadeira.
- **Sandra:** A própria ciranda, o que é a ciranda? É todo mundo fazendo aquela roda, naquele tempo, naquele espaço, não dá numa roda, para uma criança, fazer uma mais rápida outra mais devagar, se elas não fizerem no mesmo tempo a roda não acontece.
- **Pesquisadora:** E nessa infância de hoje, que é uma infância diferente da minha, porque na minha infância eu ouvia as músicas como “Fome, Come”, “Criança não trabalha”... hoje a infância está diferente, está totalmente atrelada ao universo do mundo digital, como você falou hoje. Como vocês estão lidando com isso?
- **Sandra:** Eu faço um pouco de ressalva a respeito disso, eu não conheço, pode ser que eu esteja engada, eu não conheço nenhuma criança, uma criança pequena né, até os 10 anos, que queria ficar só no computador e quando chega um amiguinho com uma bola ou uma boneca, fale: “Não eu não quero brincar de bola. Eu vou passar o dia aqui assistindo um filme”. Isso não existe, existem crianças que onde... aí eu acho que quem organiza o tempo de permanência na frente do digital né, é o adulto. Eu acho as mídias digitais toda essa tecnologia, eu acho elas incríveis, acho que elas ajudam, mas elas ajudam desde que você tenha um adulto para dizer: “Olha, vamos ajudar a pôr a mesa”. “Vamos brincar no quintal?”. “Olha, depois da escola então, vamos lá no parque brincar com seus amigos”. Eu não conheço uma criança que chega no parquinho de diversão e fala assim: “Não mãe, eu quero ficar com meu *Ipad*”. Eu nunca vi. Eu nunca vi também uma menina, com outra né, falar: “Ah vamos brincar, vamos dar papá para boneca, vamos brincar né, geralmente tudo com essas bonecas elas são filinhas e a outra responder: Não, eu quero só assistir filme. Isso não existe... esse apego. Então assim, a infância de ontem é diferente de hoje porque hoje você tem mais tecnologia e mais acesso e mais possibilidade. O que que é bom nisso? Por que ela desenvolve a linguagem, curiosidade, desenvolve repertório dependendo do que ela vê, ela amplia o universo dela, agora a mesma infância da minha vó, da minha mãe, a sua infância, a infância da sua mãe né, de vocês que estão aqui, todo mundo brincou de boneca e brinca até hoje. Então assim, essa

coisa assim, a tecnologia acabou? Não! Continua, só que aí vai o adulto para organizar esse tempo.

- **Pesquisadora:** Eu trago um pouco no meu projeto que eu estou desenvolvendo, que eu acho que a tecnologia, ela não atrapalha nada do trabalho de vocês porque ela se tornou uma ponte que as crianças, é... para eu ouvir o “Criança não trabalha” tinha que estar assistindo TV Cultura, esperar a propaganda para passar o clip de vocês.
- **Sandra:** Exatamente.
- **Pesquisadora:** Hoje é só pegar o celular, colocar as músicas que eles querem, e ouvir. Então eu acho que isso é uma ponte, vocês acham realmente isso?
- **Sandra:** Acho muito bom.
- **Pesquisadora:** Por isso vocês trabalham toda semana um vídeo novo no YouTube, o da Tartaruga eu adorei, o da “planta bambolê”... na festa junina eu peguei e já mandei tudo para minhas amigas que são professoras para elas usarem de dancinha no São João. E eu acho que é uma ponte, inclusive eu tenho vocês no *Spotify*, em todos os canais... *YouTube*... e eu vejo que vocês estão nesse universo.
- **Sandra:** Sim.
- **Pesquisadora:** E esse universo eles criam um discurso para criança, ou vocês acham que não?
- **Paulo:** Não, olha o que eu acho assim, que a diferença no que eu acho que a gente foi obrigado a se adaptar, que eu nem acho tão legal, mas é uma questão já pronta e acabada, é que antigamente você podia fazer uma música para criança, hoje você tem que fazer um clip para criança.
- **Sandra:** Tem que ter imagem.
- **Paulo:** Tem que ter o apoio da imagem... que eu acho empobrecedor, por mais bonitinho que seja a imagem, é empobrecedor diante de uma música sem imagem. Como ler um livro e assistir o filme.
- **Sandra:** Porque a imaginação não pode se desenvolver.
- **Paulo:** Então isso aí a gente já resistiu, a gente demorou muito. Eu achava bobagem, esse negócio de botar clip porque você tá falando com a criança que tem uma cabeça imaginativa, e hoje nós temos exemplos de músicas que ficaram quatro sem acontecer nada, por exemplo, bebezinha. Não aconteceu nada, foi gravada, e nada, nada, nada, até o dia que foi feito um clip. Quando foi feito o clip estourou, tem 10 milhões de *views* no *YouTube*.
- **Pesquisadora:** Nossa!

- **Paulo:** E é uma música que já existia e estava ali parada. E vão existir outras assim.
- **Pesquisadora:** O rato aconteceu isso também ou não?
- **Paulo:** O rato também. Só o rato não aconteceu nada com ele. Só quando a TV Cultura fez o clip em 2004 ela é de 1998. Foi em 2003... mas demorou um pouco, foi em 2003, 2004 quando a cultura botou no ar que ela explodiu. A gente foi obrigado a voltar essa música no repertório de show, uma música que nunca tinha entrado em show.
- **Pesquisadora:** Hoje uma criança estava gritando e chorando, “Eles não cantaram o rato”.
- **Paulo:** Sempre tem um chorinho.
- **Sandra:** Sempre tem alguém chorando.
- **Pesquisadora:** E é linda a do Rato né, eu acho. Vai sair um livro né, provavelmente dezembro ou janeiro, aí eu vou mandar para vocês, eu escrevi um artigo sobre o CD “Canções Curiosas”, analisei todas as canções.
- **Paulo:** Ah, que legal.
- **Pesquisadora:** E eu analisei “O Rato”, foi uma delícia analisar a persistência dele e nunca desistir.
- **Paulo:** É...
- **Pesquisadora:** Eu acho que é uma história incrível.
- **Paulo:** É uma lenda isso né.
- **Pesquisadora:** Eu acho que é uma história que as crianças conhecem por vocês né?
- **Paulo:** É...
- **Pesquisadora:** E que ajuda muito, que a palavra aí tem muito poder, não é só a melodia.
- **Paulo:** É, tudo ajuda né.
- **Sandra:** Essas músicas que tem mais historinhas assim...
- **Pesquisadora:** Tem mais literatura, ajuda bastante né. E vocês acham que tudo pode ser dito para criança hoje ou não?
- **Paulo:** Eu acho que em nenhuma época você diz tudo para a criança.
- **Sandra:** Verdade...
- **Pesquisadora:** Porque a criança tem tanto acesso hoje, que parece que ela tem poder.
- **Paulo:** É, mas lá em casa ela não tem esse acesso todo!
- **Pesquisadora:** Não tem esse acesso todo? (risada)
- **Paulo:** Não tem esse acesso todo (risada). Eu e a minha esposa somos um filtro. Não tem esse negócio de ir lá e fazer, pegar e ficar horas no vendo, não tem não!

- **Sandra:** Eu acho que tem uma coisa que eu repito isso porque eu acho muito importante, o adulto que estabelece limite da exposição à TV, ao computador e etc. É... existe um procedimento né, na nossa educação né, no Brasil, que a família, que as pessoas ligam a televisão e desligam a noite. E se tem uma criança ali, e vai passar uma reportagem e existem imagens que são indesejáveis para uma criança assistir, ela assiste. Isso... é tão impressionante isso que e vou até contar uma coisa muito rápida. Ontem eu fui fazer minha unha no cabeleireiro, e aí eu estou lá, perto de casa, que tem um astral legal lá, o salão, e eu entrei tinha uma televisão assim, eu fui de manhã, e estava passando uma coisa, uma reportagem de pessoas que tinham assassinado, uma coisa horrorosa. Aí eu chamei a moça e falei. “Moça, por que essa televisão está ligada nisso?”. Moça: “Ah, não sei quem ligou”. Isso não combina com esse lugar aqui.
- **Paulo:** Não combina nada.
- **Sandra:** Não combina comigo. Aí eu fui, não fui indelicada, mas eu falei, olha para mim tá muito ruim, eu estou aqui fazendo minha unha e estou vendo ali uma pessoa que morreu, não tá bom para mim isso. Tá passando ali na televisão... são 12h e eu estou vendo que uma pessoa, e assim é um negócio que ninguém percebe, as famílias ligam a televisão, salão de beleza, restaurante, qualquer lugar liga e fica aquele negócio entrando e como eu sempre fui assim, na minha escolha de filme, por exemplo, eu não assisto filmes de violência. Isso é até uma pouco de exagero meu, é uma coisa minha, me faz muito mal assistir, eu falo, eu não me divirto assistindo nenhum ser vivo se machucar ou passar por uma situação de agressão, eu não aceito, eu não admito eu não quero ver e eu não procuro. Porque um ser vivo que está sentindo dor, pode ser um bichinho ou uma pessoa, para mim é inadmissível assistir isso. Agora todo mundo faz isso, e agora tem essa coisa que eu acho pior ainda né, que graças a Deus eu não tenho isso, mas chegam as coisas por, eu não tenho Facebook também, mas chegam por WhatsApp, para quem tem grupos grandes né, e gozando, “você viu que alguém ali caiu no rio?”. E eu penso, porque eu vou ver alguém que caiu no rio? Isso ficou, foi banalizado, além de banalizar a dor, o sofrimento né? a dor, de um ser vivo, pode ser um bicho, pode ser uma pessoa. Além de ter banalizado isso, tem a outra coisa que é banalizar também, que isso é uma coisa que eu acho bastante, que todo mundo deveria olhar para si e para as crianças, é a questão do *WhatsApp*, o Facebook, em especial o *WhatsApp*, é que todo mundo fica falando mal de todo mundo. E as crianças ficam vendo aquilo ali. “Ah, fulano não sei o que”. “Ah você viu agora prenderam...”. Gente, a vida não pode ser isso, é uma criança. Por isso que uma criança não pode estar exposta, nem um adulto. Adulto pior ainda.

Então eu acho que a música, traz um pouco desse... Bom, para mim é minha cura minha salvação, né? Porque é um universo, é um universo divino, é um universo religioso né? A música para mim... acho que para o Paulo e para muitas pessoas, ela serve para a gente se reconectar e tem outras maneiras de se reconectar que é fazendo oração, indo no templo, para mim é a mesma coisa, eu ir fazer um show e ir em um lugar rezar ou rezar na minha casa para mim é a mesma coisa, eu estou me conectando comigo né?

- **Pesquisadora:** E essa conexão já vem da infância de vocês, vocês trazem um pouquinho quando vocês estão compondo uma melodia ou fazendo uma letra, é... a criança dentro de vocês ela fica no palco influenciou a carreira de vocês alguma coisa na infância? Ou foi de vida mesmo?
- **Paulo:** Tem lembranças assim, musicais, que foram me trazidas principalmente no começo da Palavra Cantada, depois acho que você começa a ficar mais técnico, aprender mais coisas e foi... não sei, essas lembranças pra mim foram sumindo assim, foram se dissipando, eu tive muitas referências musicais e elas foram mudando assim no decorrer do trabalho.
- **Pesquisadora:** Essas referências, algo a Vinicius, Chico, Tom, ou não?
- **Paulo:** Não! Para mim mais anterior ainda... que era aquele dos disquinhos de história, que eram disquinhos com histórias contadas e cantadas muito bem feito, muito bacana, e harmonias perfeitas, sabe essa coisa do conteúdo da melodia sabe, um conteúdo musical muito, muito bem feito assim, e era uma referência de um ponto assim. Depois também alguma coisa, muitas coisas da obra do Vinicius, Arca de Noé 1 e 2... eram referências muito boas, o Saltimbancos também né, muito bom.
- **Pesquisadora:** Referência assim mais nacional né?
- **Paulo:** É...
- **Produtora:** O Bia, o tempo encerrou.
- **Pesquisadora:** Ah...
- **Paulo:** Manda o resto por e-mail.
- **Sandra:** Bom, a minha influência de infância eu estudei música erudita, então minhas referências até hoje quando eu vou compor, até estava reparando, “No meu lugar” é uma música completamente erudita... tudo para mim veio da música erudita que é onde eu me nutri, que foi uma fonte de alimentação extraordinária né, eu tive essa oportunidade... então tudo foi entrando, tudo esse tanto de nota musical e combinação né, e hoje quando sai vem um pouco né de toda essa maneira, esse jeito de compor ele vem de uma forma bastante erudita.

- **Pesquisadora:** Ah, que delícia. Eu queria agradecer vocês...
- **Sandra:** Imagina...
- **Pesquisadora:** Por esse tempinho que vocês deram para mim, eu vou começar a escrever mais para a Luciana agora, eu entrei em contato com o Claudio, mandei um documento, a solicitação de apoio, pedi também matérias para ele me passar, para eu conseguir analisar melhor o trabalho de vocês, para eu conseguir fazer uma tese bem-feita.
- **Sandra:** Toda essa coisa de comunicação, você pode falar com a Luciana.
- **Pesquisadora:** Eu só preciso, por favor, se vocês puderem assinar o termo de autorização de imagem, porque na USP eles são bem...
- **Sandra:** Rígidos.
- **Pesquisadora:** Isso. Eu queria agradecer muito.

APÊNDICE E - Transcrição da 2ª entrevista com a dupla Palavra Cantada

Entrevista realizada em 11 de novembro de 2018 após um show em Ribeirão Preto/SP.

- **Pesquisadora:** Eu trabalho bastante com as letras de vocês, tanto sua com do Zé do Luis, dela... de todos, tudo que vocês cantam, mas uma coisa que no processo de pesquisa eu não consigo... é difícil de compreender o processo de composição de vocês
- **Paulo:** Hum...
- **Pesquisadora:** Quando vocês compõem um música, vocês já pesam nesse tema ou não? Vem?
- **Paulo:** Olha, composição de música é um negócio que vem de monte de lado, sabe? AS vezes você quer, você vai atrás de um tema, por exemplo: essa música eu vou falar das 4 estações e começa a fazer a trilha, começa a fazer a letra a partir desse tema que você se impôs né! Agora é muito comum, vem uma frase na sua cabeça, veio uma frase assim...
- **Sandra:** Ua ua ua ua pá pá pá pá pá..
- **Pesquisadora:** É...
- **Sandra:** O idioma, o idioma de que? Um idioma de uma pessoa de outro planeta..
- **Paulo:** Podia ser que fosse de Índio!
- **Pesquisadora:** Tá.
- **Paulo:** Vamos supor, se você falar: “Olha, fiz essa música, mas tem o refrão assim, ‘ua ua...’”. Isso ai já veio ai você vai trabalhar na letra, o cara pode encanar que isso é um canto indígena, ai vai pôr canto indígena.
- **Pesquisadora:** Entendi...
- **Paulo:** Ai isso aí é alienígena, vai pro canto alienígena...
- **Sandra:** Pega, aí que no caso foi um pedido que fosse uma língua de um alienígena.
- **Paulo:** A era, isso ai já veio....
- **Pesquisadora:** Isso que eu queria entender, se a composição surge a partir de um tema, se ela surge...
- **Sandra:** Às vezes sim.
- **Pesquisadora:** A partir da melodia ou da letra?
- **Paulo:** Olha, em geral...
- **Santa:** A letra vem sempre depois.
- **Pesquisadora:** A letra vem sempre depois?

- **Paulo:** Nem sempre, nem sempre...você pode, por exemplo a música do vento o Arnaldo deu uma letra e a gente fez uma música.
- **Sandra:** Quais mais?
- **Paulo:** De letra?
- **Sandra:** De letra que veio antes, quais mais?
- **Pesquisadora:** Mas...
- **Paulo:** É muito comum, muito comum...
- **Sandra:** Quais das nossas música que veio letra antes?
- **Paulo:** É muito comum, as vezes a letra vem um pouquinho antes da melodia...
- **Pesquisadora:** Aquela que vocês cataram hoje do Carlinhos Brown? E o pé com é?
- **Sandra:** Para mim... nenhuma????
- **Paulo:** O rato! O rato veio...
- **Sandra:** O rato é que eu não fiz uma. Too falando das nossas músicas.
- **Pesquisadora:** De vocês...
- **Paulo:** O Rato, aquela música Vovô veio a letra inteirinha...
- **Pesquisadora:** A do vovô do carnaval do palavra cantada ou aquela outra?
- **Paulo:** Não não... a do vovô que é no pé com pé...
- **Sandra:** Quando vejo meu vovô...
- **Pesquisadora:** Ah sei...
- **Paulo:** Isso era uma poesia que eu uma pessoa tinha feito e eu fiz a letra.
- **Pesquisadora:** E o Pé com Pé por exemplo?
- **Paulo:** Pé com pé...
- **Sandra:** A gente fez juntos.
- **Paulo:** Pé com pé veio de uma ideia de um espetáculo de dança que a mulher tinha essa temática do pé. E ela mesma, essa pessoa mesma já falou assim: a então eu quero falar do pé, mas pode ser do pé de móvel, pé de planta que tudo isso ai ela já deu uma coisa...
- **Pesquisadora:** Um tema mesmo...
- **Paulo:** Um norte.
- **Sandra:** Eu particularmente tenho muita... nem me arrisco, posso até vir a me arriscar, mas de pegar uma letra e fazer uma melodia para mim é muito mais difícil.
- **Pesquisadora:** É né...
- **Sandra:** Para mim normalmente é... o meu processo né, com o Paulo é diferente.
- **Pesquisadora:** Sim, é isso que eu queria entender.

- **Paulo:** Isso, no geral é isso, você começa com a melodia e não sabe nem o tema, mas a melodia, quando você faz uma melodia ela tá aberta ne, pode falar disso, disso, disso, daquilo. Mas não é de tudo que ela vai ficar bem se ela falar. Entendeu?
- **Pesquisadora:** Entendi
- **Paulo:** Pô, essa música está me cheirando um negócio de natureza ou uma relação de praia, ou uma coisa de surf, ou uma coisa de passarinho... mas esses temas estão na mesma nuvem, você não vai falar que “ah, essa música aqui eu vou falar de futebol, sabe?
- **Pesquisadora:** Por isso que na outra entrevista...
- **Paulo:** Ela não tem emoção sabe de campo de futebol, ela tem uma emoção de uma coisa mais sutil...
- **Pesquisadora:** Entendi....
- **Paulo:** Então você tem uma zona para você falar.
- **Sandra:** Por outro lado por exemplo, a música Pé de Narro, uma música que eu entreguei para o Luis, e eu gosto muitas vezes de quando eu entrego especialmente quando eu entrego para o Luis de não escolher a temática, porque ele sempre me surpreende e eu dou muita risada das coisas que ele faz.
- **Pesquisadora:** Ah, entendi.
- **Sandra:** Ai quando vem, que chegou a letra eu falo “Nossa, Pé de Narro”, acho que quando li o título a gente estava até juntos. Falei “Paulo, olha o Título dessa música”. Porque eu gosto dessa surpresa, eu acho muito divertido.
- **Pesquisadora:** Então falando dessa música, quando a gente trabalha lá na escola por exemplo, essa suscita reações diferentes em cada criança, vocês chegam a pensar nisso ou não?
- **Sandra:** Não, eu não penso.
- **Pesquisadora:** Nunca pensa no que pode acontecer com a criança quando ela ouvir? No que pode...
- **Sandra:** Não, porque cada criança vai viver uma emoção né...
- **Paulo:** As vezes você está fazendo uma música e tem uma hora que você pensa numa coisa... Por exemplo, eu fiz uma música que ela, ela... surgiu digamos que a primeira frase surgiu junto eu diria. “Oh folhinha que cai, quem te ensinou a dançar”, isso aí surgiu junto, aí você vai desenvolvendo, né.
- **Pesquisadora:** Tá.

- **Paulo:** “Vai e vem com o vento pra frente e pra trás...” você está descrevendo o coiso. Daí eu falei: pô você está falando de dança, então eu vou aproveitar e vou fazer essa música em num ritmo que dê para brincadeira de dançar mesmo, então você começa a puxar a música para isso. Aí daqui a pouco você está vendo que está colocando um percussão forte para uma música que é toda...
- **Pesquisadora:** Nesse caso você pensou em uma brincadeira.
- **Paulo:** “Uma folhinha que cai, quem te ensinou a dançar...”, aí você fala, “Pô, esse negócio ???? Aí você começa, “vai e vem com vento, dança lara lara”, aí você começa a puxar, você percebe que isso pode gerar, entendeu?
- **Pesquisadora:** Entendi.
- **Paulo:** Então, isso é uma coisa que vem de muitos jeitos, assim... o fazer vem de muitos jeitos assim, sabe?
- **Pesquisadora:** E vocês tem noção de como a música de vocês pode ser usada além do meio musical? Além do eixo musical e do eixo educacional? Porque eu conheço bastante o trabalho do Brincadeiras da Palavra Cantada...
- **Paulo:** Aham.
- **Pesquisadora:** Tanto o trabalho que tem o livro do professor e tudo mais que é completo, desde os 2 anos de idade com as brincadeiras que vocês já fazem mesmo. Mas além do educacional e musical, vocês conhecem algum trabalho que usa o trabalho de vocês?
- **Sandra:** Ah, tem muitos...
- **Paulo:** Tem...
- **Pesquisadora:** Social, Psicólogo.
- **Paulo:** São muitos os trabalhos...
- **Sandra:** Até hidrogenástica.
- **Paulo:** Uma vez um cara falou para mim que eu fiquei emocionado...
- **Sandra:** Hidrogenástica até com autistas...
- **Pesquisadora:** Isso que eu queria saber.
- **Paulo:** ...que tinha um moleque bem autista desses que não sabem...
- **Sandra:** Que não tem comunicação.
- **Paulo:** e a música falava assim: “Eu vou te contar uma história...” sabe aquela?
- **Pesquisadora:** Sei, sei...
- **Paulo:** “Da tua mão, da tua mão...”. Daí o moleque começou, o menino pedia, da tua a mão, punha a mão no coração, punha a mão aqui e ali.

