revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

As canções dos discos de histórias infantis e a imagem da criança

Ana Cristina Fricke Matte

Resumo (*): Da cantiga de roda à música de massa, a música infantil brasileira vem aumentando seu espaço no mercado fonográfico brasileiro especialmente a partir dos anos 80. Por ter um público específico e amplo, adequa-se com facilidade ao esquema industrial de produção cultural via mídia, no entanto surge, por um lado, dando voz a anseios culturais de vanguarda, repetindo o movimento conflituoso das outras artes na atualidade e, por outro, delineando diferentes imagens da criança em diferentes períodos históricos. Que música é essa?

Abstract: The infantile Brazilian music has increasing its space in the phonographic Brazilian market especially on 80's and 90's. Its specific and vast public safeguards its fitness at the industrial cultural scheme of production by media, but it casually appears how voice of vanguard cultural aspirations. In this manner, it repeats the movement of the others arts nowadays. By the other hand, it also appears like different pictures of child in different historic periods. What is this music?

(*)Pesquisa financiada pela FAPESP na FFLCH - Universidade de São Paulo- Brasil.

As pesquisas até agora indicam a data de 1950 para o lançamento do primeiro disco genuinamente infantil no mercado brasileiro, *Branca de Neve e os 7 anões*, em dois compactos 78RPM pela Continental Discos [1]. O disco, uma adaptação do filme de Walt Disney, foi dirigido e adaptado por Carlos Alberto Ferreira Braga, compositor popularmente conhecido como João de Barro ou Braguinha, iniciando uma série de adaptações de desenhos de Walt Disney, livros infantis e obras infantis de autoria do compositor (Severiano, 1987).

O disco infantil de histórias, apesar de não dever ser confundido com história em livro, poesia ou disco de canção infantis, mantém a identidade com esses produtos tanto por suas partes verbais ou sonoras quanto por sua inclusão no conjunto dos produtos culturais para crianças.

Um disco de história [2] marca o desabrochar da produção para crianças na indústria fonográfica, e eu iria mais longe: um disco de história marca o nascimento da música infantil produzida industrialmente. Isso porque, como vai defender este artigo, os modelos de canções que vigoraram durante décadas no setor infantil da indústria fonográfica brasileira já estavam contidos nesse disco, assim como em outros da série. Em função disso, o presente trabalho optou por analisar canções que fazem parte de histórias infantis gravadas em disco. As análises das canções aqui apresentadas foram realizadas segundo os preceitos da semiótica (Tatit, 1994) durante uma pesquisa sobre a imagem da criança no disco infantil (Matte, 1999).

Como veremos, a música infantil começa com uma forte identidade com a música adulta da época e é dirigida a "adultos em miniatura". A diferenciação de fase a fase vai produzindo um público bastante específico cuja identidade passa de ingênuo a rebelde, com idas e vindas tanto no campo sonoro quanto no campo das imagens da criança à qual se dirige.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Fases históricas do disco infantil e o perfil dos protagonistas das histórias

As histórias gravadas em disco geralmente são adaptações de livros, filmes ou narrativas folclóricas, raramente sendo encontradas histórias escritas especialmente para o disco. Por essa razão, as narrativas são muitas vezes repetidas, com modificações decorrentes do estilo pretendido, o qual revela diferentes posturas do autor face aos assuntos tratados pelo texto, bem como face à própria imagem do que é criança e qual seu lugar na sociedade.

Dividimos o período estudado, de 1950 a 1996, em seis fases. Essa divisão foi baseada no estudo estatístico das características da produção, especialmente gravadoras, nomes envolvidos e coleções, determinando-se assim tanto o número de fases quanto a duração de cada uma. As canções, tanto em discos de história quanto em discos que contém somente música, dividem-se em folclóricas, compostas especialmente para o público infantil e "emprestadas", sendo essas últimas geralmente oriundas de trabalhos dedicados ao público adulto. Cabe aqui uma brevíssima exposição sobre as características de cada fase:

1950 a 1959 - 1a FASE: Como pioneiros atuaram João de Barro, Radamés Gnattali e Paulo Tapajós, dentre os mais importantes. A produção é quantitativamente baixa e ainda há muitos trabalhos não específicos para o público infantil. A *Branca de Neve* do período tem uma protagonista ativa, em oposição à passividade das *Brancas de Neve* de outras fases; elas apenas parcialmente retomam essa característica após 1975. As canções desse disco, único exemplar analisado da primeira fase, lembram as canções da fase de ouro do rádio e tem grande identidade com o filme-fonte, de Walt Disney.

1960 a 1967 - 2a FASE: A segunda fase continua marcada pelos nomes anteriormente citados. O rótulo "infantil" já está definido e concerne a um setor específico da indústria fonográfica. Nessa fase surgem os primeiros trabalhos do anônimo Elenco do Galinho, pela Chantecler. As *Chapeuzinho Vermelho* dessa fase são significativamente mais passivas do que a protagonista da história analisada na fase anterior. *Alice* nessa fase destina-se a ser imagem de uma criança egocêntrica. As canções das histórias nessa fase começam a definir-se em oposição aos sucessos das rádios, mas ainda mantém com eles uma certa identidade; destacam-se os trabalhos de Paulo Tapajós, por criar uma idéia de musicalidade infantil fortemente teatral (melodias curtas, tonais e alegres).