- **Pesquisadora:** Então ele começou a interpretar.
- **Paulo:** Começou a virar um jogo do cara que cuida daquele menino com eu vou te contar uma história, me dá sua mão... aí ele punha a mão no coração, aí o menino punha a mão também e tal. Então, tem muita gente que usa, tem uma psicóloga que usou de um jeito super legal, adoro isso que ela falou assim: “Os pais, é muito comum isso que os pais modernos ficam discutindo com a criança, tentando fazer a criança entender uma coisa né, não pode fazer isso. Sabe por que? Porque depois se você faz isso vem alguém e começa uma puta explicação...”
- **Sandra:** Você não vai almoçar depois.
- **Paulo:** E a letra falava assim: “Ei menino, ei menino, larga disso lagartixa”. Na hora que ela fala lagartixa, brincando com o lagartixa ela quebra aquela explicação e vai para um coisa completamente louca, que você sai, você precisa quebrar esse “nhe nhe nhe” então você quebra pelo humor, por exemplo, o humor é uma grande saída para você parar com o... você falou entendeu, aí começa aquela...
- **Sandra:** Olha o passarinho!!!!
- **Paulo:** É, tipo... então da uma quebrada no diálogo, para uma coisa absurda.
- **Pesquisadora:** Uhum.
- **Sandra:** As vezes você tem que virar a chave...
- **Paulo:** Lagartixa aqui nessa ciranda, o que é meu é seu, bababá bababá... muda a chave, sabe?
- **Pesquisadora:** Perfeito.
- **Paulo:** Então é muito legal, sabe? Ela falando isso para os pais das crianças, para eles quebrarem um pouco esse blábláblá, sabe?
- **Pesquisadora:** Perfeito.
- **Produção:** Bia, rapidinho... eles precisam ir para o aeroporto. Tem uma última pergunta para finalizar?
- **Pesquisadora:** Tá.
- **Paulo:** Depois você pode mandar as perguntas também.
- **Sandra:** Você pode mandar...
- **Pesquisadora:** Eu posso mandar por e-mail de novo?
- **Sandra:** Pode.
- **Paulo:** Pode.
- **Pesquisadora:** Porque agora começou a surgir, eu já qualifiquei no doutorado mas agora eu tenho mais um ano e meio.

- **Paulo:** Olha...
- **Pesquisadora:** Então agora foram surgindo umas novas questões da tecnologia atrelada... e a última só para finalizar. Para quais crianças vocês fazem música?
- **Sandra:** Para qualquer uma.
- **Pesquisadora:** Qualquer uma. E para os pais?
- **Sandra:** Qualquer pai.
- **Pesquisadora:** Vocês acham que a criança precisa de um mediador para música de vocês? Chegar até elas...
- **Paulo:** Ah, isso é um negócio que eu sempre penso.
- **Pesquisadora:** Ou esse mediador pode ser a pessoa, ou a internet ou a mídia...?
- **Sandra:** Ser Humano.
- **Pesquisadora:** Ser Humano...
- **Paulo:** Isso eu sempre pensei, sempre penso numa criança sozinha ouvindo nossa música, sozinha, sem intermédio de pai, mãe ou professor. Às vezes eu gosto de pensar que essa criança nem tem pai e mãe, que essa criança tá lá, abandonada e tal... mas ela está numa instituição que toca palavra cantada e não tem ninguém pra ficar muito em cima, né? Então eu gosto também de imaginar isso, de fazer uma coisa que entre na emoção assim...
- **Pesquisadora:** Tá...
- **Paulo:** Sem intermédio...
- **Sandra:** Por outro lado, as vezes é que também é super importante é muito legal quando você tem a presença do adulto como mediador é incrível, você vai trazendo a criança, né? Você vai convidando... “Olha, vamos...” e ela vai entrando na viagem, que as vezes ela não entra.
- **Pesquisadora:** E a tecnologia, como que está ficando nesse setor, na área de vocês? Que hoje se tornou um grande aliado, né, desse trabalho.
- **Sandra:** Ah, sim eu acho que a tecnologia sendo usada com parcimônia, tem hora da tecnologia, tem hora de brincar no quintal né, sempre ajuda.
- **Pesquisadora:** Sempre ajuda...
- **Sandra:** Sempre ajudou, nossa!
- **Pesquisadora:** Perfeito, então só vou tirar uma foto com vocês.
- **Sandra:** Claro...
- **Pesquisadora:** Aeee, olha muito obrigada pela entrevista gente.
- **Sandra:** Imagina. Depois você vê de mandar as outras.

- **Paulo:** Eu tirei essa foto por que umas das mensagens que eu gosto de dar para professor é para não ter medo do ridículo.
- **Pesquisadora:** Não ter medo do ridículo, gostei dessas... sou dessas também. Então eu vou continuar conversando com a Luciana e ela vai mediando. Agora eu vou entrar um pouco mais em contato porque eu já estou chegando nas análises e é muito importante esse contato com vocês.
- **Sandra:** Eu tenho medo do ridículo, eu não gosto.
- **Pesquisadora:** Você tem medo? Rs. Ele gosta e você não... isso é interessante. Mas tem que ver o que é o ridículo.
- **Paulo:** Repara que nas brincadeiras a gente cai de bunda no chão.
- **Pesquisadora:** Sim...
- **Paulo:** Vai, sabe... entra na onda da criança. Não fica com uma coisa assim, distante sabe?
- **Pesquisadora:** Quem vê mais esse lado educacional, você ela ou os dois?
- **Paulo:** Olha cara eu acho que eu estou vendo cada vez mais, eu estou dando curso para professor, de composição.
- **Pesquisadora:** Então, eu já vi esses seus cursos, eu sou doida para ir lá para São Paulo fazer.
- **Paulo:** O ano que vem vai ter.
- **Pesquisadora:** Vai ter de novo?
- **Paulo:** Primeiro semestre...
- **Pesquisadora:** Ótimo...
- **Paulo:** Eu faço um que também só dura uma dia.
- **Pesquisadora:** Então, é esse aí que eu acho que eu vi que é no... não é lá onde fica
- **Paulo:** Era numa cidade perto de São Paulo...
- **Produção:** Vamos embora Paulo, senão vamos perder o voo.
- **Pesquisadora:** Tchau, prazer viu.... Obrigada!
- **Paulo:** Tchau.
- **Sandra:** Tchau...
- **Pesquisadora:** Tchau, obrigada. Venham mais vezes para Ribeirão, por favor.
- **Pesquisadora:** Tchau Sandra, tchau Paulo, tchau Luciana, boa viagem.

APÊNDICE F - Fotos dos shows e das entrevistas realizadas

Figura 32 - Show da Palavra Cantada (22 de outubro de 2016 em Ribeirão Preto/SP)



Fonte: produção da própria autora

Figura 33 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2016 - foto 1



Figura 34 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2016 - foto 2



Figura 35 - Show da Palavra Cantada (11 de novembro de 2018 em Ribeirão Preto/SP)



Fonte: Instagram Palavra Cantada (2018)

Figura 36 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2018 - foto 1



Figura 37 - Entrevista com a dupla Palavra Cantada em 2018 - foto 2



Figura 38 - Show da Palavra Cantada (8 de dezembro de 2019 em Ribeirão Preto/SP)



Fonte: produção da própria autora

Figura 39 - Encontro com a dupla Palavra Cantada em 2019



APÊNDICE G - Lista completa dos CDs, DVDs e livros da dupla Palavra Cantada⁶⁵**CDs:****1) CD “Canções de Ninar” (1994):**

- “Canções de Ninar” foi o primeiro CD lançado pela Palavra Cantada e já é considerado um clássico do repertório infantil. Essas canções renovam o repertório das cantigas de ninar, com o mesmo encanto das canções tradicionais. Suas letras e melodias falam com muita graça e delicadeza sobre a noite, o sonho e o momento da criança ir dormir. Este disco aproxima com muita sensibilidade pais e filhos em torno da música. Recebeu o Prêmio SHARP 1994 (atual Prêmio da Música Brasileira).

2) CD “Canções de Brincar” (1996):

- A ideia inicial desse CD foi criar especialmente canções para crianças de dois a seis anos, mas acabou agradando todas as idades, inclusive aos pais. Aqui se encontram alguns clássicos da Palavra Cantada, como “Sopa”, “Pomar”, “Aniversário” e “Ora Bolas”. Muitos educadores usam as canções desse CD como material de estímulo à aprendizagem lúdica. Recebeu o Prêmio SHARP 1996 (atual Prêmio da Música Brasileira).

3) CD “Canções Curiosas” (1998):

- Nesse CD, dedicado a temas que rondam o imaginário das crianças e dos pré-adolescentes, encontram-se muitos sucessos da Palavra Cantada: “Fome Come”, “Criança Não Trabalha”, “Rato”, “Antigamente” e “Pindorama”, esta última uma versão bem-humorada do descobrimento do Brasil. Recebeu o Prêmio SHARP 1998 (atual Prêmio da Música Brasileira).

4) CD “Cantigas de Roda” (1998):

- Pais e filhos ouvem juntos essa seleção de canções tradicionais brasileiras. Os pais porque lembram de sua própria infância e os filhos para conhecerem as cantigas tradicionais ou folclóricas que representam a essência da cultura musical do nosso país. Contém, ao todo, 20 faixas, dentre elas: “Sapo Jururu”, “A Canoa Virou”, “Pombinha Branca”, “Osquindô-lêlê”, “O Cravo e a Rosa”.

⁶⁵ As descrições desta lista foram retiradas dos encartes dos CDs, DVDs e dos livros.

5) CD “Noite Feliz: histórias de Natal” (1999):

- Esse CD-livro contém seis histórias de Cândido de Alencar Machado, narradas pelo próprio autor, que buscam o sentido verdadeiro do espírito natalino. De uma forma alegre e poética, recupera o tradicional através de uma versão moderna. Paulo e Sandra criaram uma canção para cada episódio, além de toda a trilha sonora. São histórias que ao mesmo tempo comovem os adultos e as crianças.

6) CD “Mil Pássaros: sete histórias de Ruth Rocha” (1999):

- Quem não admira a escritora Ruth Rocha? Pois nesse CD ela mesma narra sete de suas histórias, acompanhada por uma trilha sonora original. Todo o trabalho foi feito para que o ouvinte imagine, através dos sons, o ambiente em que acontecem as histórias. Foram ainda criadas sete canções, uma para cada história.

7) CD “Canções do Brasil” (2001):

- Sandra Peres e Paulo Tatit percorreram todos os Estados do Brasil, recolhendo a canção infantil mais ligada a cada lugar. Dentre tantos ritmos característicos, no CD e DVD estão presentes o maracatu de Pernambuco, o samba do Rio de Janeiro, o bumba-meu-boi do Maranhão, o olodum da Bahia, a congada de Minas Gerais e o rap de São Paulo. “Canções do Brasil” é um retrato da profusão musical do nosso país, com a voz de crianças de todas as regiões. A primeira versão, em CD, é acompanhada de um livro de 116 páginas, com diário de viagem e textos dos pesquisadores Paulo Dias e André Bueno. O DVD foi gravado no SESC Pompeia, em São Paulo, e recebeu o Prêmio Caras de Melhor CD Infantil e Melhor Projeto Gráfico.

8) CD “Meu Neném” (2003):

- Através da sonoridade mágica e encantadora da kalimba, do ritmo dos chocalhos e toques sutis de violão, os músicos Paulo Tatit, Sandra Peres e Décio Gioielli criaram um repertório original de canções e instrumentações suaves e arquetípicas, para acompanhar a intimidade do primeiro ano de convivência dos pais com seu filhos.

9) CD “Palavra Cantada 10 anos” (2004):

- Gravado ao vivo e acompanhado por um quinteto de cordas, este CD comemora o aniversário de 10 anos do selo Palavra Cantada. O CD “Palavra

Cantada 10. Anos” traz uma seleção dos “clássicos” que acompanham o crescimento das crianças como “Rato”, “Sopa”, “Pomar”, “Pindorama”, “Ciranda”, “Ora Bolas”, entre outras.

10) CD “Pé com Pé” (2006):

- Uma viagem pela imensa profusão dos ritmos brasileiros. São dois CDs acompanhados de um livreto. O CD Pé com Pé é composto por 15 canções, em que cada uma delas é dedicada a um ritmo específico da tradição musical brasileira. E o segundo CD, o Pé na Cozinha, tem as mesmas faixas, em arranjos instrumentais.

11) CD “Carnaval Palavra Cantada” (2009):

- O CD “Carnaval Palavra Cantada” traz para o universo infantil a riqueza dos ritmos do carnaval brasileiro. Estão no repertório a marchinha, o samba, o caboclinho, o frevo, com letras e melodias divertidas, arranjos muito bem bolados, tudo no padrão que Sandra Peres e Paulo Tatit imprimem em todo trabalho da Palavra Cantada. Contando com as participações especiais do sambista revelação, Paulo Padilha, da cantora que dispensa qualquer comentário, Monica Salmaso, com direito a uma canja de Arnaldo Antunes, além de crianças muito talentosas e excelentes músicos, as faixas vão animar não só as matinês de Carnaval, mas também as festas do ano inteiro.

12) CD “Palavra Cantada Tocada” (2010):

- Palavra Cantada Tocada é um presente especial para os pais que já conhecem o repertório da Palavra Cantada, mas nunca o ouviram em versão instrumental. Jonas Tatit criou arranjos de violão para 13 composições e os executou acompanhado pela bateria de Adriano Busko.

13) CD “Canciones curiosas Palabra Cantada en español” (2010):

- “Canciones Curiosas” é um livro-disco, editado pela Editora Saraiva, com os maiores sucessos da Palavra Cantada gravados em espanhol. Foi produzido entre São Paulo e Buenos Aires. Todos os intérpretes infantis são argentinos e colombianos. O cuidado e o critério adotados na produção fazem de “Canciones Curiosas” um álbum agradável, que ajuda a tornar o idioma mais familiar aos pequenos.

14) CD “UM MINUTiiiiNHÓ!” (2012):

- “Um Minutiiiiinho!” é um CD produzido em 212 com músicas inéditas de Paulo Tatit e participações de Zé Tatit, Arnaldo Antunes e Coral Palavra Cantada, além de interpretações infantis de Nicolas Torres, Giulia Lucci e Dora Stroeter. Algumas músicas trabalham diretamente com o imaginário infantil: “Vem Dançar com a Gente”; ou a experiência materna: “Eu sou um bebezinho”. O repertório também inclui a faixa “Então tá combinado”, música tema do programa “Quintal da Cultura”, da TV Cultura de São Paulo.

15) CD “Baladinha” (2017):

- A Palavra Cantada tem novidade: o lançamento do CD Baladinha, com 16 sucessos em versões inéditas para dançar! A convite da dupla, o produtor musical Lenis revisita no CD Baladinha músicas que passeiam por toda a carreira da Palavra Cantada: Aniversário, Ciranda, Ciranda dos Bichos, Criança não trabalha, Menina Moleca, Sopa, entre outras.

16) CD “Bafafá” (2017):

- BAFAFÁ é uma mistura de ritmos, melodias, instrumentos, vozes, brincadeiras, mensagens, sonhos, arte, imaginação, enfim, tudo que existe no maravilhoso mundo da Música! São 12 músicas muito divertidas, algumas inéditas, outras de sucesso. As músicas trazem participações especiais de Monica Salmaso, Arnaldo Antunes, Ná Ozzetti, Mestrinho, Marcos Suzano, Swami Jr., Coral Palavra Cantada, entre outros cantores e instrumentistas. No repertório, entre outras canções, “Vai e Vem das Estações”, “Tartaruga e o Lobo”, “Passeio do Bebê”, “Planta Bambolê,” “Eu sou um Bebezinho”, “Ciranda dos Bichos”, “Lavar as Mãos”.

17) CD “Músicas Juninas” (2018 - disponível apenas nas plataformas digitais):

- Vocês gostam das festas juninas? A escola está preparando ou vai preparar uma festa, ensaiando músicas e brincadeiras da Palavra Cantada? Sandra e Paulo também querem participar da festa, com músicas e visitando uma escola durante os ensaios. Para isso a Palavra Cantada preparou uma *playlist* muito especial de músicas juninas, que está disponível nas nossas plataformas digitais e no nosso canal do YouTube.

18) CD “As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água” (2019):

- A Palavra Cantada está completando 25 anos em 2019! Como parte dessa grande festa estamos lançando este álbum com 12 músicas inspiradas no elemento água, fonte da vida em nosso lindo planeta. Para essa celebração contamos com o talento do maestro Ruriá Duprat, que criou os arranjos, Orquestração para uma Orquestra Sinfônica e reger os excelentes músicos que foram convidados. Além deles, contamos com a participação de outros músicos muito talentosos nos instrumentos tradicionalmente presentes nas músicas da Palavra Cantada. O resultado é emocionante e marca de forma muito especial este momento tão importante de nossa trajetória. Músicos especialmente convidados: Paulinho Santos na percussão (grupo Uakti), Webster Santos violões e guitarra, Ricardo Mosca na bateria, Fabio Brazza compositor e interprete do “Rap do Pingo” e Fafá de Belém, que interpreta a canção “O ritmo da Maré”. Além de Sandra Peres no piano e teclados e Paulo Tatit no baixo e no violão, como compositores e intérpretes de grande parte das canções e o Coral da Palavra Cantada. Ao todo, são 48 músicos que participaram deste CD.

DVDs:

1) DVD “Clipes da TV Cultura” (2000):

- O núcleo desse DVD é a série de clipes veiculados pela TV Cultura de São Paulo com as canções da Palavra Cantada: “Criança não Trabalha”, “Pindorama”, “Rato”, “Ora Bolas”, “Eu” e “Fome Come”. Contém ainda três gravações ao vivo, no show realizado em 2001 na Sala São Paulo: “Sopa”, “A Barata” e a inédita “Irmãozinho”. Para completar, as crianças poderão assistir ainda aos clipes da produtora Pinguim “Arca de Noé” e “A Borboleta e a Lagarta”.

2) DVD “Palavra Cantada 10 anos” (2004):

- Gravado ao vivo, o DVD comemora o aniversário de 10 anos do selo Palavra Cantada. Disponível também em CD, o disco traz uma seleção de clássicos colecionados nos primeiros dez anos da dupla: “Rato”, “Sopa”, “Pomar”, “Pindorama”, “Ciranda” e “Ora Bolas”, são algumas destas canções, executadas por um quinteto de cordas.

3) DVD “Canções do Brasil” (2006):

- Para o DVD Canções do Brasil, os músicos trouxeram ao palco uma mostra da música cantada pelas crianças de várias regiões brasileiras, como o congo do Espírito Santo, o hip hop paulista, o sertanejo goiano, entre outros, transmitindo ao público a emoção que viveram em sua viagem. O DVD também conta com as queridas canções: “Sopa”, “Criança não Trabalha” e “Ciranda”. Além de extras: entrevista com a dupla, clipe do projeto Canções do Brasil (as viagens, as gravações, etc.) e a discografia da Palavra Cantada.

4) DVD “Pé com Pé” (2006):

- Gravado em dezembro de 2006, no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, sob a direção de Mari Stockler, é um show onde a variedade de instrumentos, muitos vindos da imensa diversidade da cultura brasileira, compõem um cenário rico em elementos e cores. Conta com a participação dos músicos Estevão Marques, Julia Pittier, Marina Pittier e Daniel Ayres, além de convidados como os percussionistas Ary Colares e Adriano Busko e o parceiro Arnaldo Antunes.

5) DVD e Blu-ray 3D “Show Brincadeiras Musicais” (2011):

- Este é o primeiro Blu-ray infantil gravado, no Brasil, inteiramente em plataforma e tecnologia 3D. Um show montado em cima de um dos mais vitoriosos e gratificantes projetos da Palavra Cantada, composto de variantes que vão do entretenimento à Educação Musical, hoje presente em vários municípios do Brasil, iniciando crianças dos ensinos Infantil e Fundamental I no ensino da música.

6) DVD “Vem Dançar com a Gente” (2012):

- São animações divertidas de alguns sucessos da Palavra Cantada, como “Bolacha de Água e Sal”, “De Gotinha em Gotinha” e, logicamente “Vem Dançar com a Gente”. A TV Pingüim e a Palavra Cantada estabeleceram uma parceria há anos e já criaram séries de grande sucesso no Brasil e no mundo, como as séries 1 e 2 do desenho “Peixonauta”.

7) DVD “Pauleco e Sandreca” (2013):

- Lançado em 2013, “Pauleco e Sandreca” compõe uma série de 10 clipes, produzidos pela Pulo do Gato Animações, sob a coordenação de Cecília Esteves. Uma obra de arte que conta com um time de diretores de primeira,

como Caio Borges, Tom Bojarkczuc, Eduardo Souzacampus, Sylvain Barré, Bianca Viani e Laurent Cardon, responsável pela direção de arte de toda a linha de produtos Palavra Cantada.

8) DVD “Palavra Cantada - Para Ficar com Você” (2013):

- “Palavra Cantada Para Ficar com Você” é uma verdadeira jornada pela obra da Palavra Cantada. O DVD reúne cinco clipes inéditos, além dos principais sucessos da dupla, em clipes de animação, clipes de shows e um CD com algumas das canções mais importantes desses 20 anos. O DVD, com 19 clipes, traz os grandes sucessos e outras cinco músicas inéditas: “Coloridos”, “Lá Vem o Papai Noel”, “Lavar as Mãos”, “Dorme” e “A Bola é Boa, é Boa a Bola”. O CD reúne 11 canções famosas da dupla, como “Sopa”, “Aniversário” e “Rato”, que são também apresentadas em versão karaok, para crianças e pais cantarem juntos.

9) DVD “Cantigas de Roda” (2015):

- No repertório estão 10 músicas selecionadas pela dupla Sandra Peres e Paulo Tatit, em um trabalho que tem o objetivo de mostrar o rico repertório da cultura musical tradicional do Brasil. Os clipes foram produzidos a partir do CD Cantigas de Roda, lançado em 1996, composto por uma seleção das principais cantigas folclóricas do país. Na época, o trabalho foi muito importante para a carreira da dupla, e rapidamente se espalhou por todo o país, dando um forte impulso ao que veio a se tornar, após 20 anos, uma marca essencial quando o assunto é música infantil.

10) DVD “Vamos brincar” (2016):

- Lançado em 2016, o DVD é o novo lançamento da Palavra Cantada. Conta com 14 clipes criados por Sandra Peres, Paulo Tatit e Estevão Marques para enriquecer as brincadeiras musicais e corporais das crianças pequenas.

11) DVD “Bafafá” (2017):

- São 14 clipes muito divertidos, reunidos em DVD para sua coleção da Palavra Cantada. Tem o novo clipe da “Sopa”, a novíssima “Sambinha da Fralda Molhada”, “Vai e Vem das Estações”, “Tartaruga e o Lobo”, “Passeio do Bebê”, “Planta Bambolê,” “Eu Sou um Bebezinho”, “Canção dos Alienígenas”, “Lavar as Mãos” e outras mais.

Livros (acompanhados com CDs ou DVDs):**1) A incrível história do Dr. Augusto Ruschi, o naturalista, e os sapos venenosos:**

- A Incrível História do Dr. Augusto Ruschi, o Naturalista e os Sapos Venenosos. Dr. Augusto Ruschi, famoso naturalista, amigo dos bichos e das florestas, em mais um dia de pesquisa, deparou-se com um sapo. Curioso e sem saber que corria perigo, o doutor levou o sapo ao laboratório a fim de estudá-lo. O sapo era venenoso! E o Dr. Ruschi acabou contaminado. Nesta biografia musicada, a Palavra Cantada conta como o naturalista Augusto Ruschi tratou de seu envenenamento. A artista plástica e ilustradora Edith Derdyk deu vida aos sapos com suas vibrantes cores e a beleza dos beija-flores.

2) Rato:

- Um ratinho apaixonado está em busca de um grande amor. Diferente dos outros ratos, que correm por todo lado procurando comida, ele canta para a Lua e pede sua mão em casamento. Ela recusa o pedido e apresenta a nuvem que sempre está diante dela. Ao ver a nuvem faceira, o pequeno rato logo propõe subir ao altar. Mas a bela nuvem não aceita seu amor. Sem perder a esperança, o rato segue em busca da amada entre várias pretendentes. Seu verdadeiro amor não demora a chegar. Com graça e magia, as ilustrações de Laurent Cardon enriquecem esta linda história.

3) Papagaio Reginaldo e a árvore na montanha:

- Reginaldo vivia tranquilo no Pantanal, no galho de uma árvore, onde ele fez seu ninho. Até o dia em que chegou pelas paragens um bicho um tanto estranho. E o papagaio descobriu que esse bicho se chamava homem. A natureza selvagem vira uma fazenda, e o Papagaio Reginaldo tem que se adaptar à nova realidade. As aquarelas de Rubens Matuck compõem o cenário da história, trazendo a beleza e o colorido da natureza e o carisma e a simpatia do personagem Reginaldo.

4) Vambora, tá na hora!:

- Uma simpática família de elefantes não vê a hora de chegar o final de semana para por o pé na estrada, escapar da loucura da cidade e do trânsito, e dar um bom mergulho no mar. “Vambora, Tá na Hora!” canta a divertida viagem da família e a animação para desfrutar da praia e do merecido descanso. Os

graciosos e bem-humorados desenhos dos elefantes, rinocerontes e jacarés ficam por conta do consagrado ilustrador franco-brasileiro Jean-Claude R. Alphen.

5) Número:

- 1, 2, 3 e seus outros amigos números - junto com a soma, adição e multiplicação - protagonizam esta divertida aventura no mundo da matemática criada por Arnaldo Antunes e pela Palavra Cantada. Número aborda, de forma lúdica, as situações do cotidiano da criança em que a matemática está presente: no número de um telefone, na comparação das idades das pessoas, na quantidade de móveis em casa e em várias outras situações do dia a dia. Para completar a soma, Bruna Assis Brasil dá vida com humor e muita criatividade, às mais inusitadas trechos da música.

6) Eu:

- Uma criança curiosa decide perguntar a seus pais onde eles nasceram. Além de responder à pergunta, os pais também contam como os bisavós dela se conheceram.

7) Máximo músico passeia pela orquestra:

- Nesta história divertida, as palavras e os sons apresentam aos jovens leitores o mundo mágico da música de orquestra. Os instrumentos são introduzidos um depois do outro conforme a aventura de Max avança; assim os leitores aprendem a reconhecer os sons de cada um desses instrumentos. O livro apresenta áudios, nos quais a Palavra Cantada narra a história e canta a música-tema do ratinho Máximo Músico. Traz também as composições musicais que fazem parte da história, executadas pela Orquestra Sinfônica da Islândia. Os autores deste livro, Hallfrídur Ólafsdóttir e Thórarinn Már Baldursson, são instrumentistas dessa orquestra, e Máximo Músico é o mascote das atividades da orquestra voltadas ao público infantil.

8) Máximo músico visita a escola de música:

- Máximo Músico mora num velho contrabaixo na enorme sala de concertos e está de bem com a vida. Certo dia, ele sai numa incrível jornada e vai parar numa escola de música, onde descobre que as crianças também sabem tocar instrumentos musicais e até participam de concertos! Máximo, um rato amante da música, fez sua estreia triunfal no livro “Máximo Músico passeia pela

orquestra” e conquistou muitos admiradores no mundo todo. Agora, numa nova e emocionante aventura, Max conhece uma escola de música.

9) Máximo músico descobre o balé:

- Máximo Músico Descobre o Balé é o terceiro livro sobre esse ratinho amante da música que vem encantando as crianças no mundo todo. As histórias de Max na orquestra e numa escola de música já foram apresentadas em vários concertos, e os livros sobre ele, escritos originalmente em islandês, já foram traduzidos para o inglês, o alemão, o coreano, o francês e agora para o português.

O livro apresenta áudios, nos quais a Palavra Cantada narra a história e canta a música-tema do ratinho Máximo Músico. Traz também as composições musicais que fazem parte da história, executadas pela Orquestra Sinfônica da Islândia.

10) As melhores brincadeiras musicais da Palavra Cantada:

- É um livro divertido que apresenta a pais e filhos jogos e brincadeiras para interagir com canções consagradas da Palavra Cantada. Apoiado em um DVD, o livro ainda ensina o que é ritmo, melodia, timbre e outras coisas que pertencem ao mundo da música e, certamente, despertarão a imaginação e a criatividade das crianças.

11) As melhores brincadeiras musicais da Palavra Cantada:

- De maneira lúdica, o livro mostra às crianças formas divertidas de brincar com músicas conhecidas da Palavra Cantada, disponíveis no DVD que acompanha o livro. De forma simples, reúne a família toda em brincadeiras que podem ser feitas na sala de casa. Além disso, o livro ainda convida as crianças a interagir com o universo musical usando diversos instrumentos - inclusive o próprio corpo -, que são apresentados pelo personagem Professor Beleléu.

12) Vamos brincar de roda:

- Neste livro, a riqueza das canções e o colorido das lindas ilustrações de Suppa vão reunir pais e filhos, educadores e alunos numa divertida redescoberta das brincadeiras de criança. Vem com um CD com 19 músicas.

Projetos educativos (livro do aluno, livro do professor, CD e DVD):

- 1) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada (2 anos);
- 2) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada (3 anos);
- 3) Brincadeiras musicais - volume 1 (4 anos);
- 4) Brincadeiras musicais - volume 2 (5 anos);
- 5) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada - volume 1 (6 anos);
- 6) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada - volume 2 (7 anos);
- 7) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada - volume 3 (8 anos);
- 8) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada - volume 4 (9 anos);
- 9) Brincadeiras musicais da Palavra Cantada - volume 5 (10 anos).

APÊNDICE H - Imagens dos CDs, DVDs e Livros da dupla Palavra Cantada

Figura 40 - Capa do CD “Canções de Ninar” (1994)

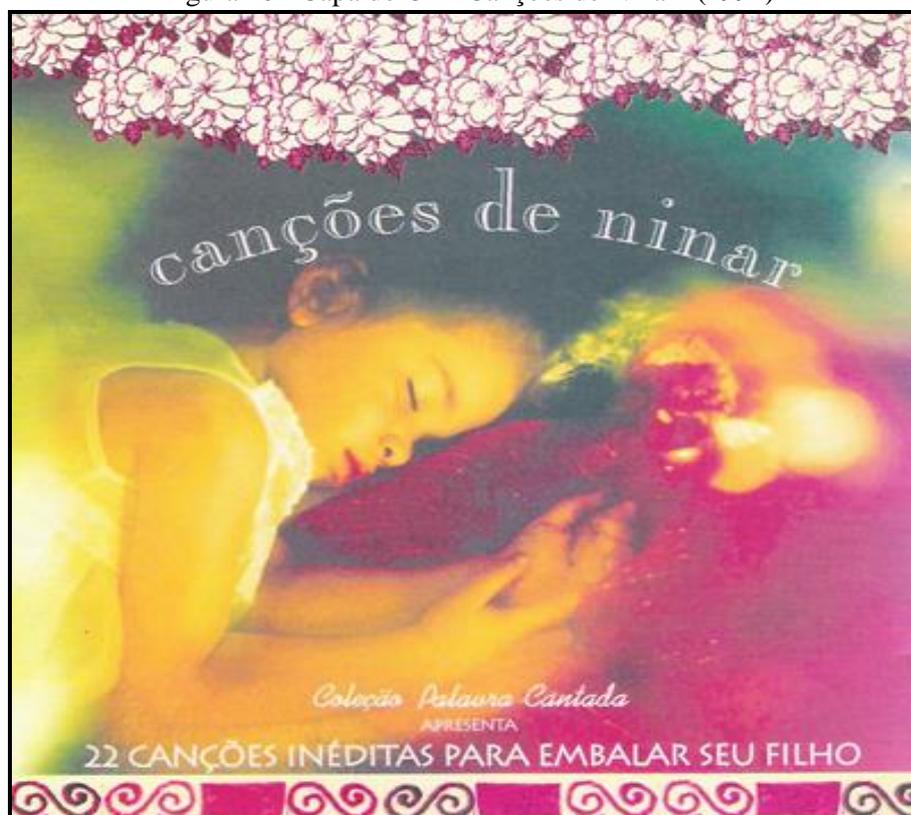


Figura 41 - Contracapa do CD “Canções de Ninar” (1994)



Figura 42 - Capa do CD “Canções de Brincar” (1996)

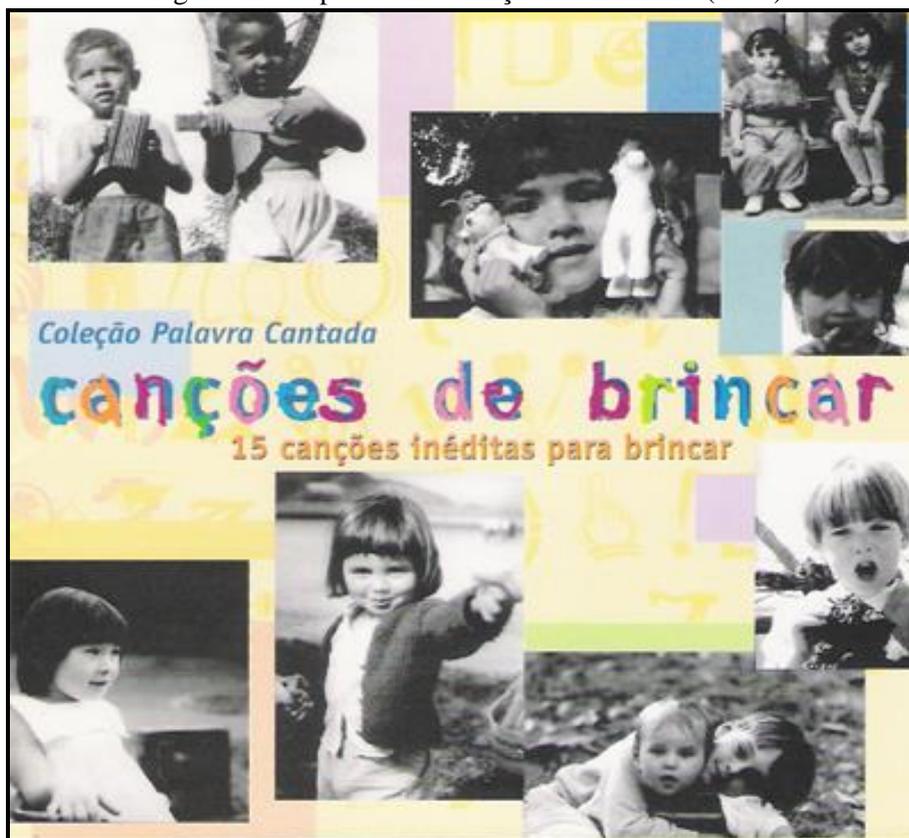


Figura 43 - Contracapa do CD “Canções de Brincar” (1996)



Figura 44 - Capa do CD “Canções Curiosas” (1998)

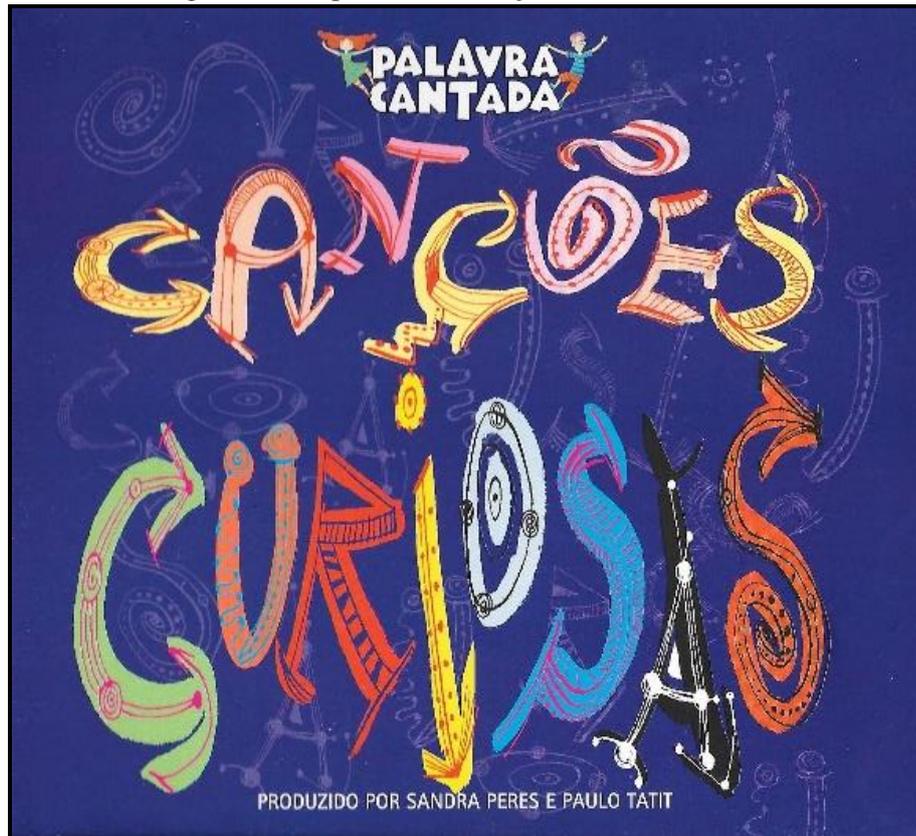


Figura 45 - Contracapa do CD “Canções Curiosas” (1998)



Figura 46 - Capa do CD “Cantigas de Roda” (1998)

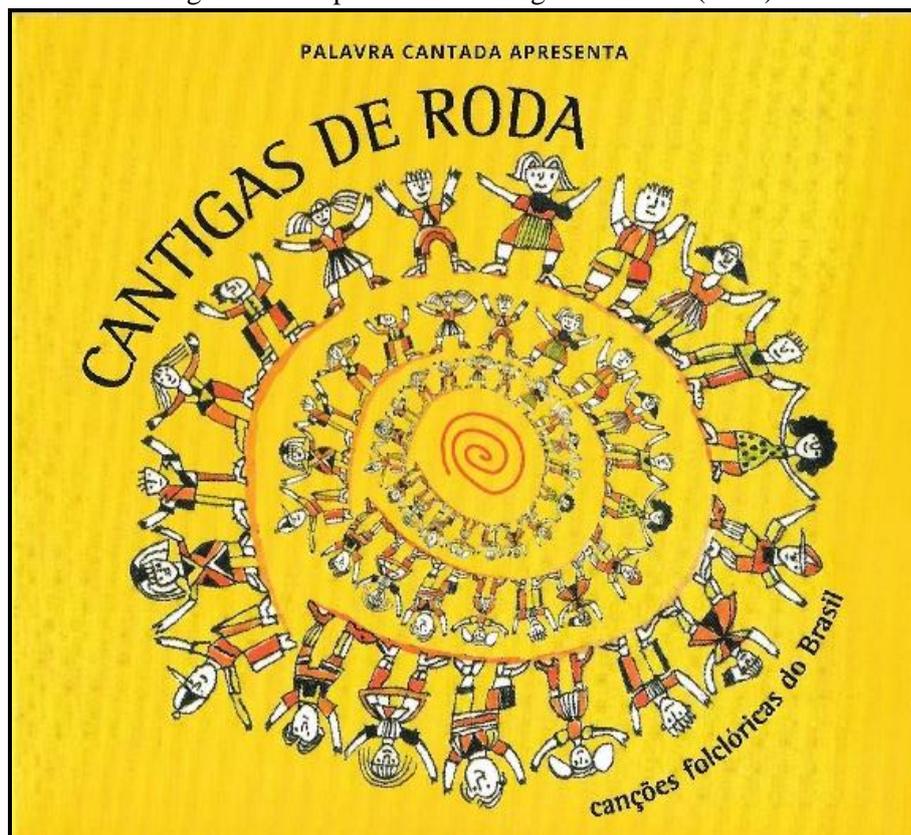


Figura 47 - Contracapa do CD “Cantigas de Roda” (1998)



Figura 48 - Capa do CD “Noite Feliz: histórias de Natal” (1999)