1968 a 1969 - 3a FASE: Trata-se de um curto período transitório, marcado pelo lançamento de muitos nomes novos, dentre eles Allan Lima na narração, Fernando Lobo na composição, Edy Lima e Leila Victor na adaptação. Também é marca desse curto período o lançamento de grandes coleções de discos de histórias. A *Chapeuzinho* aqui não passa de um "poderia ser"; os dois ratos das versões de *Casamento da Baratinha* morrem no final da história, castigados pelo não cumprimento de um contrato; trata-se de versões moralistas com canções

"modernas". As canções em geral seguem dois rumos: ou enquadram-se no movimento da jovem guarda, com elementos bossabovistas que trazem para o âmbito do infantil a vanguarda da música popular, ou afunilam a tendência proposta por Paulo Tapajós, com canções infantilizadas e estilizadas, ou seja, restritas às características citadas na segunda fase (melodias curtas, tonais e alegres).

1970 a 1975 - 4a FASE: Nesta fase podemos observar a consolidação de alguns dos nomes lançados no período anterior e relançamentos freqüentes dos nomes da primeira e da segunda fase. Nessa fase está no auge a coleção da Disney, da Abril Cultural, com adaptações de Edy Lima. Os poucos lançamentos novos são individuais. A passividade é característica primeira de *Branca de Neve* e de *Chapeuzinho Vermelho* (que simula ações, mas não as realiza), enquanto *Alice* realiza uma imagem de sujeito ingênuo. As canções, por sua vez, retomam aspectos de todas as fases anteriores, otimizando o conceito de "canção infantil": as orquestrações na linha de Radamés Gnattali são somadas à competência "cancional" de João de Barro e à proposta de Paulo Tapajós para instituir a canção infantil. Somente não volta à cena a proposta de Fernando Lobo.

1976 a 1985 - 5a FASE: Essa fase é um período quantitativamente e qualitativamente muito produtivo com muitas reedições, poucas coleções novas e lançamentos individuais marcados pelo marketing (Sítio do Pica-pau Amarelo e Arca de Noé). Trata-se de uma longa fase de transição, onde as produções, assim como a própria indústria, está se especializando, tornando-se mais profissional. Uma nova imagem de criança ganha contornos nessa fase. Branca de Neve é mais ativa que nas três fases anteriores, muito embora não chegue a uma postura integralmente ativa; as duas *Chapeuzinho Vermelho* são infantilizadas, ativas somente num plano secundário, no primeiro plano atingindo somente a posição de sujeito virtual; *Alice* aqui é vítima do poder dos adultos; há três finais para as *Baratinha*: desistência, viuvez e volta à luta. São exemplos da profusão de opções: a quinta fase não é uma fase homogênea, antes é marcada pela diversidade, período onde a criatividade transita tanto em textos "comerciais" quanto em textos com uma maior preocupação artística. O mesmo ocorre com as canções.

1986 a 1996 - 6a FASE: Fase que inicia em 1986, ano do lançamento do primeiro disco da Xuxa, a sexta fase atrela sua produção cada vez mais à televisão e diminui a diversidade em prol da quantidade. Trata-se, do ponto de vista comercial, da otimização da produção fonográfica infantil, com menos reedições, poucas coleções novas e ênfase nos lançamentos individuais (o nascimento do "artista infantil"). O artista infantil é a principal marca, em termos de produção, do novo conceito de infância. Em Branca de Neve vemos a responsabilidade pelos fatos recaindo sobre o príncipe ou sobre o "destino"; também vemos a

causa da morte da rainha recair ora sobre si mesma, ora sobre o destino. *Chapeuzinho* é marcada pela resignação ou falta de motivação passional enquanto *Alice* é caracterizada pela sua independência dos adultos. As canções são aceleradas, percussivas e simplificadas quanto à melodia e à harmonia; ao mesmo tempo, nota-se uma diminuição no número médio de canções por história.

Como nossa ênfase nesse artigo focaliza o estudo das canções, a fim de embasar a apresentação do resultado das análises por período histórico, apresentaremos sucintamente o campo teórico no qual elas foram realizadas, ou seja, a semiótica da canção.

O que são canções ...o olhar semiótico

A canção é uma forma de expressão artística que utiliza concomitantemente as linguagens musical e verbal. Podem ser vistas como textos verbais que apresentam peculiar relação com a expressão sonora, ou textos musicais com peculiar relação com o conteúdo lingüístico. Normalmente dispondo as palavras em versos, apóiam-se em rimas e aliterações cujo ritmo e melodia influem na relação entre expressão e conteúdo. Diferenciam-se da poesia em função de sua grande organização sonora: sua melodia e seu ritmo são delineados de forma tal que possam ser repetidos e memorizados. No entanto, o limite entre poesia e canção é difuso. O principal elemento de diferenciação é que a entoação na canção realiza uma transformação do conteúdo verbal, transformando o texto desacompanhado da expressão sonora num outro texto, com outras significações, o que vem a definir a melodia como a alma da canção:

> "A letra de canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redunda, quase sempre, em julgamentos desastrosos. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical."(Tatit, 1994, p. 237)

A análise semiótica da canção (Tatit, 1996) propicia uma descrição justamente pela decodificação do difuso, das relações entre fala e canto de um lado, e entre letra e melodia de outro, trazendo à tona as instâncias complexas que o verbal não carrega sozinho. As palavras-chave dessa análise são aceleração/desaceleração,correspondendo grosso modo aos tipos de canção temática/passional. O primeiro tipo seria arquétipo de conjunção, enquanto o segundo tipo, arquétipo de disjunção. Além disso, um terceiro efeito de sentido deve ser notado: a figurativização, um esforço em fazer a linguagem musical funcionar iconicamente.

Para exemplificar a oposição entre canção temática e canção passional, podemos recorrer à oposição entre a marchinha de carnaval e o samba-canção, respectivamente temática e passional. Em linhas gerais, a marchinha de carnaval é rápida, com ritmo marcado, tessitura

concentrada, tonalidade única, poucos saltos melódicos adornando as frases curtas de uma canção em duas partes, uma das quais um refrão. A repetição do refrão copia numa dimensão maior a proximidade que os elementos acima expressam, ou seja: proximidade, concentração, conjunção, euforia, realização, corporalidade, elementos de conteúdo da canção temática. Já o samba-canção tem um ritmo mais solto e lento, tessitura ampla, grandes saltos melódicos, mudanças de tonalidade e a fuga do centro tonal em notas e acordes não diatônicos adornando suas frases longas. Valoriza-se, assim, o percurso, ou seja, a distância entre Sujeito e Objeto, a emotividade da falta, disforia e virtualidade, conteúdos de canções passionais. O trabalho dessas duas instâncias, a tematização e a passionalização, em conjunto com a sonoridade e o conteúdo da letra da canção, constróem um sentido que nenhum dos elementos isolados explica completamente.

Modelos semióticos e imagens da música infantil

A canção temática e a canção passional constituem arquétipos da canção que modulam todas suas ocorrências. Sendo assim, nada mais natural do que uma oscilação entre o temático e o passional na escolha dos modelos da moda em cada época.Cabe frisar que esses arquétipos nunca ocorrem em estado puro: por exemplo, numa mesma canção, onde se contrapõem uma primeira e uma segunda parte, são elementos passionais e temáticos, com pesos diferenciados em cada parte, que promovem a distinção. O sentido que a canção explora não é uma simples opção entre estar conjunto ou disjunto, eufórico ou disfórico, mesmo que um desses estados seja dominante em seu conteúdo. Além disso, de maneira alguma a escolha pelo passional ou pelo temático consiste por si só numa valorização positiva ou negativa.

Na "escolha" dos modelos pode-se perceber referências ao pensamento coletivo histórico relativo ao assunto do qual trata, diretamente ou indiretamente, a canção analisada. Como a canção infantil, de um ou outro modo, sempre trata da infância, queremos ver nas suas "escolhas" referências à imagem que o adulto tem da criança à qual ele se dirige.

A participação relativa dos modelos passional e temático em diferentes momentos do período estudado revela que houve uma opção progressiva pelo temático em detrimento do passional, o que será descrito em cada fase.

Na primeira fase (1950 a 1959) a maioria das canções é passional, com andamento lento, notas alongadas e freqüentemente saltos sem gradação posterior [3]. A tessitura gira em torno de uma nona maior. Menos da metade das canções utiliza notas estranhas à escala. Todas representam verbalmente momentos de confiança e, em menor escala, realização. Quando a figurativização é patente, aparece no ritmo da canção. Um exemplo conhecido de canção passional da primeira fase é a melodia cantada por Branca de Neve quando a madrasta a

encontra pela primeira vez, na casa dos anões (Gravações Elétricas S/A, discos no 30.103 e 30.104, 1950). Trata-se da mesma melodia que, instrumental, introduz e encerra o filme de Walt Disney.

A segunda fase (1960 a 1967) apresenta um equilíbrio entre canções passionais e canções temáticas. A maioria tem andamento acelerado e quase todas apresentam reiteração rítmica exacerbada. Mais da metade é caracterizada por muitos saltos melódicos seguidos ou não de gradação, surgindo canções com poucos ou mesmo sem saltos melódicos, o que não havia na fase anterior. É importante a presença da reiteração melódica (60% das canções) e de notas estranhas à escala em quase metade delas. A tessitura varia muito, de sexta menor a duas oitavas, mas continua centralizada na nona maior. A maioria das canções trata de estados passionais da personagem, mantendo em primeiro plano a confiança no outro (ou em si); além disso, elas trazem um "olhar externo" sobre a dinâmica interna do discurso que reveste os estados passionais de continuidade ou descontinuidade [4]. A figurativização é mais explorada que na fase anterior, com especial ênfase na melodia. Um exemplo de canção desta fase é a *Canção do Assobio*, cantada pelo Grilo para Pinóquio a fim de transmitir-lhe, em última análise, confiança: para contar com o Grilo, basta o boneco assobiar (Gravações Elétricas S/A, disco no 1.14.201.012, 1960). A reiteração melódica e a transposição melódica de motivos descendentes com saltos ascendentes na frase inicial, bem como a utilização de notas tensas caracterizam essa canção. O ritmo é moderadamente acelerado e os motivos rítmicos são repetitivos. Essa canção assemelha-se à versão fílmica de Disney da qual a versão provém.