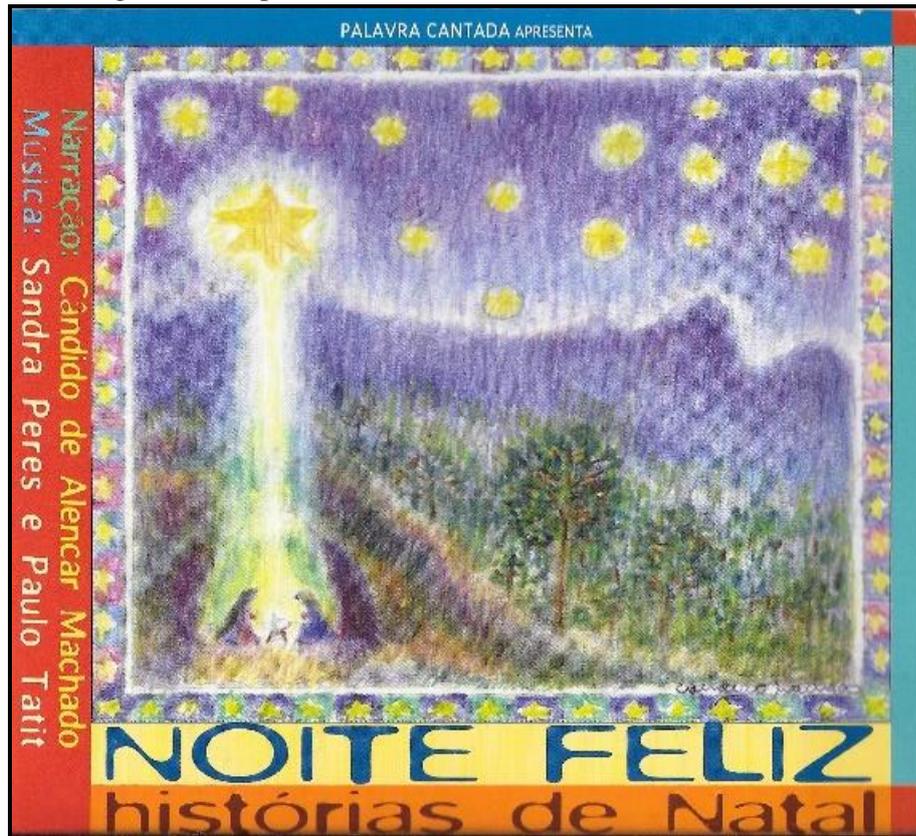


Figura 49 - Contracapa do CD “Noite Feliz: histórias de Natal” (1999)



Figura 50 - Capa do CD “Mil Pássaros: sete histórias de Ruth Rocha” (1999)

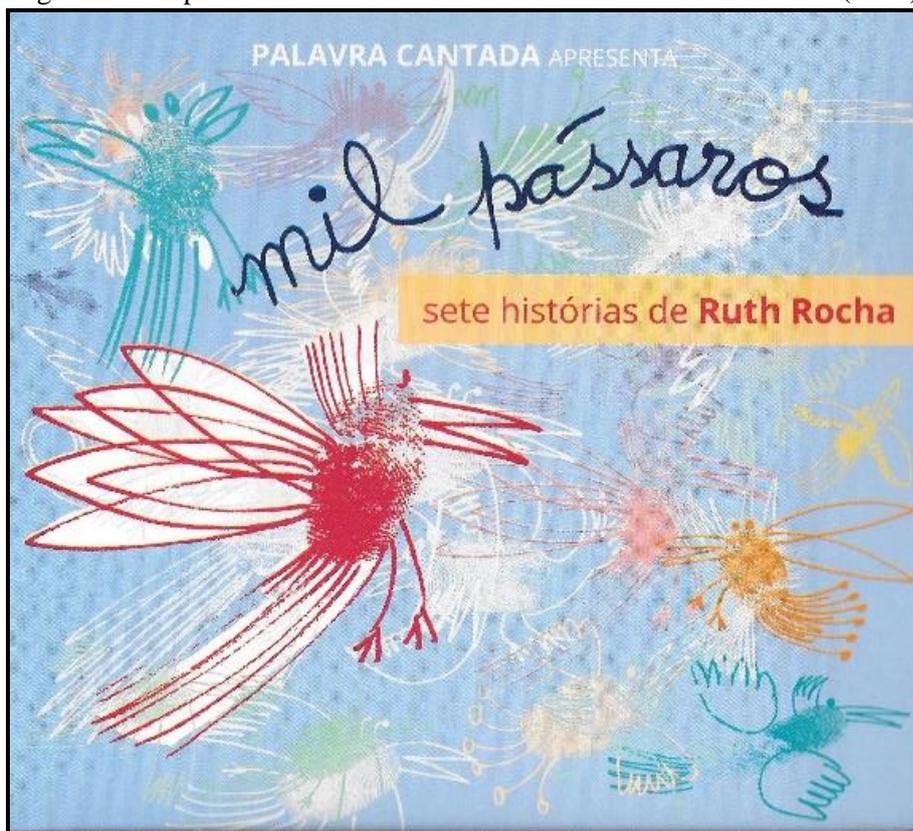


Figura 51 - Contracapa do CD “Mil Pássaros: sete histórias de Ruth Rocha” (1999)



Figura 52 - Capa do CD-livro “Canções do Brasil” (2001)



Figura 53 - Contracapa do CD-livro “Canções do Brasil” (2001)

Este CD-livro é sem dúvida indispensável para todos que querem conhecer um pouco da cultura musical brasileira, através do canto de nossas crianças. Sandra Peres e Paulo Tatit percorreram todos estados do país e gravaram uma canção de cada estado. Desta forma, podemos verificar a enorme diversidade de ritmos, letras, melodias e maneiras de cantar das crianças brasileiras: o Maracatu de Pernambuco, o samba do Rio de Janeiro, o Bumba-meu-boi do Maranhão, o Olodum da Bahia, a Congada mineira, o Rap de São Paulo. São 26 canções originais para as crianças, pais e educadores.

This CD-book is definitely a must have for anyone who'd like to know a little about brazilian musical culture through the songs of our children. Sandra Peres and Paulo Tatit travelled around all the states in the country and recorded a song from each of them. So we can check out the enormous diversity of rhythms, lyrics, melodies and singing styles of brazilian children: the Maracatu from Pernambuco, Rio de Janeiro's samba, Bumba-meu-boi from Maranhao, Bahia's Olodum, Congada from Minas Gerais, Rap from Sao Paulo. There are 26 original songs for children, parents and teachers.

1 Abertura: Palavra Cantada para cantar	15 Você conhece o vento? - São Paulo
2 O Vapor de cachoeira - Bahia	16 Tatu de volta no meio - Rio Grande do Sul
3 Sonho bom - Rio de Janeiro	17 E outros quinhentos virão - Amazonas
4 O batuque mais bonito - Pernambuco	18 O arco-íris - Alagoas
5 Quero-quero - Mato Grosso do Sul	19 Eu nunca posso perder - Rio Grande do Norte
6 Sai preguiça - Goiás	20 Tso ere poma - Rondônia
7 Congo da Maria Amada - Minas Gerais	21 De todos os reinos - Acre
8 Ubirajara - Roraima	22 Cavalu piancó - Piauí
9 Papagaio fez o ninho - Espírito Santo	23 Vento rei - Ceará
10 Nandaia - Mato Grosso	24 Sinhá marrecá - Paraná
11 Xique-xique - Sergipe	25 Liberdade berço de cultura - Maranhão
12 Assim cantam os passarinhos - Paraíba	26 Cantiga da cabrinha - Santa Catarina
13 Igrejinha - Tocantins	27 Rodaciranda - Amapá
14 Cantiga de penas - Pará	

Co-patrocínio Apoio cultural

atendimento@palavracantada.com.br
www.palavracantada.com.br

VARIG Brasil natura Nestlé coleção

ISBN 85-88466-01-1

Figura 54 - Capa do CD “Meu Neném” (2003)



Figura 55 - Contracapa do CD “Meu Neném” (2003)

Através da sonoridade mágica e encantadora da kalimba, do ritmo de chocalhos e com pitadas de violão, foi criado um repertório original para tornar Meu Neném um bom companheiro para mães e papais que gostam de ouvir música e cantar junto com seus filhotes. Cantar e encantar são palavras que possuem a mesma raiz e é isso que gostaríamos de oferecer com estas canções – um verdadeiro ritual de encantamento!

1. Pipó (Sandra Peres)
2. Pararacumbera (Paulo Tatit)
3. Ti Cutucá (Paulo Tatit)
4. Negro Céu (Sandra Peres/Edith Derdyk)
5. Pocotó (Décio Gioielli)
6. Minha Pretinha (Sandra Peres)
7. Achou! (Décio Gioielli)
8. Uma Era (Paulo Tatit/Zé Tatit)
9. Engatinhando (Décio Gioielli)
10. Canto pro Nenê (Paulo Tatit)
11. Mãe D'água (Décio Gioielli)
12. Só Quero Ver (Sandra Peres/Zé Tatit)

© & © 2015 MEO Produções em Pó Industrial de Maracá e distribuída por Starlinez Film Inc. e Centro Fonográfica S.A. - Indústria Brasileira - Av. Garibaldi, 185, Distrito Industrial - Maracá / AM - CNPJ 07.952.854/0001-01 - Sub-registro de MEO CNPJ 03.175.562/001-54 - Todos os direitos reservados - All rights reserved - PC0016

AA0001000
7 898060 839516

COMERCIAL
LIDER
INDUSTRIAL
PALAVRA
CANTADA
mcd
www.mcd.com.br

Figura 56 - Capa do CD “Palavra Cantada 10 anos” (2004)

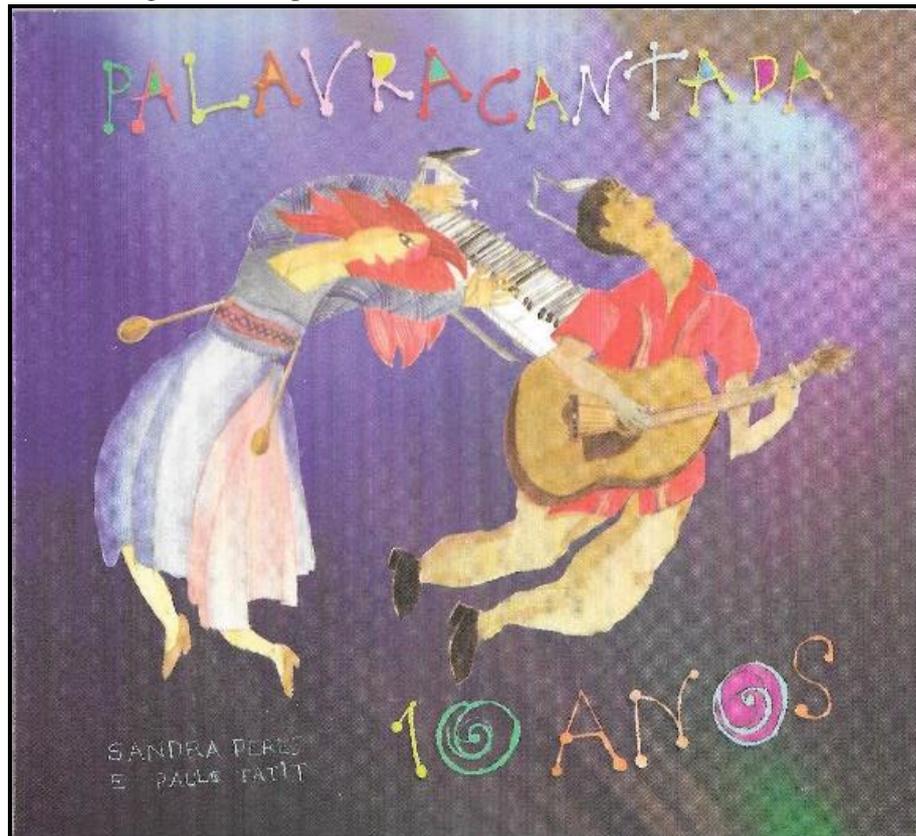


Figura 57 - Contracapa do CD “Palavra Cantada 10 anos” (2004)

Nesse ano de 2004, realizamos uma série de 84 apresentações em todos os teatros dos CEUs (Centros Educacionais Unificados), localizados na periferia da cidade de São Paulo. As gravações deste CD foram feitas em nossa 602ª apresentação, no CEU Jambiero. As canções aqui selecionadas já são clássicos da Palavra Cantada, mas ganharam novos arranjos e a sonoridade requintada de um quinteto de cordas.

Sandra Peres e Paulo Tatit

1. Ora Bolas - Paulo Tatit / Edith Deryk	8. Trilhares - Paulo Tatit / Edith Deryk
2. Pindorama - Sandra Peres / Luiz Tatit	9. A Canoa Virou - Domínio Público
3. Sopa - Sandra Peres	10. Criança Não Trabalha - Paulo Tatit / Arnaldo Antunes
4. Aniversário - Paulo Tatit / Luiz Tatit	11. Pé de Nabo - Sandra Peres / Luiz Tatit
5. Ciranda - Sandra Peres / Zé Tatit	12. Sai Preguiça - Maria Celeste da Silva
6. Pomar - Paulo Tatit / Edith Deryk	13. Fome Come - Sandra Peres e Paulo Tatit / Luiz Tatit
7. Rato - Paulo Tatit / Edith Deryk	

R. R. de 8016 MCD Produções em São Paulo. Distribuição de Áudio e Vídeo por Sônica Ltda. Prod. e Gravação: Edith Deryk & C. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Distribuição - Sônica / 422 - 13131 - 13.240.264/0004-97 - 824. Imprensa: CDMCD. CNPJ 06.719.202/0001-04 - todos os direitos reservados - 000614

PALAVRA CANTADA

omcd
www.mcd.com.br

AA0001000
7 489806 063951 5

Figura 58 - Capa do CD “Pé com Pé” (2006)

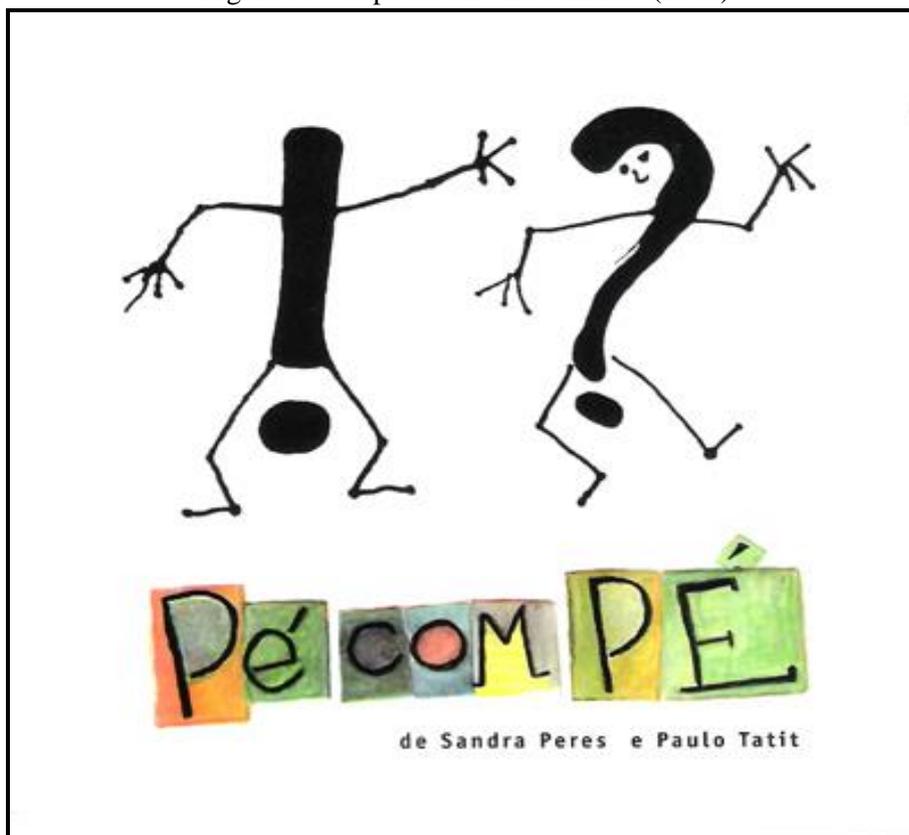


Figura 59 - Contracapa do CD “Pé com Pé” (2006)

PALAVRA GANTADA

Este álbum contém dois CDs, com canções que exploram o universo rítmico brasileiro. O primeiro CD traz um repertório inédito para crianças de 5 a 11 anos; o segundo, apresenta remixes instrumentais destas mesmas canções, para as crianças dançarem. Acompanha um livreto ricamente ilustrado, com as letras das canções, textos informativos e inclusive partituras dos ritmos, para os pais e educadores que quiserem ensiná-los às crianças.

Direção artística e arranjos
Sandra Peres e Paulo Tatit
Produzido por Ricardo Mesca

Pé com Pé

1. Pé com Pé
2. O que é o que é?
3. Balé
4. Botacha de água e sal
5. Eco
6. Pé de nabo
7. Menina moleca
8. Sol, lua e estrela
9. Toda criança quer
10. Bicicleta
11. Taquaras
12. Vovó
13. Oia
14. Estica e dobra
15. África

PÉ NA COZINHA

1. Cozinha pé com pé
2. Cozinha o que é o que é?
3. Cozinha do balé
4. Cozinha água e Sal
5. Cozinha do eco
6. Cozinha Pé de nabo
7. Cozinha da menina moleca
8. Cozinha de sol, lua e estrela
9. Cozinha de toda criança
10. Cozinha da bicicleta
11. Trilha sonora das taquaras
12. Cozinha do vovó
13. Cozinha Oia
14. Cozinha, estica e dobra
15. Cozinha da África

© & © 2015 MCD Produções no Pólo Indústria de Música e distribuído por Sonopass Produções e Comércio Eletrônicos S.A. Indústria Brasileira - Curitiba, PR, Distrito Industrial - Munhoz / PR - CNPJ 07.502.884/0001-01 - Sob o comando de MCD - CNPJ 08.178.262/0001-04 - Todos os direitos reservados - All rights reserved - PC051J

AA0001000

7 859 806 016 59 5 16

ALFONSO 11-10

WENDE

PALAVRA GANTADA

mcd

Figura 60 - Capa do CD “Carnaval Palavra Cantada”(2009)

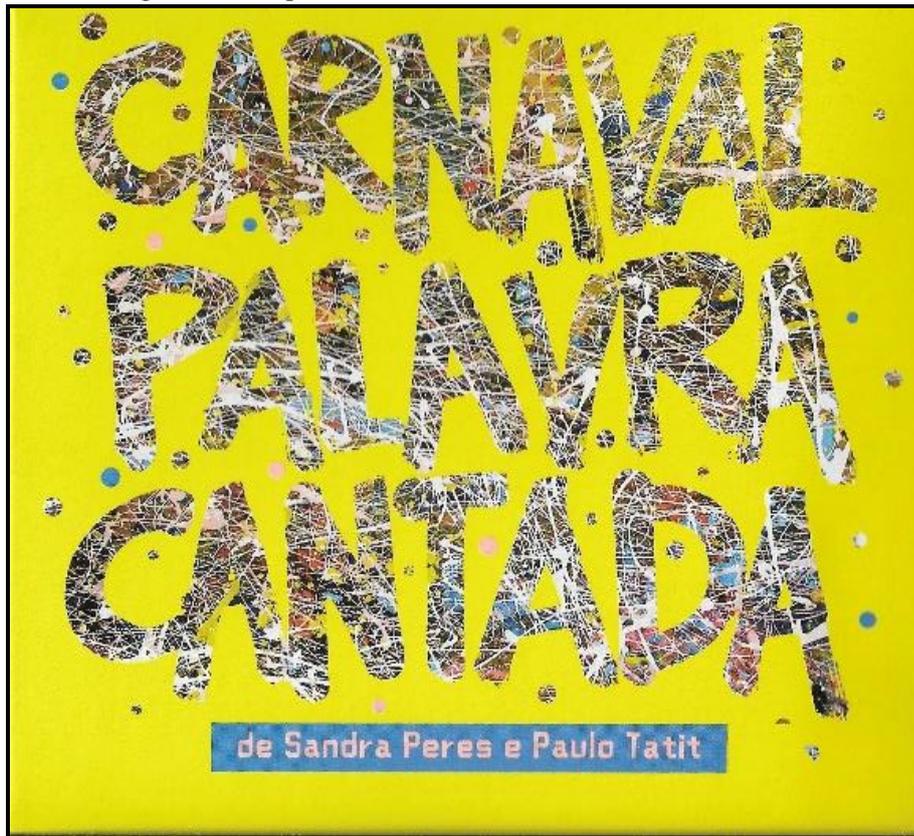


Figura 61 - Contracapa do CD “Carnaval Palavra Cantada”(2009)



Figura 62 - Capa do CD “Palavra Cantada Tocada”(2010)

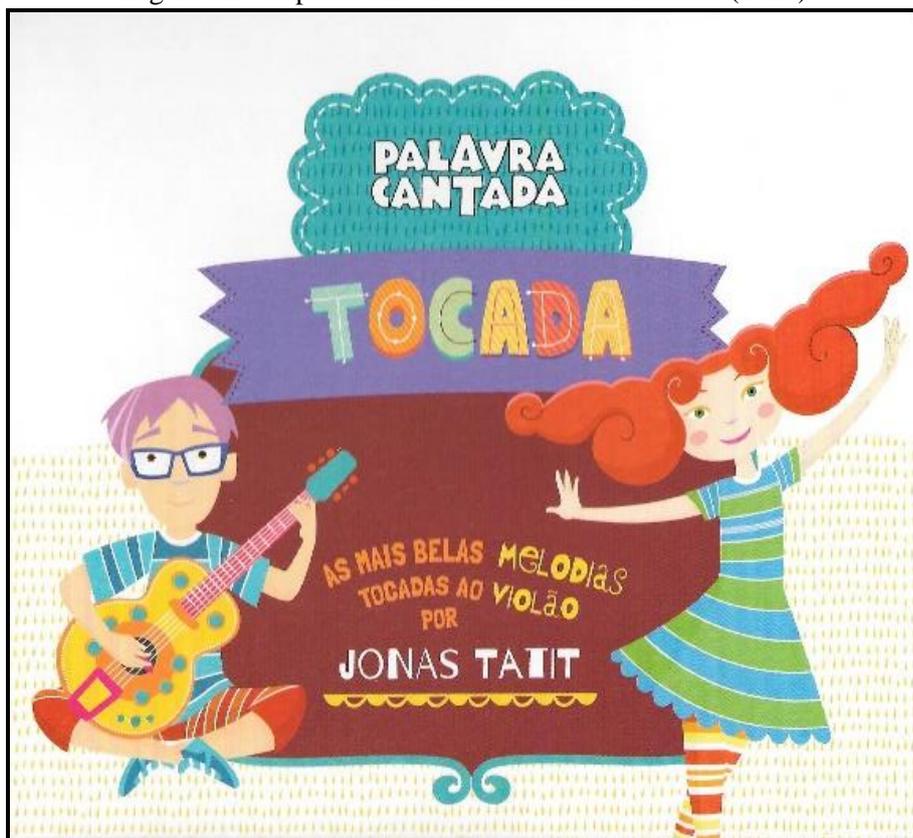


Figura 63 - Contracapa do CD “Palavra Cantada Tocada”(2010)