Já a terceira fase (1968 a 1969) é muito mais temática que passional e tem andamentos acelerados na maioria dos casos. É extremamente freqüente a reiteração rítmica e melódica. A maioria das canções apresenta saltos melódicos seguidos de gradação e, algumas, o uso explícito das escalas. A tessitura, ainda centralizada na nona maior, é menos variada que na fase anterior, indo da sexta menor à décima segunda justa. A confiança/esperança deixa de ser o assunto central, dando lugar à realização, às vezes uma projeção do ator num estado desejado mas ainda não alcançado, ao que a semiótica chama de simulacro. A aspectualização (o "olhar externo") é bem menos explorada que na fase anterior, embora ainda surja com o descontínuo influenciando diretamente a construção do sentido em algumas das canções.

Um exemplo das canções dessa fase é a canção da fada em uma versão bossanovista de Pinóquio (Bloch Editores, disco no 441.436 PT, 1968), com todos os saltos seguidos de gradação, a repetição dos motivos no mesmo tom acentuando a reiteração melódica e rítmica e a evocação de um simulacro de realização, uma promessa.

A quarta fase (1970 a 1975) mantém a tendência da terceira, com maioria de canções

temáticas. Na maioria dos casos ocorrem andamento acelerado e reiteração rítmica e melódica. Também é marcante o uso da percussividade e a ocorrência de melodias com pouco ou nenhum salto melódico, as quais constituem 53% das canções. É mínimo o uso de notas estranhas. A tessitura está centralizada na oitava justa e é variada, como na fase anterior (sexta maior a décima quinta justa). Em geral, cada versão de história nessa fase tem mais de quatro canções. A realização e a espera confiante estão no centro do sentido construído.

A versão de 1970 de Pinóquio (Abril Cultural, disco no HD 4), baseada no mesmo filme de Walt Disney que baseou o Pinóquio de 1960 anteriormente citado, nos propicia a observação do tratamento da quarta fase dado à mesma canção explorada na versão anterior. Aqui os saltos e transposições que caracterizam a melodia na segunda fase são substituídos por uma repetição da nota inicial aguda, com melodia concentrada em poucas notas, inclusive no desenvolvimento.

A quinta fase (1976 a 1985) coloca grande ênfase no temático, com andamento acelerado na maioria das canções. A metade delas é caracterizada por forte reiteração melódica; a percussividade, os poucos saltos, sempre seguidos de gradação, a sustentação das vogais e o uso de tríades nos temas melódicos também aparecem, com menor freqüência. A tessitura variou menos que nas fases anteriores (entre sexta menor e décima primeira justa), mantendo-se, como na quarta fase, centralizada na oitava. Apesar de a espera confiante ser o tema da letra de mais da metade das canções, é notável que em um terço delas o tema foi a decepção. Nesse período o "olhar externo" aspectualizou os textos com a desaceleração (com ênfase no temporal, em detrimento do espacial). A figurativização foi principalmente rítmica, mas também melódica em poucos casos. Também é característica forte do período a utilização de canções folclóricas, populares ou extraídas de versões mais antigas para montar a trilha sonora das histórias; por exemplo, a *Chapeuzinho Vermelho* de 1983 (Abril Cultural, disco no THMB 039) com *Ciranda Cirandinha* e *Lobo Bobo* (Lira/Bôscoli).

Um bom exemplo de canção da quinta fase é *Pela janela passou o pato*, canção cantada por muitas vozes com ênfase na percussividade, a qual é ressaltada pelo acompanhamento de palmas, uma adaptação de Tom Zé para o *Casamento da Baratinha* (Abril Cultural, disco no THMB 036, 1983), disco onde o compositor faz um trabalho esmerado com arranjos de músicas folclóricas; trata-se de dois temas repetidos com diferentes arranjos que ora ressaltam seus elementos temáticos, ora ressaltam seus elementos passionais, propiciando não só uma "climatização" diferenciada no decorrer da história como principalmente novas leituras das canções. O *Pela janela passou o pato* é uma canção temática que na maioria das execuções explora esse aspecto nos arranjos. O andamento é acelerado, a percussividade vem da repetição de notas e da sonoridade da letra e a tematização também é patente na melodia,

reiterada, concentrada primeiro na região grave e depois na região aguda de uma escala de ré frígio e repleta de gradações ao abusar de graus conjuntos e notas repetidas. Porém, no momento em que o rato chega para galantear a barata na história, essa canção (*Pela janela passou o rato*) ganha um arranjo que omite a percussividade, explorando as possibilidades figurativas do texto, pois enfatiza com sua pequena tessitura e gradações o pouco ruído do rato; já em outro momento, alterações em notas e andamento lento esvanecendo o foco tonal, aliados à baixa percussividade, transformam a canção temática em passional, para registrar a decepção do rato ao ser preterido pela barata.

A sexta fase (1986 a 1996) marca a opção pelo temático: nenhuma das canções dessa fase é passional. Todas elas optaram pelo andamento acelerado, a grande maioria apresentou reiteração rítmica e muitas usaram o recurso da percussividade. Na melodia, metade apresentou saltos , quase sempre seguidos de gradação e seis delas optaram por poucos ou ausentes saltos melódicos. A quarta parte das canções optou pela utilização de notas estranhas à escala. A tessitura variou ainda menos que nas fases anteriores, centralizada na nona maior. Os momentos narrativos que constituíram o conteúdo das canções nessa fase foram os mais variados, não havendo maior ênfase em um ou outro, exceto pela espera confiante que aparece em 31% das canções. A figurativização explora melodia, ritmo e harmonia para criar referências semi-simbólicas. A aspectualização, bem menos explorada, usa o contínuo/descontínuo e o concentrado/expansivo para construir o sentido (aspectualização do espaço).