Figura 64 - Capa do CD “Canciones curiosas Palavra Cantada en español” (2010)

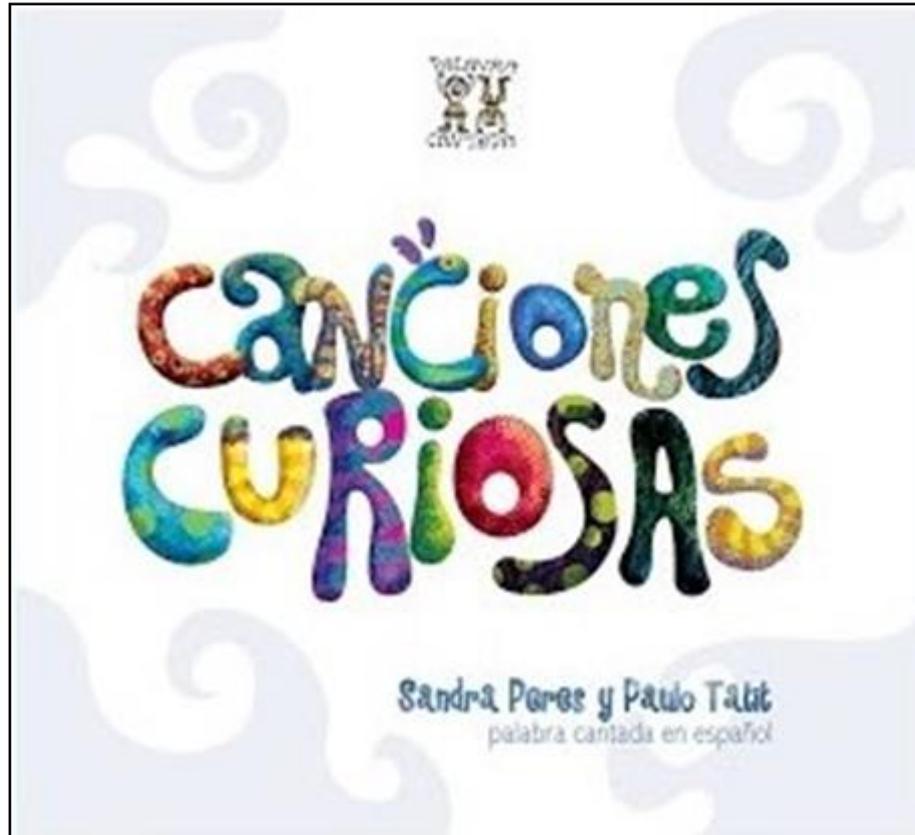


Figura 65 - Contracapa do CD “Canciones curiosas Palavra Cantada en español” (2010)

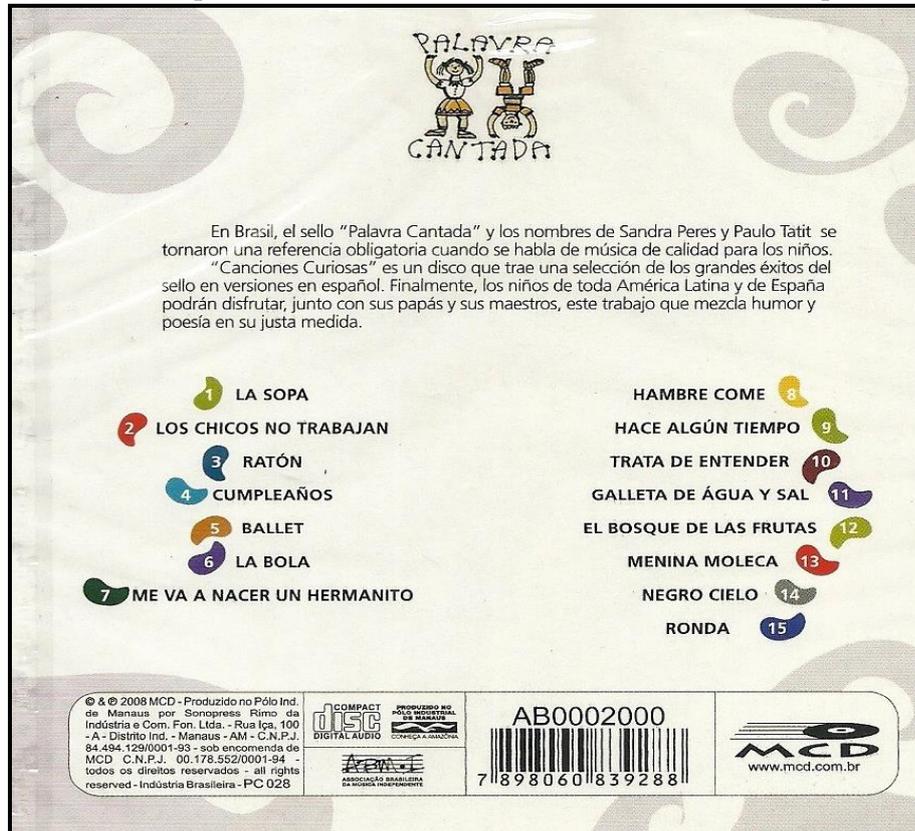


Figura 66 - Capa do CD “UM MINUTiiiiNH0!” (2012)

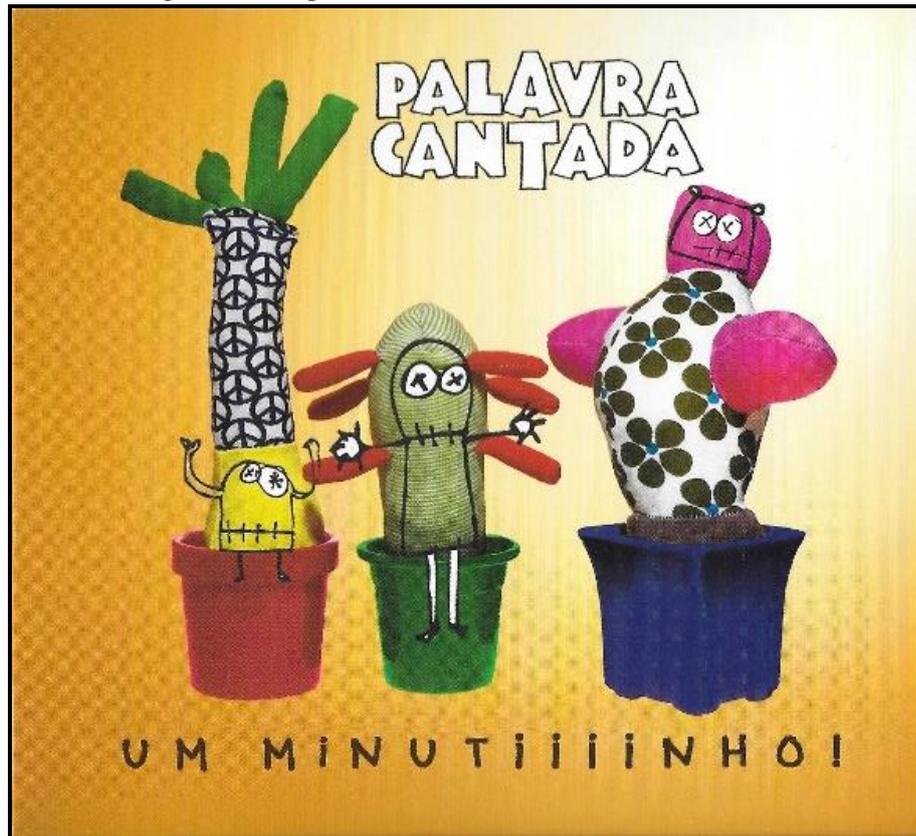


Figura 67 - Contracapa do CD “UM MINUTiiiiNH0!”(2012)

Um dia me dei conta de que tinha várias canções inéditas em meu computador, que aguardavam pacientemente o momento certo de serem gravadas. Quando então chegou a hora, pensei comigo essas canções já esperaram tanto tempo que agora vou lançá-las somente quando me sentir plenamente satisfeito com o resultado. E assim foram trabalhadas, com muito carinho e cuidado, e espero que entrem de mansinho nos coraçãozinhos das nossas crianças.

Um beijo grande,
Paulo Tatit

1. UM MINUTINHO
2. PARA PARAR A BRINCADEIRA
3. ENTÃO TÁ COMBINADO
4. VEM DANÇAR COM A GENTE
5. EU SOU UM BEBEZINHO
6. AGENDA INFANTIL
7. BRUXA FEIA
8. PAPAGAIO REGINALDO
9. VAMBORA, TÁ NA HORA
10. PASSEANDO
11. ESSE E AQUELA
12. A NOSSA CASA
13. OLHA O NENÊ
14. BOLINHA DE SABÃO

Diretor musical Paulo Tatit
Produtor musical Guilherme Kastrup

Realização
Palavra Cantada Produções Musicais 2012

© A. D. 2012 MCD Produções de Arte, Indústria e Comércio Ltda. e Indústria de Gravação de Som Paulo Tatit, Ed. e Direção: Foneq 2012 S.A., Indústria Brasileira - Av. Carlos de Campos, 211 - Distrito Industrial - Itaboraí - RJ - CEP: 26.265-000 (021) 3391-1011 - Foneq: 0800-000-0000
CNPJ nº 17.933.200/0001-94 - Todos os direitos reservados - R1 - 9/12/2012 - P0251L



**PALAVRA
CANTADA**



Figura 68 - Capa do CD “Baladinha” (2017)



Figura 69 - Contracapa do CD “Baladinha” (2017)



Figura 70 - Capa do CD “Bafafá” (2017)



Figura 71 - Contracapa do CD “Bafafá” (2017)

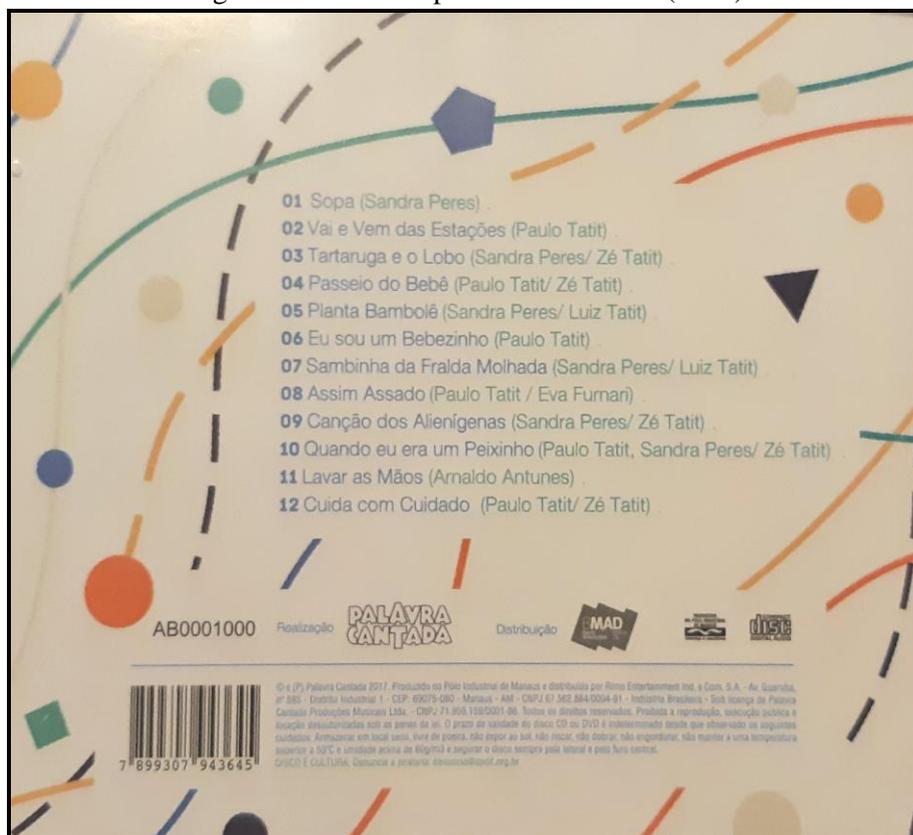
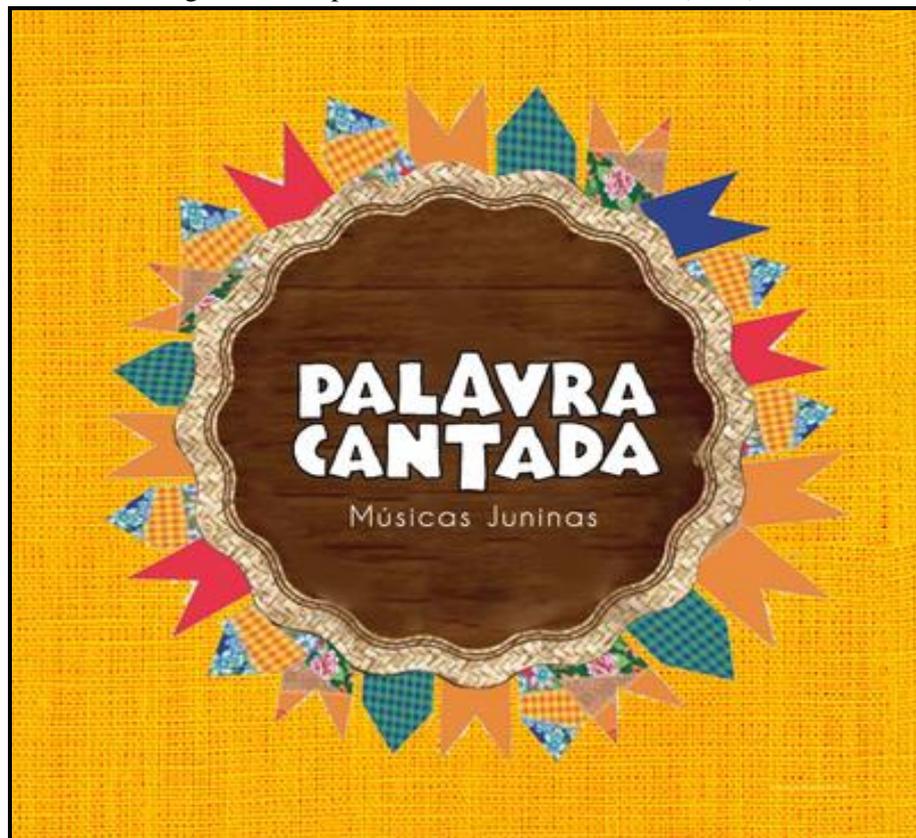


Figura 72 - Capa do CD “Músicas Juninas” (2018)⁶⁶



⁶⁶ Este CD está disponível somente nas plataformas digitais da Palavra Cantada e no Youtube. Por conta disso, não há contracapa.

Figura 73 - Capa do CD “As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água” (2019)



Figura 74 - Contracapa do CD “As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água” (2019)

Direção e Produção Musical: Sandra Peres e Ruriá Duprat
Arranjos, Orquestração e Regência: Ruriá Duprat

1. A Grande História da Água (Sandra Peres, Paulo Tatit / Luiz Tatit)	7. Tchibum, da Cabeça ao Bumbum (Sandra Peres / Zé Tatit)
2. Canção do Pingo D'água (Sandra Peres / Luiz Tatit)	8. De Gotinha em Gotinha (Sandra Peres / Zé Tatit)
3. Rap do Pingo (Fabio Brazza)	9. O Ritmo da Maré (Sandra Peres, Paulo Tatit / Luiz Tatit)
4. NoSSo Tietê (Paulo Tatit / Zé Tatit)	10. Meu Líquido Favorito (Paulo Tatit / Zé Tatit)
5. Canção do Rejeito (Sandra Peres, Paulo Tatit / Luiz Tatit)	11. Naturágua (Sandra Peres, Paulo Tatit / Luiz Tatit)
6. Banho Não (Sandra Peres / Zé Tatit)	12. Depois da Tempestade (Sandra Peres / Luiz Tatit)

AA0001000 Realização **PALÁVRA CANTADA** Distribuição **MAD** **disc**

PRONAC 170121/2019

7 899307 944246

© e (P) Palavra Cantada 2019. Produzido no Polo Industrial de Manaus e Distribuído por BMAO S.A. - Av. Guanhã, nº 583 - Distrito Industrial I - CEP: 69075-080 - Manaus - AM - CNPJ: 67.562.884/0004-91 - Indústria Brasileira. Sob licença de Palavra Cantada Produções Musicais Ltda. - CNPJ: 71.959.159/0001-86. Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, execução pública e locação desautorizadas sob as penas da lei. O prazo de validade do disco CD ou DVD é indeterminado desde que observado os seguintes cuidados: Armazenar em local seco, livre de poeira, não expor ao sol, não fumar, não beber, não engatinhar, não beber e uma temperatura superior a 55°C e umidade acima de 60g/m³ e segurar o disco sempre pela lateral e pelo furo central. DISCO E CULTURA. Denuncie a pirataria: denuncia@apf.org.br

Patrocínio **SulAmérica** Correalização **Oficina de Alegria** **giramundo** Realização **PALÁVRA CANTADA** **SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA** **MINISTÉRIO DA CIDADANIA** **PÁTRIA AMADA BRASIL**

Figura 75 - Capa do DVD “Clipes da TV Cultura” (2000)

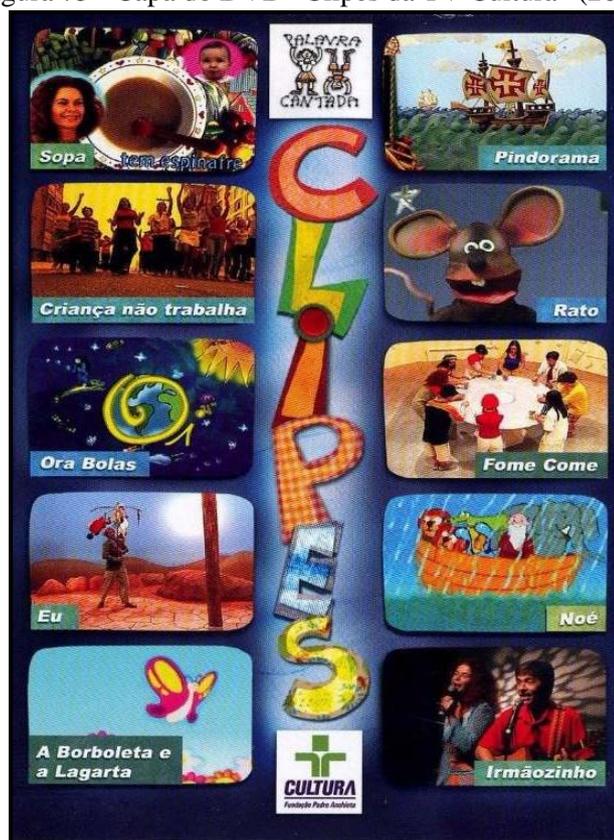


Figura 76 - Capa do DVD “Palavra Cantada 10 anos” (2004)



Figura 77 - Capa do DVD “Canções do Brasil” (2006)

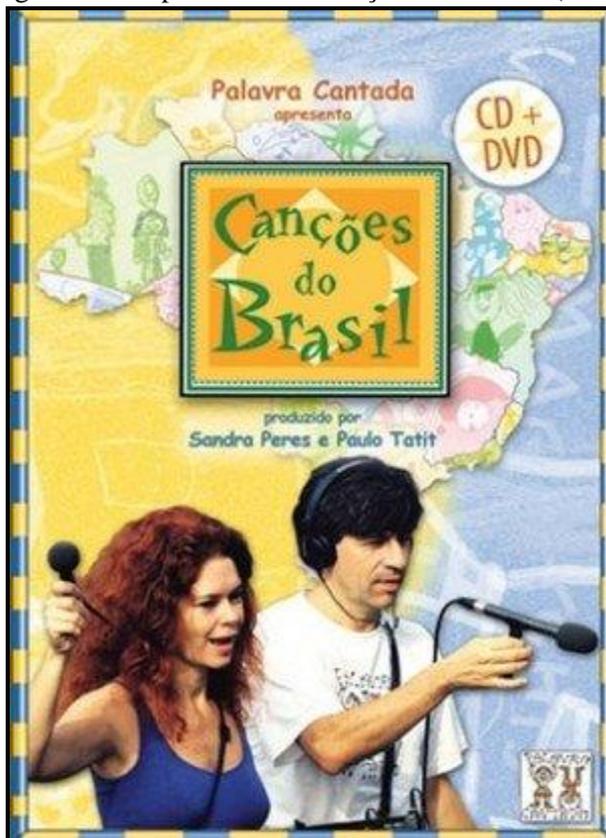


Figura 78 - Capa do DVD “Pé com Pé” (2006)

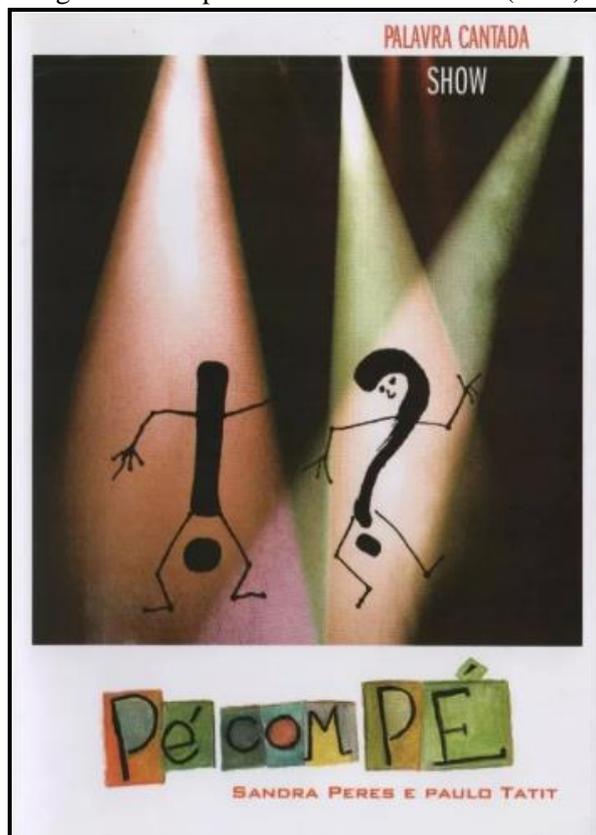


Figura 79 - Capa do DVD e Blu-ray 3D “Show Brincadeiras Musicais” (2011)

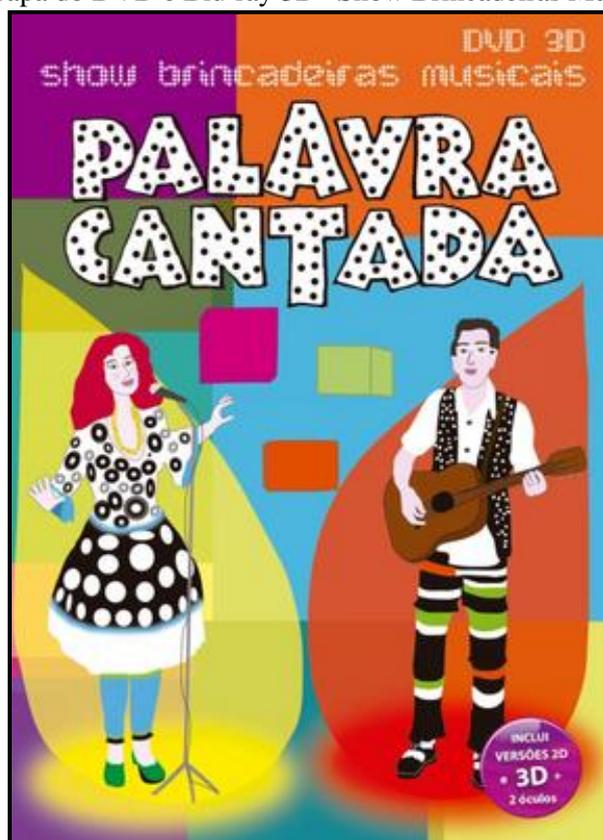


Figura 80 - Capa do DVD “Vem Dançar com a Gente” (2012)

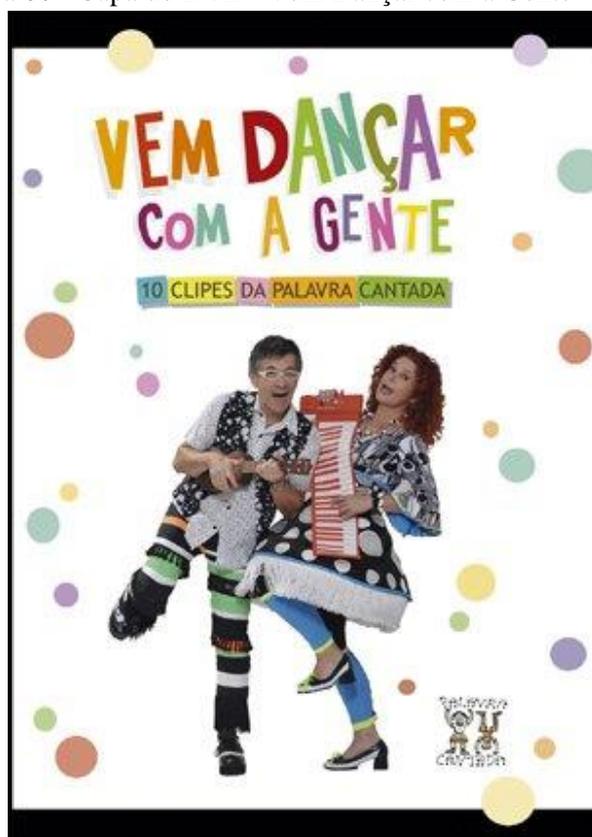


Figura 81 - Capa do DVD “Pauleco e Sandreca” (2013)



Figura 82 - Capa do DVD “Palavra Cantada - Para Ficar com Você” (2013)



Figura 83 - Capa do DVD “Cantigas de Roda” (2015)

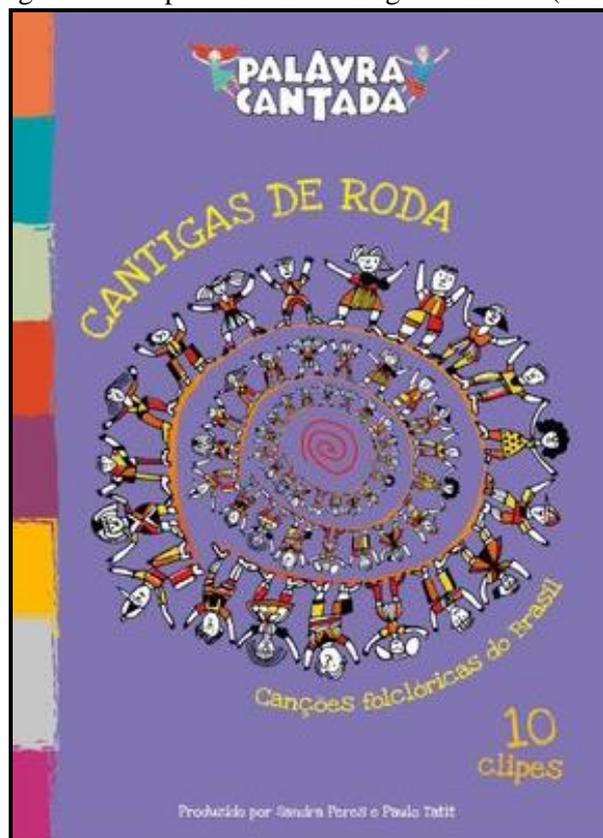


Figura 84 - Capa do DVD “Vamos brincar” (2016)

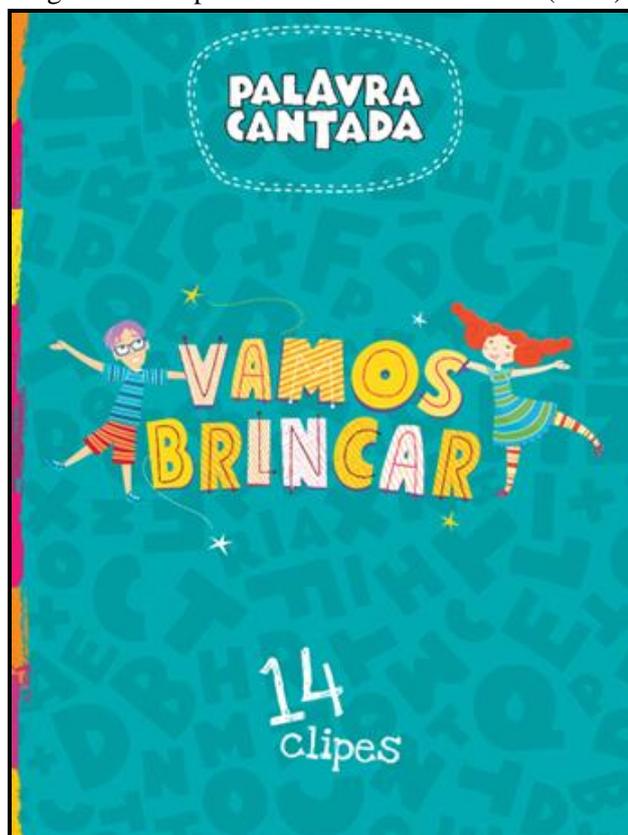


Figura 85 - Capa do DVD “Bafafá” (2017)

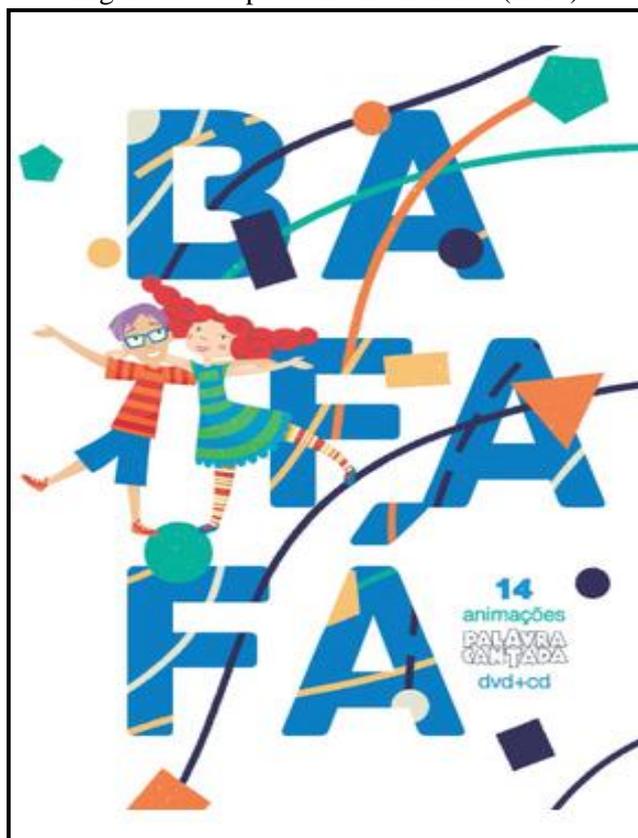


Figura 86 - Livro “A incrível história do Dr. Augusto Ruschi”

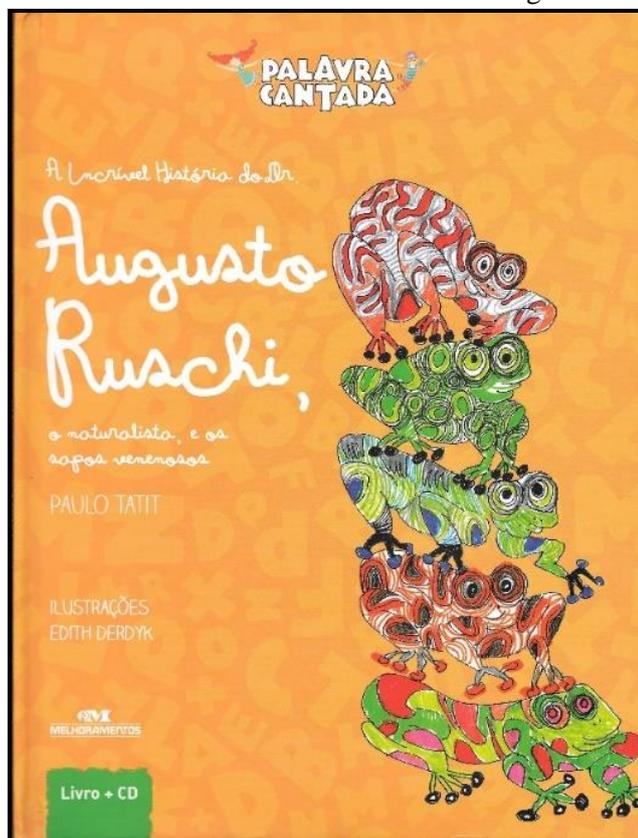


Figura 87 - Livro “Rato”

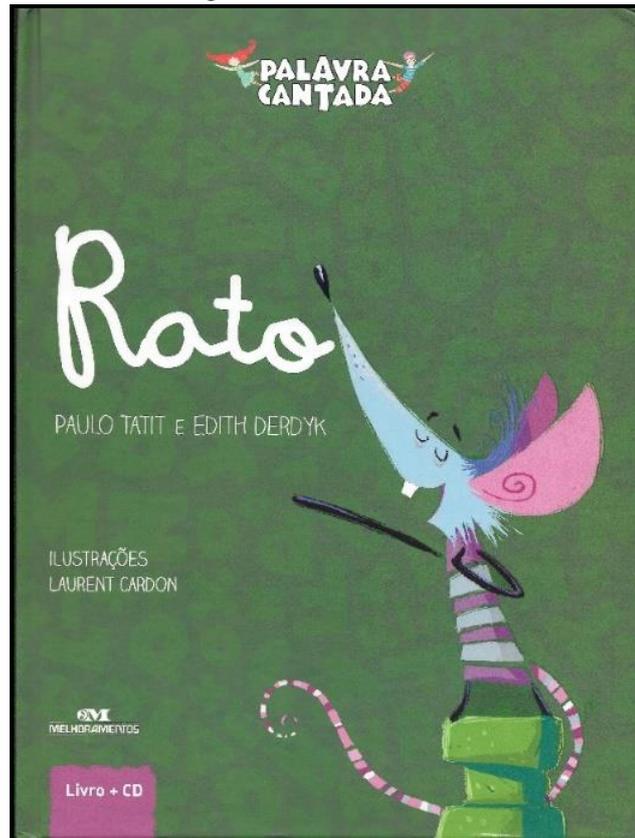


Figura 88 - Livro “Papagaio Reginaldo e a árvore na montanha”

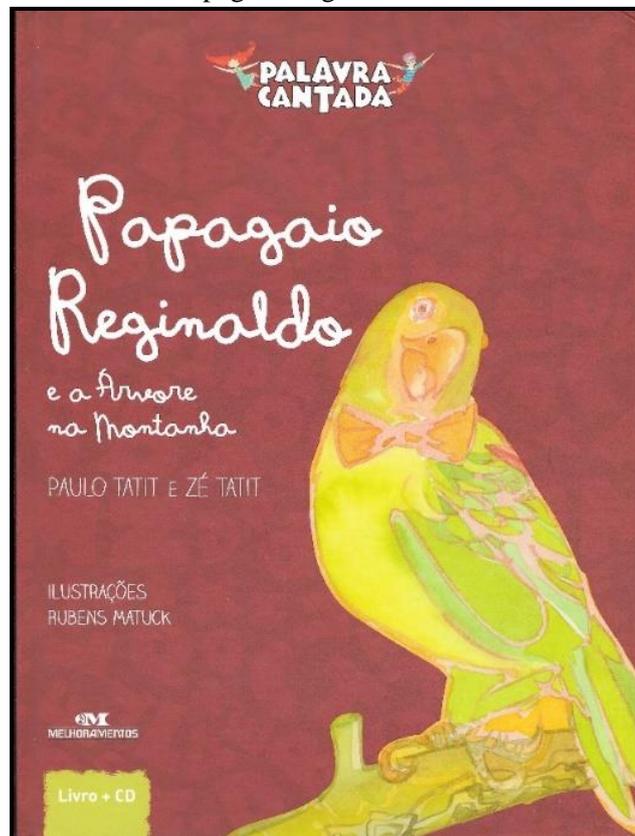


Figura 89 - Livro “Vambora, tá na hora!”

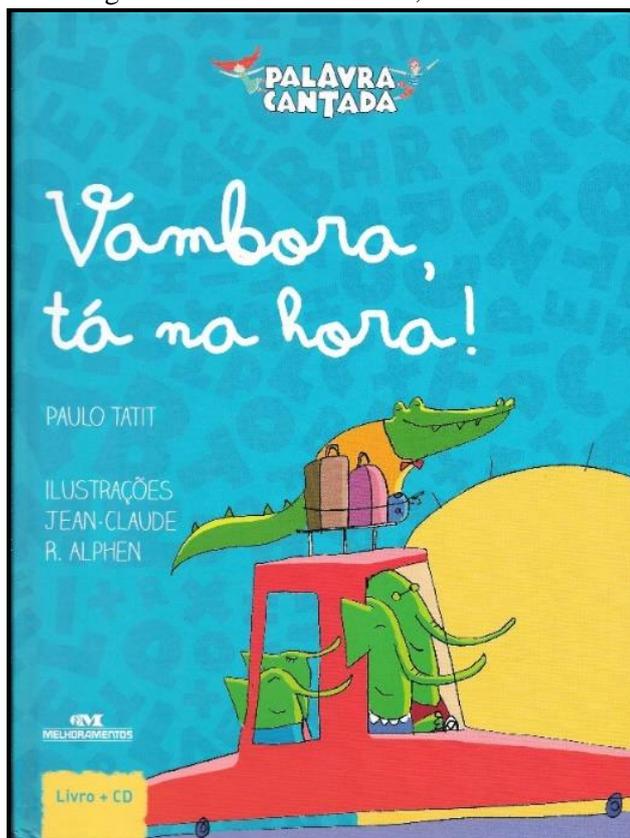


Figura 90 - Livro “Número”

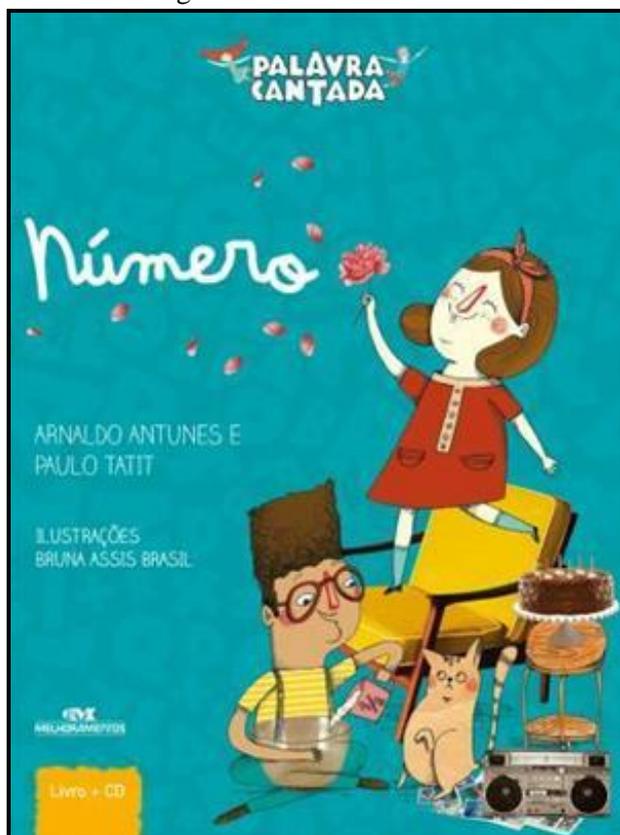


Figura 91 - Livro “Eu”

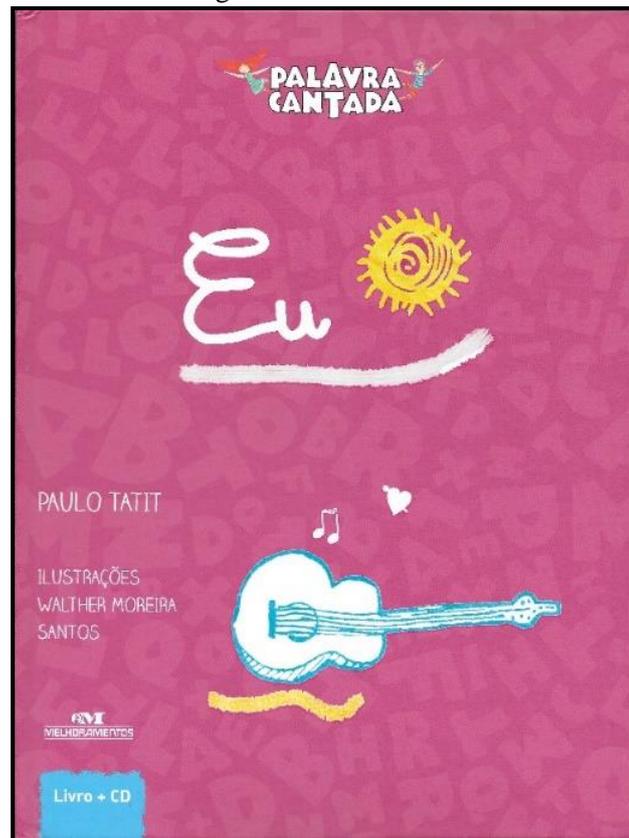


Figura 92 - Livro “Máximo músico passeia pela orquestra”