Uma canção de Branca de Neve (Nova Cultural, s/n, "1986) ilustra o exposto acima sobre a sexta fase: reiteração rítmica e melódica, andamento acelerado, saltos melódicos seguidos de gradação, sem notas estranhas à escala melódica. Trata-se da canção cantada pela menina enquanto limpa a casa dos anões [5].

Observações iniciais

A presente análise das canções infantis tem como principal proposta ser o estopim de novas pesquisas na área. Por esse motivo, optou-se por chamar "observações iniciais" a essas "conclusões".

Pode-se dizer que há dois momentos em que houve um grande número de canções por versão: na segunda fase, fase de ouro das produções da Continental Discos, ou seja, da produção fonográfica infantil de João de Barro, e na quinta fase, que precede o surgimento do artista infantil. O gráfico da Fig. 1 ilustra a média de canções por gravação de história em cada fase:

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

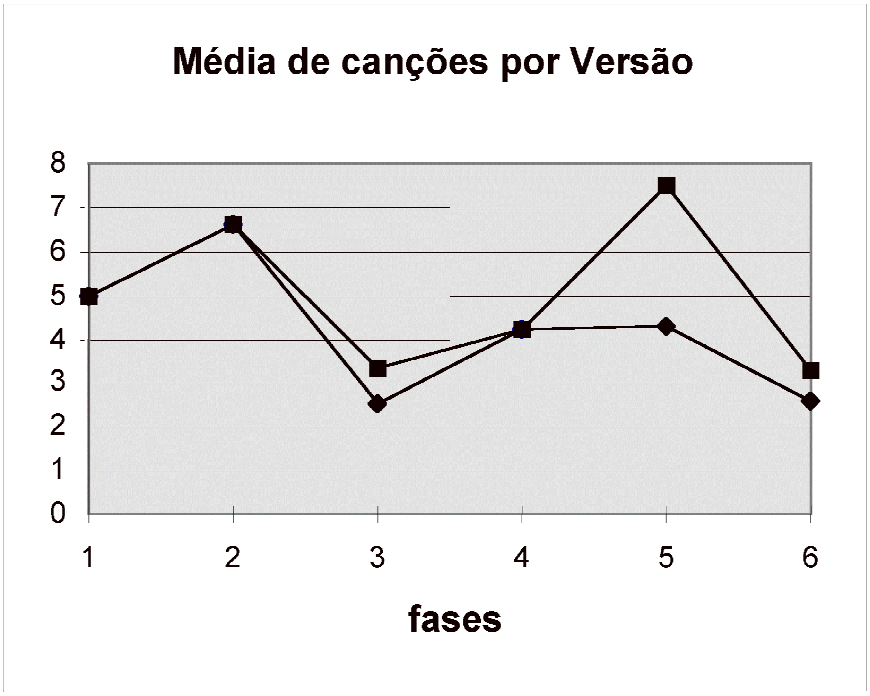

Fig. 1: A linha superior desconsidera as gravações sem canções, enquanto a linha inferior as inclui na média. As fases têm diferentes durações: 1 (1950 a 1959), 2 (1960 a 1967), 3 (1968 a 1969), 4 (1970 a 1975), 5 (1976 a 1985) e 6 (1986 a 1996).

É interessante que, em termos de produção fonográfica, a segunda fase foi um momento de cristalização, de padronização, enquanto a quinta, em relação à quarta, foi um momento de experimentação, de inovação. A relativa homogeneidade no número de canções por versão na segunda fase atesta isso (4 a 11 canções por versão), assim como a disparidade na quinta fase (0 a 20 canções por versão).

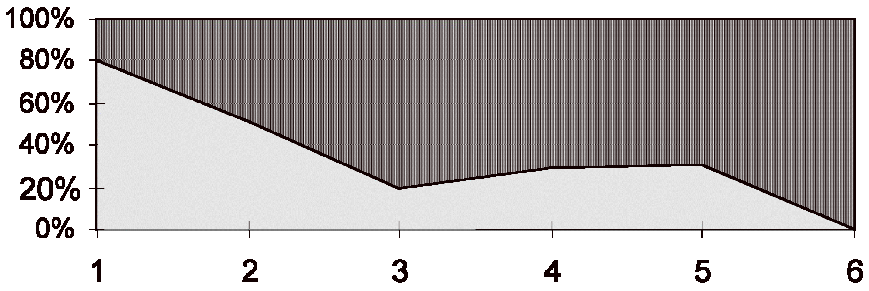

Fig 2: Participação de canções temáticas e canções passionais em cada fase.
(temático = listras, passional = cinza)

Também é possível delinear, desde já, algumas tendências musicais. Como foi visto, há um movimento em direção à tematização (Fig. 2) que inclui a aceleração do andamento e a diminuição do uso de saltos melódicos. Trata-se da opção pela corporalidade, pela presença, pela conjunção com valores positivos e imediatos em detrimento da expressão emotiva e

passional, caracterizadas pelo processo de conquista e, portanto, marcadas por uma falta.