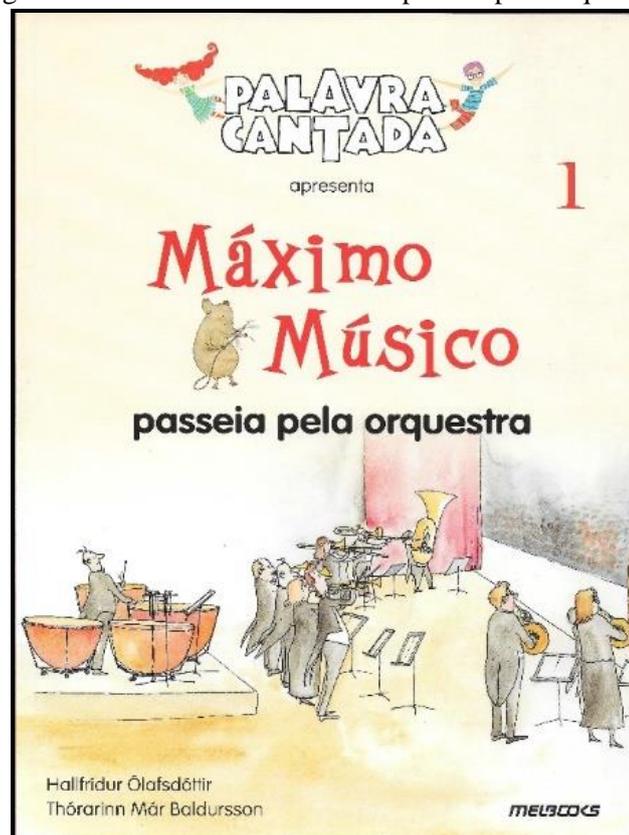


Figura 93 - Livro “Máximo músico visita a escola de música”

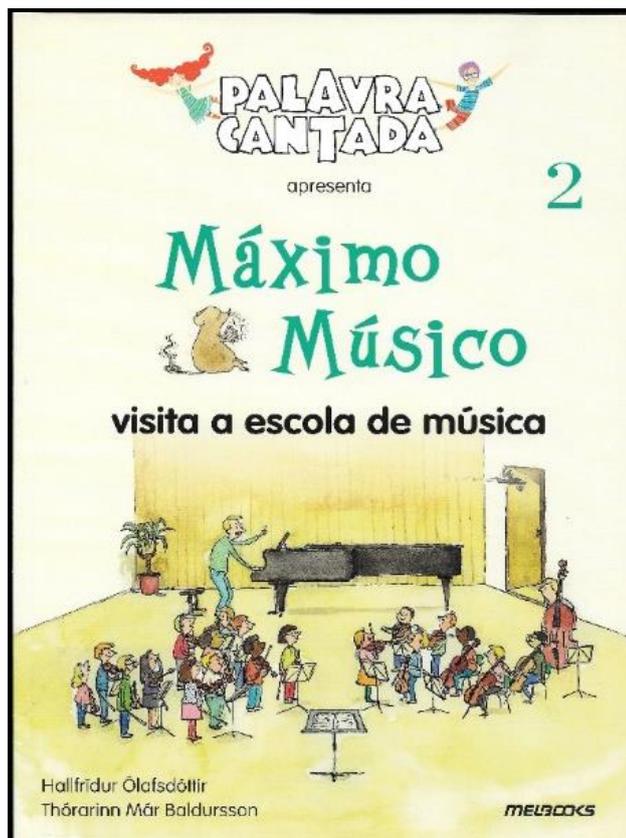


Figura 94 - Livro “Máximo músico descobre o balé”

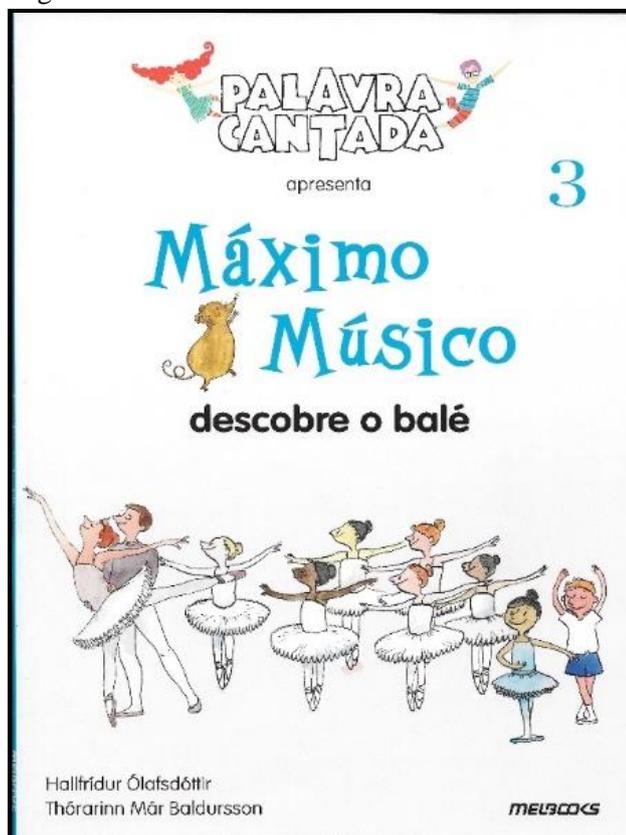


Figura 95 - Livro “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”

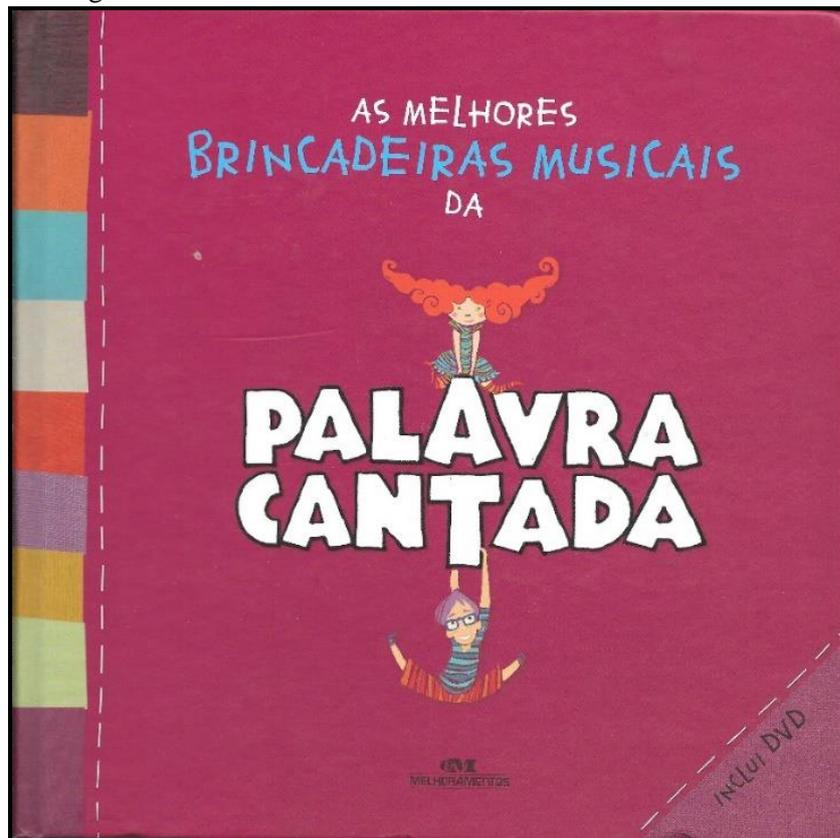


Figura 96 - Livro “Brincadeiras musicais da Palavra Cantada”

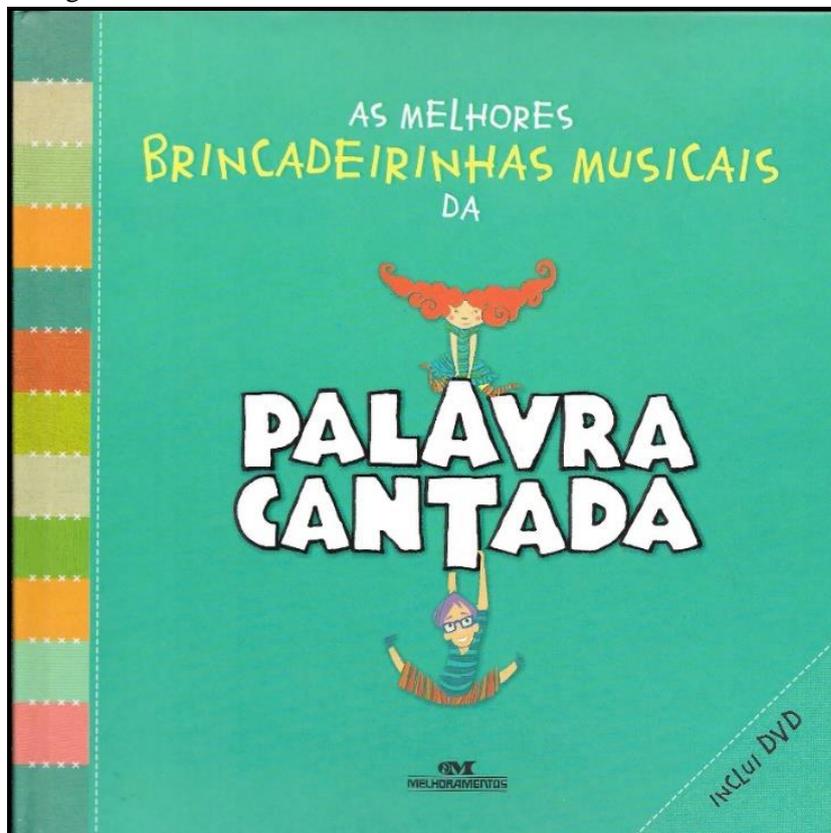
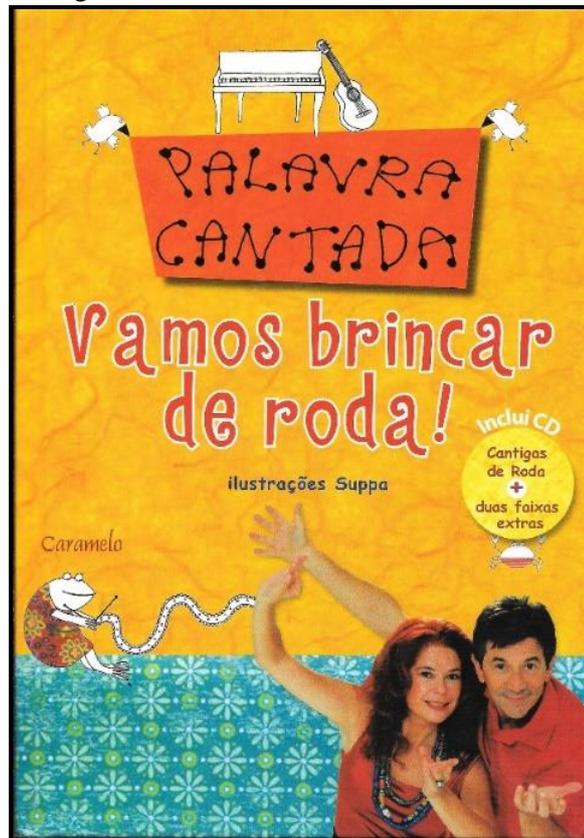


Figura 97 - Livro “Vamos brincar de roda”



APÊNDICE I - Sistematização em tabelas dos CDs e DVDs da Palavra Cantada

<p>CD Canções de Ninar (1994) - doação</p>	1. Vagarinho (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	2. Negro céu (Sandra Peres / Edith Derdyk)
	3. Acalanto pra você (Ná Ozzetti / Neco Prates / Edith Derdyk)
	4. Dorme (Arnaldo Antunes)
	5. Depois de (Sandra Peres / Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	6. Carneirinho 1, 2, 3... (Paulo Tatit)
	7. Uma era (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	8. Tudo tudo tudo (Caetano Veloso)
	9. Bondinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	10. Sono de Gibi (Hélio Ziskind)
	11. De ninar (Cid Campos / Augusto de Campos)
	12. Sono preguiça (Akira Ueno / Luiz Tatit)
	13. Boa noite (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	14. Dorme em paz (Luiz Tatit / Paulo Tatit)
	15. Soneca (Rodolfo Stroeter / Edgard Poças)
	16. Pro nenê nanar (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	17. Será (Sandra Peres / Zé Tatit)
	18. Vovó (Pedro Mourão)
	19. Meu anjo sim (Sandra Peres / Zé Tatit)
	20. A chuva (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	21. Lá vai alguém (Paulo Tatit / Zé Miguel Wisnik)
	22. Só quero ver (Sandra Peres / Zé Tatit)

<p>CD Canções de Brincar (1996) - doação</p>	1. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	2. A Pulguinha (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	3. A Sopa (Sandra Peres)
	4. Pipoca (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	5. Já sabe (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. Tá na hora de mamar (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	7. Água (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	8. Por que diz bom dia? (Sandra Peres / Zé Tatit)
	9. Uma estória (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	10. Ana Maria (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	11. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	12. É vez do tamanduá (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	13. Era uma vez (Sandra Peres / Arnaldo Antunes)
	14. Ora bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	15. Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)

CD Canções Curiosas (1998) - doação	1. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	2. Erê (Carlinhos Brown)
	3. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	4. Cultura (Arnaldo Antunes)
	5. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	6. Trilhares (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	7. Fome come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	8. Antigamente (Sandra Peres / Zé Tatit)
	9. Tente entender (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Pelé (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	11. Eu (Paulo Tatit)
	12. Gramática (Sandra Peres / Paulo Tatit)

CD Cantigas de Roda (1998) - doação	1. A canoa virou (Domínio Público)
	2. Sapo jururu (Domínio Público)
	3. Pombinha branca (Domínio Público)
	4. Pot-pourri Osquindô lê lê (Domínio Público)
	5. Meu galinho (Domínio Público)
	6. Gato <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	7. Santa Clara <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	8. O Doce <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	9. A barata (Domínio Público)
	10. Caranguejo / o cravo e a rosa (Domínio Público)
	11. Hoje é domingo <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	12. Tatu <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	13. Alecrim (Domínio Público)
	14. Pot-pourri de parlendas (Domínio Público)
	15. Peixe vivo (Domínio Público)
	16. Pinto <i>parlenda</i> (Domínio Público)
	17. Lá em casa... (Domínio Público)

CD Noite Feliz (1999) - doação	1. O primeiro sorriso do menino Jesus (História)
	2. Sorriso (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	3. O pinheiro de natal (História)
	4. Pinheirinho de Belém (Luiz Tatit)
	5. Os três magos solitários (História)
	6. Os reis magos (Sandra Peres / Zé Tatit)
	7. O bispo Nicolau (História)
	8. Toque (Sandra Peres / Francisco Marques)
	9. O presépio de São Francisco (História)
	10. Noite feliz (Luiz Tatit / Zé Tatit - versão)
	11. A passagem do ano (História)
	12. Gênese (Paulo Tatit / Zé Tatit)

CD Mil Pássaros (1999) - doação	1. A primavera da lagarta (História - Ruth Rocha)
	2. A borboleta e a lagarta (Paulo Tatit)
	3. A arca de Noé (História - Ruth Rocha)
	4. O velho Noé (Sandra Peres / Zé Tatit)
	5. Nosso amigo ventinho (História - Ruth Rocha)
	6. Do vento (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	7. Bom dia todas as cores (História - Ruth Rocha)
	8. Camaleão (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	9. Romeu e Julieta (História - Ruth Rocha)
	10. Romeu e Julieta (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	11. Mil pássaros pelos céus (História - Ruth Rocha)
	12. Mil pássaros (Instrumental)
	13. Lá vem o ano novo (História - Ruth Rocha)
	14. Relógio (Sandra Peres / Paulo Tatit)

CD Canções do Brasil (2001)	1. Palavra Cantada para Cantar (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	2. Vapor de Cachoeira - Bahia (Domínio Público)
	3. Sonho Bom - Rio de Janeiro (Nilson Fernandes / Fábio Bastos)
	4. O batuque mais bonito - Pernambuco (Ricardo Gomes)
	5. Quero-quero - Mato Grosso do Sul (Dino Rocha / Paulo Simões / Celito Espíndola)
	6. Sai preguiça - Goiás (Maria Celeste da Silva)
	7. Congo da Maria Amada - Minas Gerais (Domínio Público)
	8. Ubirajara - Roraima (Sérgio Sarah)
	9. Papagaio fez o Ninho - Espírito Santo (Domínio Público)
	10. Nandaia - Mato Grosso (Domínio Público)
	11. Xique xique - Sergipe (Domínio Público)
	12. Assim Cantam os Passarinhos - Paraíba (Domínio Público)
	13. Igrejinha - Tocantins (Domínio Público)
	14. Cantiga de Penas - Pará (Salomão Habib)
	15. Você Conhece o Vento? - São Paulo (Nelson Triunfo)
	16. Tatu de Volta no Meio - Rio Grande do Sul (Domínio Público)
	17. E outros quinhentos virão - Amazonas (Francisco Carlos Alcântara)
	18. O Arco-Íris - Alagoas (Mestre Virgínia)
	19. Eu nunca posso perder - Rio Grande do Norte (Frak / Nazah)
	20. Tso Erê Poma - Rondônia (Tribo Karitiana)
	21. De Todos os Reinos - Acre (Domínio Público)
	22. Cavalo Piácó - Piauí (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	23. Vento rei - Ceará (Zé Maia / Calé Alencar)
	24. Sinhá marreca - Paraná (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	25. Liberdade Berço de Cultura - Maranhão (Rosendo Cruz dos Santos)
	26. Cantiga da Cabrinha - Santa Catarina (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	27. Rodaciranda - Amapá (Fernando Chaves)

CD Meu Neném (2003) - doação	1. Pipó (Instrumental - Sandra Peres)
	2. Pararacumbera (Instrumental - Paulo Tatit)
	3. Ti cutucá (Instrumental - Paulo Tatit)
	4. Negro céu (Sandra Peres / Edith Derdyk)
	5. Pocotó (Instrumental - Décio Gioielli)
	6. Minha pretinha (Instrumental - Sandra Peres)
	7. Achou! (Instrumental - Décio Gioielli)
	8. Uma era (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	9. Engatinhando (Instrumental - Décio Gioielli)
	10. Canto pro nenê (Instrumental - Paulo Tatit)
	11. Mãe d'água (Instrumental - Décio Gioielli)
	12. Só quero ver (Sandra Peres / Zé Tatit)

CD Palavra Cantada 10 anos (2004) - doação	1. Ora bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	2. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	3. A Sopa (Sandra Peres)
	4. Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	5. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	6. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	7. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	8. Trilhares (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	9. A canoa virou (Domínio Público)
	10. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	11. Pé de nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	12. Sai Preguiça (Maria Celeste da Silva)
	13. Fome come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)

CD duplo Pé com Pé (2006) - doação	Cd 1 = 1. Pé com pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	Cd 1 = 2. O que é o que é? (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	Cd 1 = 3. Balé (Sandra Peres / Zé Tatit)
	Cd 1 = 4. Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	Cd 1 = 5. Eco (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	Cd 1 = 6. Pé de nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	Cd 1 = 7. Menina moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	Cd 1 = 8. Sol, lua e estrela (Sandra Peres / Alice Ruiz)
	Cd 1 = 9. Toda criança quer (Péricles Cavalcanti)
	Cd 1 = 10. Bicicleta (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	Cd 1 = 11. Taquaras (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	Cd 1 = 12. Vovô (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	Cd 1 = 13. Oiá (Sandra Peres / Arnaldo Antunes)
	Cd 1 = 14. Estica dobra (Paulo Santos / Ana Lúcia Braga)
	Cd 1 = 15. África (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
Cd 2 = 1. Cozinha pé com pé (instrumental)	

	Cd 2 = 2. Conha o que é o que é (instrumental)
	Cd 2 = 3. Cozinha do balé (instrumental)
	Cd 2 = 4. Cozinha água e sal (instrumental)
	Cd 2 = 5. Cozinha do eco (instrumental)
	Cd 2 = 6. Cozinha pé de nabo (instrumental)
	Cd 2 = 7. Cozinha da menina moleca (instrumental)
	Cd 2 = 8. Cozinha de sol, lua e estrela (instrumental)
	Cd 2 = 9. Cozinha de toda criança (instrumental)
	Cd 2 = 10. Cozinha de bicicleta (instrumental)
	Cd 2 = 11. Trilha sonora das taquaras (instrumental)
	Cd 2 = 12. Cozinha do vovô (instrumental)
	Cd 2 = 13. Cozinha oiá (instrumental)
	Cd 2 = 14. Cozinha estica e dobra (instrumental)
	Cd 2 = 15. Cozinha da África (instrumental)

CD Carnaval (2009) - doação	1. Hoje é dia de carnaval (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	2. Pepe, meu cão (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	3. Só quero a mamãe e o papai (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	4. Bichinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	5. Pirata e Princesa (Paulo Padilha)
	6. Meus dedinhos (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	7. Carnaval na língua do pê (Sandra Peres / Zé Tatit)
	8. Larga do meu pé (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	9. Carnaval das minhocas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Carnaval do Geraldo (Luiz Tatit)
	11. A nossa escola (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	12. Carnaval sem palavras (instrumental)
	13. Duelo de mágicos (Paulo Tatit / Zé Tatit)

CD Tocada (2010) - doação	1. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	2. A Sopa (Sandra Peres)
	3. Fome come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	4. Do vento (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	5. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	6. Pé de nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	7. Menina moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	8. Lá vai alguém (Paulo Tatit / Zé Miguel Wisnik)
	9. Camaleão (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	10. Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	11. Carnaval na língua do pê (Sandra Peres / Zé Tatit)
	12. Dorme em paz (Luiz Tatit / Paulo Tatit)
	13. Trilhares (Paulo Tatit / Edith Derdyk)

<p>CD Canciones curiosas Palabra Cantada en español (2010)</p>	1. La sopa (Sandra Peres)
	2. Los chicos no trabajan (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	3. Ratón (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	4. Cumpleaños (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	5. Ballet (Sandra Peres / Zé Tatit)
	6. La bola (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	7. Me va a nacer un hermanito (Luis Pescetti / Versão: Zé Tatit)
	8. Hambre come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	9. Hace algún tiempo (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Trata de entender (Sandra Peres / Zé Tatit)
	11. Galleta de água y sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	12. El bosque de las frutas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	13. Menina moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	14. Negro cielo (Sandra Peres / Edith Derdyk)
	15. Ronda (Sandra Peres / Zé Tatit)

<p>CD Um Minutiiiiinho! (2013) - doação</p>	1. Um minutinho (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	2. Para parar a brincadeira (Paulo Tatit)
	3. Então tá combinado (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	4. Vem dançar com a gente (Paulo Tatit)
	5. Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit)
	6. Agenda infantil (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	7. Bruxa feia (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	8. Papagaio Reginaldo (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	9. Vambora, tá na hora (Paulo Tatit)
	10. Passeando (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	11. Esse e aquela (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	12. A nossa casa (Paulo Tatit / Alice Ruiz / Arnaldo Antunes / Celeste Moreau Antunes / Edith Derdyk / João Bandeira / Sueli Galdino)
	13. Olha o nenê (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	14. Bolinha de sabão (Paulo Tatit)

<p>CD Baladinha (2017)</p>	1. A Sopa (Sandra Peres)
	2. Ora bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	3. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	4. Fome come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	5. Pipoca (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	6. Ciranda dos Bichos (Sandra Peres / Zé Tatit)
	7. Menina moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	8. Carnaval das Minhocas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	9. Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	10. Pé com Pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	11. Planta bambolê (Sandra Peres / Luiz Tatit)

	12. Tchibum, da Cabeça ao Bumbum (Sandra Peres/ Zé Tatit)
	13. Cultura (Arnaldo Antunes)
	14. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	15. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	16. Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
CD Bafafá (2017)	1. A Sopa (Sandra Peres)
	2. Vai e vem das estações (Paulo Tatit)
	3. Tartaruga e o Lobo (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. Passeio do Bebê (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	5. Planta Bambolê (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit)
	7. Sambinha da Fralda Molhada (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	8. Assim Assado (Paulo Tatit / Eva Furnari)
	9. Canção dos Alienígenas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Quando eu era um Peixinho (Paulo Tatit / Sandra Peres / Zé Tatit)
	11. Lavar as Mãos (Arnaldo Antunes)
	12. Cuida com Cuidado (Paulo Tatit / Zé Tatit)
CD Músicas Juninas (2018)	1. Chegou a Hora da Fogueira / Sonho de Papel / Capelinha de Melão / Pula Fogueira Iáíá (Domínio Público)
	2. Isso é lá com Santo Antônio (Lamartine Babo)
	3. São João, Xangô Menino (Caetano Veloso / Gilberto Gil)
	4. Ciranda dos Bichos (Sandra Peres / Zé Tatit)
	5. Bichinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. Sai Preguiça (Maria Celeste da Silva)
	7. Planta Bambolê (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	8. Não vou ficar doente (Pablo Menna Barreto)
CD As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta Água (2019)	1. A Grande História da Água (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	2. Canção do Pingo D'água (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	3. Rap do Pingo (Fabio Brazza)
	4. Nosso Tietê (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	5. Canção do Rejeito (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	6. Banho Não (Sandra Peres / Zé Tatit)
	7. Tchibum, da Cabeça ao Bumbum (Sandra Peres / Zé Tatit)
	8. De Gotinha em Gotinha (Sandra Peres / Zé Tatit)
	9. O Ritmo da Maré (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	10. Meu Líquido Favorito (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	11. Naturágua (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	12. Depois da tempestade (Sandra Peres / Luiz Tatit)

DVD Clipes da TV Cultura (2000)	1. A Sopa (Sandra Peres)
	2. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	3. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	4. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	5. Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	6. Fome Come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	7. Eu (Paulo Tatit)
	8. A Sopa - Ao Vivo (Sandra Peres)
	9. A Barata (Domínio Público)
	10. Irmãozinho (Luis Pescetti / Versão: Zé Tatit)
	11. A Borboleta e a Lagarta (Paulo Tatit)
	12. O velho Noé (Sandra Peres / Zé Tatit)

DVD Palavra Cantada 10 anos (2004)	1. Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	2. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	3. A Sopa (Sandra Peres)
	4. Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	5. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	6. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	7. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	8. Trilhares (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	9. Pequena Serenata Noturna (instrumental - Mozart)
	10. A Canoa Virou (Domínio Público)
	11. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	12. Pé De Nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	13. Sai Preguiça (Maria Celeste da Silva)
	14. Fome Come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)

DVD Canções do Brasil (2006) - doação	1. Palavra Cantada para Cantar (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	2. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	3. Sai preguiça (Maria Celeste da Silva)
	4. O Arco-Íris (Mestre Virgínia)
	5. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	6. Quero-quero (Dino Rocha / Paulo Simões / Celito Espíndola)
	7. Eu (Paulo Tatit)
	8. Já Sabe (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	9. Sonho Bom (Nilson Fernandes / Fábio Bastos)
	10. País Tropical (Jorge Ben Jor)
	11. Cantigas de Penas (Salomão Habib)
	12. Xique Xique (Domínio Público)
	13. Papagaio fez o Ninho (Domínio Público)
	14. Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	15. Você conhece o vento? (Nelson Triunfo)

	16. A sopa (Sandra Peres)
DVD Pé com Pé (2006) - doação	1. Pé com Pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	2. O que é o que é? (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	3. Balé (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	5. Menina Moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	6. Pé De Nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	7. Eco (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	8. Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	9. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	10. Bicicleta (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	11. Taquaras (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	12. Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	13. Sol, lua e estrela (Sandra Peres / Alice Ruiz)
	14. Oiá (Sandra Peres / Arnaldo Antunes)
	15. África (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	16. Boa Noite (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	17. A Sopa (Sandra Peres)
DVD Show Brincadeiras Musicais (2011) - doação	1. Peixe Vivo (Domínio Público)
	2. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	3. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	4. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	5. Bichinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. A Barata (Domínio Público)
	7. Meu Liquido Favorito (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	8. Galinha Não Voa / Fome Come (Paulo Tatit / Zé Tatit - Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	9. Pipoca (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	10. O Caramujo a e Saúva (Daniel Ayres / Marina Pittier)
	11. Duelo de Mágicos (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	12. África (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	13. Bolinha de sabão (Paulo Tatit)
	14. Ti Cutucá (Instrumental - Paulo Tatit)
	15. Vem dançar com a gente (Paulo Tatit)
	16. A Sopa (Sandra Peres)
	17. Só Quero Mamãe e o Papai (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	18. Sim Não (Domínio Público)
	19. Junte Um Daqui Com Um De Lá (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)

DVD Vem dançar com a gente (2012) - doação	1. De Gotinha em Gotinha (Sandra Peres / Zé Tatit)
	2. Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	3. Carnaval das Minhocas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. Pé com Pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	5. Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	6. Vem dançar com a gente (Paulo Tatit)
	7. Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)
	8. Linhas e Letrinhas (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	9. Tchibum, da Cabeça ao Bumbum (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Vambora, tá na hora (Paulo Tatit)

DVD Pauleco e Sandreca (2013) - doação	1. Ciranda dos Bichos (Sandra Peres / Zé Tatit)
	2. Músicos e Dançarinos (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	3. O Leãozinho (Caetano Veloso)
	4. Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit)
	5. Menina Moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	6. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	7. O Vira (João Ricardo / Luhli)
	8. Bicicleta (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	9. Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	10. Quando Eu Era Um Peixinho (Paulo Tatit / Sandra Peres / Zé Tatit)

DVD Palavra Cantada - Para Ficar com Você (2013)	1. De Gotinha em Gotinha (Sandra Peres / Zé Tatit)
	2. Vem dançar com a gente (Paulo Tatit)
	3. Carnaval das Minhocas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)
	5. Bicicleta (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. Ciranda dos Bichos (Sandra Peres / Zé Tatit)
	7. Coloridos (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	8. Lavar as Mãos (Arnaldo Antunes)
	9. Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	10. Pé com Pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	11. Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	12. Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	13. Sim Não (Domínio Público)
	14. Bolinha de sabão (Paulo Tatit)
	15. África (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	16. Pipoca (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)
	17. Dorme (Arnaldo Antunes)
	18. Lá vem Papai Noel (Sandra Peres / Paulo Tatit / Zé Tatit)
	19. A Bola é boa, é boa a Bola (Paulo Tatit / Zé Tatit)

DVD Cantigas de Roda (2015)	1. A Barata (Domínio Público)
	2. A Canoa Virou (Domínio Público)
	3. Sapo Jururu (Domínio Público)
	4. Pombinha Branca (Domínio Público)
	5. Pot-pourri Osquindô Lê Lê (Domínio Público)
	6. Caranguejo / O Cravo e a Rosa (Domínio Público)
	7. Hoje é Domingo (Domínio Público)
	8. Alecrim (Domínio Público)
	9. Pot-pourri Parlandas (Domínio Público)
	10. Peixe Vivo (Domínio Público)

DVD Vamos brincar (2016)	1. Acorda! (Paulo Tatit)
	2. Dedinho pro céu (Paulo Tatit)
	3. O explorador (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. A Sopa (Sandra Peres)
	5. A Barata (Domínio Público)
	6. Meus Dedinhos (Paulo Tatit / Luiz Tatit)
	7. Coloridos (Sandra Peres / Paulo Tatit)
	8. Meu Rei Nagô (Sandra Peres / Zé Tatit)
	9. Meu Lugar (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	10. Nossa Banda (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	11. Entreatos (Instrumental - Francisco Marques)
	12. Zangão (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	13. Meu Anjo Sim (Sandra Peres / Zé Tatit)
	14. Carneirinho 1, 2, 3... (Paulo Tatit)

DVD Bafafá (2017)	1. A Sopa (Sandra Peres)
	2. Vai e vem das estações (Paulo Tatit)
	3. Tartaruga e o Lobo (Sandra Peres / Zé Tatit)
	4. Passeio do Bebê (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	5. Planta Bambolê (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	6. Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit)
	7. Sambinha da Fralda Molhada (Sandra Peres / Luiz Tatit)
	8. Assim Assado (Paulo Tatit / Eva Furnari)
	9. Canção dos Alienígenas (Sandra Peres / Zé Tatit)
	10. Quando eu era um Peixinho (Paulo Tatit / Sandra Peres / Zé Tatit)
	11. Lavar as Mãos (Arnaldo Antunes)
	12. Cuida com Cuidado (Paulo Tatit / Zé Tatit)
	13. A Canoa Virou (Domínio Público)
	14. Pot-pourri Parlandas (Domínio Público)

APÊNDICE J - Canções gravadas pela Palavra Cantada (exceto as de domínio público) e divididas por temas

	TÍTULO DA CANÇÃO	TEMAS
1	A borboleta e a lagarta (Paulo Tatit)	Animais
2	A Pulguinha (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
3	Bichinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
4	Camaleão (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
5	Cantiga da Cabrinha - Santa Catarina (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
6	Cavalo Piancó - Piauí (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
7	Ciranda dos Bichos (Sandra Peres / Zé Tatit)	
8	Cultura (Arnaldo Antunes)	
9	É vez do tamanduá (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
10	Galinha não voa (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
11	O Caramujo a e Saúva (Daniel Ayres / Marina Pittier)	
12	O Leãozinho (Caetano Veloso)	
13	Papagaio Reginaldo (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
14	Passeando (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	
15	Pepe, meu cão (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
16	Tartaruga e o Lobo (Sandra Peres / Zé Tatit)	
17	Zangão (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
18	A chuva (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
19	Acalanto pra você (Ná Ozzetti / Neco Prates / Edith Derdyk)	
20	Bondinho (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
21	Carneirinho 1, 2, 3... (Paulo Tatit)	
22	Dorme (Arnaldo Antunes)	
23	Lá vai alguém (Paulo Tatit / Zé Miguel Wisnik)	
24	Meu anjo sim (Sandra Peres / Zé Tatit)	
25	Negro céu (Sandra Peres / Edith Derdyk)	
26	Olha o nenê (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
27	Será (Sandra Peres / Zé Tatit)	
28	Só quero ver (Sandra Peres / Zé Tatit)	
29	Sono de Gibi (Hélio Ziskind)	
30	Sono preguiça (Akira Ueno / Luiz Tatit)	
31	Sorriso (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
32	Tudo tudo tudo (Caetano Veloso)	
33	Uma era (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
34	Vagarinho (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	

35	Vovô (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
36	A nossa casa (Paulo Tatit / Alice Ruiz / Arnaldo Antunes / Celeste Moreau Antunes / Edith Derdyk / João Bandeira / Sueli Galdino)	Diversos
37	A nossa escola (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
38	Assim Assado (Paulo Tatit / Eva Furnari)	
39	Bolinha de sabão (Paulo Tatit)	
40	Ciranda (Sandra Peres / Zé Tatit)	
41	Eu nunca posso perder - Rio Grande do Norte (Frak / Nazah)	
42	Gênese (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
43	Gramática (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
44	Linhas e Letrinhas (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
45	Meus Dedinhos (Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
46	Músicos e Dançarinos (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
47	Noite feliz (Luiz Tatit / Zé Tatit - versão)	
48	Nossa Banda (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
49	O Vira (João Ricardo / Luhli)	
50	Palavra Cantada para Cantar (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
51	Por que diz bom dia? (Sandra Peres / Zé Tatit)	
52	Relógio (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
53	Rodaciranda - Amapá (Fernando Chaves)	
54	Toque (Sandra Peres / Francisco Marques)	
55	Tso Erê Poma - Rondônia (Tribo Karitiana)	
56	Vambora, tá na hora (Paulo Tatit)	
57	África (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	Geografia
58	Cantiga de Penas - Pará (Salomão Habib)	
59	E outros quinhentos virão - Amazonas (Francisco Carlos Alcântara)	
60	Liberdade Berço de Cultura - Maranhão (Rosendo Cruz dos Santos)	
61	O batuque mais bonito - Pernambuco (Ricardo Gomes)	
62	Ora Bolas (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
63	País Tropical (Jorge Ben Jor)	
64	Pindorama (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
65	Quero-quero - Mato Grosso do Sul (Dino Rocha / Paulo Simões / Celito Espíndola)	
66	A Bola é boa, é boa a Bola (Paulo Tatit / Zé Tatit)	Jogos e brincadeiras
67	Ana Maria (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
68	Bicicleta (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
69	Dedinho pro céu (Paulo Tatit)	
70	Duelo de mágicos (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
71	Então tá combinado (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
72	Estica dobra (Paulo Santos / Ana Lúcia Braga)	

73	Junte um daqui com um de lá (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
74	O que é o que é? (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
75	Para parar a brincadeira (Paulo Tatit)	
76	Pipoca (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	
77	Uma estória (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
78	Vem dançar com a gente (Paulo Tatit)	
79	A Grande História da Água (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
80	Água (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	
81	Canção do Pingo D'água (Sandra Peres / Luiz Tatit)	Meio Ambiente
82	De Gotinha em Gotinha (Sandra Peres / Zé Tatit)	
83	Depois da tempestade (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
84	Do vento (Sandra Peres / Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	
85	Meu Lugar (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
86	Naturágua (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
87	Nosso Tietê (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
88	O Arco-Íris - Alagoas (Mestre Virgínia)	
89	O Ritmo da Maré (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
90	Oiá (Sandra Peres / Arnaldo Antunes)	
91	Planta bambolê (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
92	Pomar (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
93	Quando eu era um Peixinho (Paulo Tatit / Sandra Peres / Zé Tatit)	
94	Rap do Pingo (Fabio Brazza)	
95	Trilhares (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
96	Vai e vem das estações (Paulo Tatit)	
97	Vento rei - Ceará (Zé Maia / Calé Alencar)	
98	Você Conhece o Vento? - São Paulo (Nelson Triunfo)	
99	Bruxa feia (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
100	Canção dos Alienígenas (Sandra Peres / Zé Tatit)	
101	Carnaval das Minhocas (Sandra Peres / Zé Tatit)	
102	Erê (Carlinhos Brown)	
103	Isso é lá com Santo Antônio (Lamartine Babo)	
104	Lá vem Papai Noel (Sandra Peres / Paulo Tatit / Zé Tatit)	
105	Meu Rei Nagô (Sandra Peres / Zé Tatit)	
106	O velho Noé (Sandra Peres / Zé Tatit)	
107	Os reis magos (Sandra Peres / Zé Tatit)	
108	Pelé (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
109	Pinheirinho de Belém (Luiz Tatit)	
110	Rato (Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
111	Romeu e Julieta (Paulo Tatit / Zé Tatit)	

112	São João, Xangô Menino (Caetano Veloso / Gilberto Gil)	
113	Sinhá marreca - Paraná (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
114	Soneca (Rodolfo Stroeter / Edgard Poças)	
115	Ubirajara - Roraima (Sérgio Sarah)	
116	Acorda! (Paulo Tatit)	
117	Agenda infantil (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
118	Aniversário (Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
119	Antigamente (Sandra Peres / Zé Tatit)	
120	Balé (Sandra Peres / Zé Tatit)	
121	Banho Não (Sandra Peres / Zé Tatit)	
122	Boa noite (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
123	Bolacha de água e sal (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
124	Canção do Rejeito (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
125	Carnaval do Geraldo (Luiz Tatit)	
126	Carnaval na língua do pê (Sandra Peres / Zé Tatit)	
127	Coloridos (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
128	Criança não trabalha (Paulo Tatit / Arnaldo Antunes)	
129	Cuida com Cuidado (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
130	De ninar (Cid Campos / Augusto de Campos)	
131	Depois de (Sandra Peres / Paulo Tatit / Edith Derdyk)	
132	Dorme em paz (Luiz Tatit / Paulo Tatit)	
133	Eco (Paulo Tatit / Luiz Tatit)	Vida de criança
134	Era uma vez (Sandra Peres / Arnaldo Antunes)	
135	Esse e aquela (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
136	Eu (Paulo Tatit)	
137	Eu sou um bebezinho (Paulo Tatit)	
138	Fome Come (Sandra Peres / Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
139	Hoje é dia de carnaval (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
140	Irmãozinho (Luis Pescetti / Versão: Zé Tatit)	
141	Já sabe (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
142	Larga do meu pé (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
143	Lavar as Mãos (Arnaldo Antunes)	
144	Menina Moleca (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
145	Meu Liquido Favorito (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
146	Não vou ficar doente (Pablo Menna Barreto)	
147	O explorador (Sandra Peres / Zé Tatit)	
148	Passeio do Bebê (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
149	Pé com Pé (Sandra Peres / Paulo Tatit)	
150	Pé de nabo (Sandra Peres / Luiz Tatit)	

151	Pirata e Princesa (Paulo Padilha)	
152	Pro nenê nanar (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
153	Sai preguiça - Goiás (Maria Celeste da Silva)	
154	Sambinha da Fralda Molhada (Sandra Peres / Luiz Tatit)	
155	Só quero a mamãe e o papai (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
156	Sol, lua e estrela (Sandra Peres / Alice Ruiz)	
157	Sonho bom - Rio de Janeiro (Nilson Fernandes / Fábio Bastos)	
158	Sopa (Sandra Peres)	
159	Tá na hora de mamar (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
160	Taquaras (Paulo Tatit / Luiz Tatit)	
161	Tchibum, da Cabeça ao Bumbum (Sandra Peres / Zé Tatit)	
162	Tente entender (Sandra Peres / Zé Tatit)	
163	Toda criança quer (Péricles Cavalcanti)	
164	Um minutinho (Paulo Tatit / Zé Tatit)	
165	Vovó (Pedro Mourão)	