Os saltos melódicos - intervalos melódicos maiores de quarta justa ou maior - (Fig. 3) ficaram sem referência (s/referência) quando tratava-se de inserções de fala nas canções. Considerou-se *pouco salto* quando os saltos melódicos restringiam-se a clichês de início e fim, geralmente quarta ou oitava justas. O salto não abrandado produz efeito de ruptura em relação à escala e às tríades, as quais produzem efeito de continuidade, abrandando o salto ao ocorrerem em seguida a ele. Por isso o salto melódico não abrandado por tríades e escalas foi chamado de salto descontínuo (*salto desc.*), em contraponto ao salto seguido de gradação (*salto/gradaç*), que é um salto abrandado.

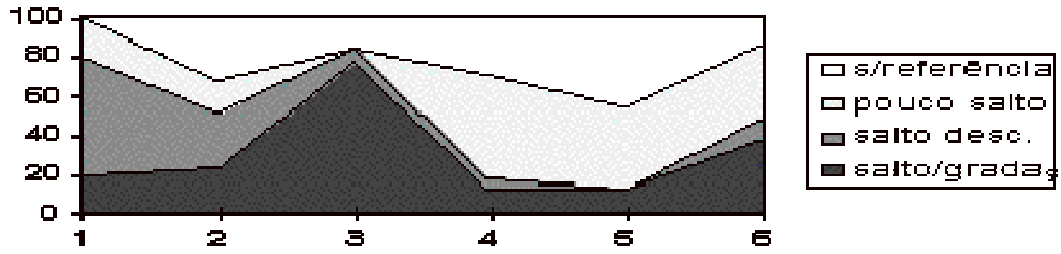

Fig 3: Saltos melódicos - ocorrência média em cada fase de saltos sem referência, canções com poucos saltos, com saltos descontínuos e saltos seguidos de gradação.

A quarta fase foi aquela em que os saltos melódicos foram quase suprimidos, voltando a aparecer pouco, e sempre seguidos de gradações, nas fases seguintes. O gráfico da Fig. 3 mostra na segunda faixa de baixo para cima a restrição gradual no uso dos saltos descontínuos, ou seja, não seguidos por gradações melódicas, enquanto aumenta o número de canções com poucos ou nenhum salto melódico, como indica a terceira faixa de baixo para cima. A faixa inferior demonstra que os saltos seguidos de gradação foram a maioria dos casos da terceira fase. A faixa superior é relativa a casos de canto-falado, ou aqueles em que a fala obscurece os saltos melódicos, bem como casos em que a mistura dos procedimentos confunde o resultado. Pode-se ler nos diferentes usos de saltos melódicos fase após fase uma tentativa de simplificar as melodias infantis.

Em termos de aspectualização, a segunda fase marca o início de um trabalho mais efetivo, com textos sobremodalizados pelo descontínuo (rupturas, silêncios, surpresas, acelerações) e, menos, pelo contínuo; a terceira fase explorou menos nesse sentido, mas permanece no âmbito principalmente do descontínuo; na quarta fase trabalhou-se com a desaceleração; na quinta fase, além da desaceleração, entrou em cena a concentração; a sexta fase manteve nesse sentido as características da quinta, com a ressalva de um uso bem mais discreto ou

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

menos explorado da aspectualização, que é um elemento importante na expressão de emoções, tanto da linguagem verbal quanto da linguagem musical.

Quanto à percussividade e ao uso de notas longas (Fig. 4), a primeira fase explora essas últimas enquanto a segunda fase é mista; a terceira inverte a relação, com a predominância da percussividade mantendo-se em todas as outras fases. Esse resultado condiz com a opção pela tematização, já comentada, na qual a percussividade é um forte ítem de corporificação [6].

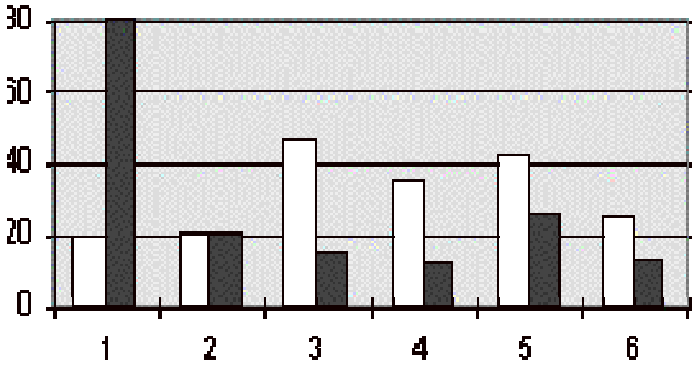

Fig. 4: Ocorrência de canções caracterizadas pela percussividade e canções caracterizadas por notas longas em cada período histórico. (branco = percussivo, preto = notas longas)

A utilização de notas estranhas à escala teve dois patamares, o primeiro entre 40 e 50% das canções da fase e o segundo entre 17 e 25%. A primeira e a segunda fases (1950 a 1967) estão no patamar mais alto, as outras no segundo. O uso relativo de notas estranhas à escala (Fig. 5) sugere que a maior concentração na tonalidade proposta na terceira fase foi considerada eficaz pelos compositores e intérpretes e foi, portanto, mantida nas fases seguintes; tal como no uso de saltos melódicos, esse retorno à tonalidade implica também uma simplificação das melodias.

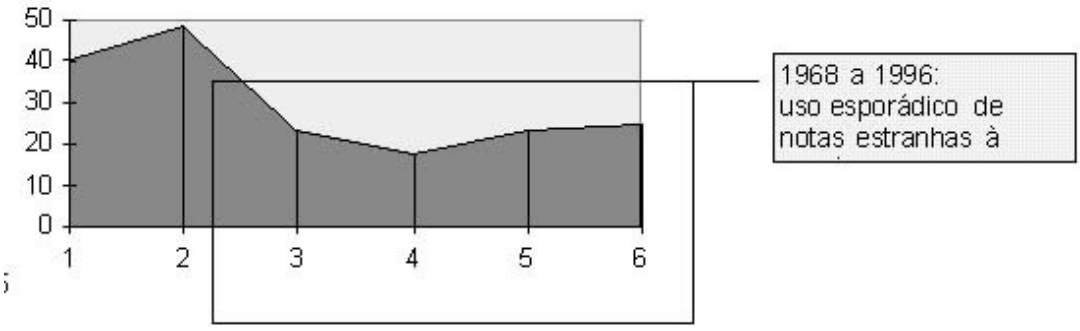

Fig. 6

Tratando-se de conteúdo, sempre houve uso da canção como expressão da realização, especialmente aquela simulada na espera confiante. Parece que a canção tem, portanto, nas histórias em disco, uma função implícita de explorar prazerosamente a relação do destinatário ou ouvinte com os elementos eufóricos do texto. Na primeira, na segunda, na quinta e na sexta fase a espera confiante foi o principal tema das canções; na terceira e na quarta a espera foi superada pela realização. Somente na quinta fase a decepção teve um lugar de destaque nas canções.

Este estudo desmistifica a idéia de que as canções possuem uma função essencialmente enfática no corpo das histórias gravadas em disco. A maioria delas apresenta estados passionais ou percursos narrativos, fazendo parte do corpo da história. Algumas canções representam rituais, outras trazem para o corpo do texto aspectualizações temporais importantes ao discurso e é recorrente também a utilização da canção como recurso de debreagem interna (diálogos) ou introdução de personagens no texto dispensando o narrador. São poucos os casos em que a principal função de uma canção é enfática ou ilustrativa, e eles distribuem-se homogeneamente pelas fases.

Somente a terceira, a quinta e a sexta fases possuem histórias sem canções. O significado dessa ausência mudou de um período a outro: a ausência de melodia corporificando a fala rítmica da terceira fase tornou-se ênfase teatral na quinta fase e efeito de realismo na sexta fase. Em discos com ausência de canções da terceira fase, as canções foram substituídas pela repetição de uma frase ritmicamente marcada ("Quem quer casar com a dona Baratinha/que tem dinheirinho na caixinha?"). Na quinta fase, os textos sem canções enfatizam a interpretação teatral do texto, com vozes bastante diferenciadas e buscando ao máximo o efeito de veracidade, de naturalidade. Na sexta fase, poder-se-ia dizer que há dois textos sem canções, pois num deles (*Chapeuzinho Vermelho*, Fátima Valença, CID, disco no 01012/2, 1994) o intérprete somente cantarola um trecho muito conhecido, uma frase musical de cantiga ("Pela estrada afora eu vou bem sozinha, levar esses doces para a vovozinha...") que faz parte de outra versão da mesma história, *Chapeuzinho Vermelho* (João de Barro, Gravações Elétricas S/A, disco no 1.14.405.002, 1965). Nos dois textos sem canções há apenas uma voz: um intérprete narra o texto como um adulto lendo um livro para uma criança. O título da coleção a que pertencem revela

que a intenção é mesmo essa: *Olha quem está contando*. Nesse caso, a ausência de canções tem a mesma função do cantarolar daquela velha conhecida "Pela estrada afora...", ou seja, manter a idéia de proximidade, identidade e realidade.

Pode-se perceber que, através das décadas, a ausência de canções foi ganhando o sentido de aproximação do real, no sentido da persuasão enunciativa, o que também pode ser notado no cinema para o público adulto, do qual as canções foram praticamente abolidas.

A brevíssima história aqui descrita trata de um processo no qual a imagem da criança no disco infantil teve vários "rostos": (a) a figura de um adulto em miniatura que vigorou do início da década de 50 até meados da década de 60; (b) a negação da realidade no final dos anos 60 e a invasão Disney na década de 70 (outro tipo de negação); (c) uma reviravolta na década de 80, quando os modelos foram revisados e quando surgiu no horizonte da produção a importante figura do músico infantil, um músico dedicado especialmente ao público infantil, músico que, como podemos perceber já no final da década de 90 (d), divide-se entre os músicos que "crescem" com seu público (Xuxa, Sandy & Júnior, por exemplo) e aqueles que "não crescem", na maioria produções massivas de vida breve (Chiquititas, por exemplo) que em pouco diferem de outras produções dedicadas ao público jovem e adulto.

Finalmente, cabe notar que essa opção gradual pelo arquétipo temático, observada nas canções infantis no período estudado, tem uma profunda relação com a história da MPB, cuja produção foi sendo mais e mais controlada pela indústria fonográfica no decorrer dos anos (Zan, 1994). A canção temática, em virtude de seu apelo corporal e de seu efeito euforizante sobre o conteúdo que carreia, seja lá qual for, é um excelente instrumento de *marketing*, e portanto um produto de saída mais fácil do que a canção passional. Evidentemente, uma de maneira alguma exclui a outra: seria o mesmo que excluir da língua portuguesa expressões de dor, ou seja, impedir a linguagem de expressar um lado da natureza humana.

Nesse caso, ao optar pelo temático em detrimento do passional, a canção infantil estaria sofrendo de uma restrição linguageira, a qual não só implica numa mistificação da infância como também implica na subestimação da competência infantil para decodificar a complexidade e variedade da canção passional. Estaríamos incutindo no futuro ouvinte adulto uma limitação em termos de compreensão da linguagem

musical.

Notas

[1] *Branca de Neve e os Sete Anões.*/ adaptação João de Barro, Continental Gravações Elétricas S/A, disco no 30.103 (início) e 30.104 (final), ”1950 (data inferida pelo número: o 30.113 foi lançado em setembro de 1950).
[2] Cabe notar que a palavra “estória” caiu em desuso, tendo sido substituída por história.
[3] Maiores detalhes sobre os tipos de saltos podem ser encontrados no texto que precede a figura 3.
[4] Esse “olhar externo” corresponde ao que a semiótica chama de aspectualização (Cf. Greimas & Courtés, 1986). Trata-se de observações contidas no texto sobre as dinâmicas temporal e espacial do discurso. Na linguagem verbal temos expressões como lentamente, longínquo, de súbito, etc. A canção pode funcionar por si só como uma dessas expressões, fornecendo-nos elementos sobre a dinâmica do conteúdo. Por exemplo, a canção “Pela estrada afora, eu vou bem sozinha, levar esses doces para a vovozinha…” de *Chapeuzinho Vermelho* (Gravações Elétricas S/A, disco no 1.14.405.002, P1965) nos indica a duração e a distância da caminhada.
[5] Cabe notar que essa canção foi originalmente composta para o filme de Disney na década de 30, tendo sido escolhida dentre muitas outras canções do filme para ser adaptada à composição do disco em 1986.
[6] As notas longas, por sua vez, opõem-se à percussividade e relacionam-se à passionalização.

Bibliografia

Benjamin, Walter (1985). "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". Obras Escolhidas I. São Paulo, Brasiliense.

Benjamin, Walter (1984)- Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Tradução de Marcos Vinícius Mazzari; Coleção Novas Buscas em Educação. São Paulo, Summus.

Bettelheim, Bruno (1980). A Psicanálise dos Contos de Fadas. / trad. Arlene Caetano. Col. Literatura e Teoria Literária # 24. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra.

Damazio, Reinaldo Luiz (1991). O que é Criança? Coleção Primeiros Passos, no 204 - São Paulo, Ed. Brasiliense.

Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques (1993). Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma./trad. Maria José Rodrigues Coracini. Série Temas # 33. São Paulo, Ed. Ática.

Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph (1986). Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II. Paris, Hachette.

Krausche, Valter - Música Popular Brasileira - da cultura de roda à música de massa - coleção Tudo é História, número 79. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983.

Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina (1984). Literatura Infantil Brasileira: história e histórias. / Marisa Lajolo, Regina Zilberman. São Paulo, Ática.

Lopes, Paul (1992) "Innovation and diversity In the popular music industry, 1969 to 1990". American Sociological Review, Vol. 57 (fevereiro).

Matte, Ana Cristina Fricke (1999). Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças - O Disco Infantil e a Imagem da Criança. Dissertação de Mestrado, Área de Semiótica e Lingüística Geral, Departamento de Lingüística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Morelli, Rita de Cássia Lahoz (1991). Indústria Fonográfica - um estudo antropológico. Campinas - SP, Editora da UNICAMP.

Oliveira, Ana Cláudia e Landowski, Eric (1995). Do Inteligível ao Sensível: em torno da obra Algirdas Julien Greimas. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira e Eric Landowski (eds.). São Paulo, EDUC.

Peterson, Richard e Berger, David (1975). "Cycles In symbol production: the case of popular music". American Sociological Review, Vol. 40 (abril).

Severiano, Jairo (1987). Yes, Nós Temos Braguinha. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música.

Tatit, Luiz Augusto de Moraes (1996). O Cancionista - Composição de Canções no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Tatit, Luiz Augusto de Moraes (1994). Semiótica da Canção: melodia e letra. São Paulo, Escuta.

Teixeira Coelho - O que é Indústria Cultural. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980.

Tietyen, David (org.)(1990) The Musical World of Walt Disney/ David Tietyen, preface by Richard M. and Robert B. Sherman. Walt Disney Company, Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, Wiscosin.

Zan, José Roberto (1994) "Música Popular: produção e *marketing*". Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa. Coleção GT's, INTERCOM no 1, São Paulo, SP, pp. 75-94.

Zilberman, Regina (org.) (1984) A Produção Cultural Para a Criança. Ed. Mercado Aberto: Porto Alegre, 1984.

Ana Cristina Fricke Matte: Graduada em Música pela UNICAMP, com especialização em Canto Popular (1993). Desenvolveu projeto de especialização no Projeto Memória de Leitura - IEL - UNICAMP: memória da música popular infantil brasileira (julho/1995 a julho/1996). Mestre em Semiótica e Lingüística Geral na USP com a dissertação "Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças - O Disco Infantil e a Imagem da Criança" (fevereiro/1999). Doutora em Semiótica e Lingüística Geral na USP (em andamento) com a tese: "Vozes e Canções Infantis Brasileiras da Década de 90: Emoções no Tempo". ATIVIDADES PROFISSIONAIS: Atuou como compositora e cantora de 1982 a 1993. Lecionou iniciação musical, violão, canto, percepção e teoria musical desde 1986 até 1995.