

Ana Cristina Fricke Matte

Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças

*O Disco Infantil e a
Imagem da Criança*

**Dissertação de Mestrado
apresentada à Área de Semiótica e
Linguística Geral do Departamento de
Linguística da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.**

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo

1998

Esta pesquisa foi realizada graças à bolsa de pós-graduação concedida pela FAPESP.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Luiz Tatit pela orientação, Ignácio Assis Silva pelos comentários e críticas estimulantes e às professoras Maria Adélia Ferreira Mauro e Salete de Almeida Cara pela leitura animadora do relatório de qualificação.

Agradeço à Sony-Music do Brasil (detentora do selo Continental), à CID e à Abril Jovem pelo acesso aos arquivos para coleta de dados e cópia de material para análise. O estágio inicial dessa coleta fez parte do Projeto Memória de Leitura coordenado pela professora Marisa Lajolo e patrocinado pelo CNPq.

Também agradeço à FAPESP pelos recursos financeiros e a Nelson Pinton Filho pela recuperação técnica das gravações antigas do *corpus*.

*Dedico este trabalho a **Marcelo da Silva Montenegro**,
companheiro de todas as horas, e a **lúna Fricke**
D'Ascenzi, minha filha e musa inspiradora.*

Abstract

Starting from the elaboration of a historic draft of Brazilian infantile phonography, we have realized a semiotic study of versions of infantile story recordings from 1950 to 1996. From the analysis of contents of the records, we initiated the investigation of the data that could eventually confirm our hypothesis that the image of the child transmitted by the media has undergone a great transformation in the recent years.

This work has two main objectives: firstly, to verify the presence of “choices” whose tendencies manifest the new face of the child on the discs; secondly, to verify the hypothesis that the image of the child in the text has been modified along the years. Both of the objectives, strongly related, are unfolding of the hypothesis about the revision of the concept of childhood in the 1980's.

Here, we are trying to approach the infantile stories recorded on discs that approximate and distinguish them from proper children literature. This has always been done organizing the analysis from the French semiotic point of view, specially A. J. Greimas, C. Zilberberg and J. Fontanille, and, at Brazil, L. Tatit.

In a wide sense, this work tries to elaborate the first organization of the history of the Brazilian infantile music produced by the phonographic Industry. It also tries to call attention to this object which is not recognized in the cultural and academic environment.

Resumo

Partindo da elaboração de um esboço histórico da discografia brasileira dedicada ao público infantil, realizamos neste trabalho um estudo semiótico de versões de histórias infantis gravadas em disco no período de 1950 a 1996 e, a partir da análise dos textos desse universo fonográfico, damos início à investigação dos dados que possam eventualmente comprovar nossa hipótese de que a imagem da criança veiculada pela mídia vem sofrendo intensa transformação nos últimos anos.

Este trabalho tem dois objetivos principais: em primeiro lugar, verificar semioticamente a presença de “escolhas” cujas tendências evidenciem a nova face do infantil nos discos; em segundo lugar, verificar a hipótese de que a imagem da criança conduzida pelos textos foi sendo modificada no decorrer dos anos. Ambos os objetivos, fortemente interligados, são desdobramentos da hipótese mencionada que compreende a revisão do conceito de infância nos anos 80.

Sempre organizando as análises dentro da perspectiva da semiótica francesa, especialmente A. J. Greimas, C. Zilberberg e J. Fontanille e, no Brasil, L. Tatit, procura-se aqui uma abordagem das histórias infantis gravadas em disco que, ao mesmo tempo, as aproxime e distinga da literatura infantil propriamente dita.

Num sentido mais amplo, este trabalho tenta realizar uma primeira organização da história da canção popular infantil brasileira produzida dentro da indústria fonográfica, bem como intenta chamar a atenção para este objeto tão pouco reconhecido nos meios culturais como nos meios acadêmicos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	i
CAPÍTULO 1 - Esboço Histórico da Canção Infantil Brasileira	
1. INTRODUÇÃO.....	2
1.1 - A infância burguesa e o conceito de infância.....	2
1.2 - Arte menor.....	5
1.3 - Quem é o artista “infantil”?.....	6
1.4 - Facetas do trabalho.....	8
2. O ARQUIVO.....	9
2.1 - Banco de dados.....	10
2.2 - Produção.....	11
2.3 - Características.....	13
2.4 - Destaques.....	14
2.5 - Reedições.....	16
2.6 - Formato.....	20
2.7 - Datas.....	21
2.8 - Composição.....	24
2.9 - Arranjo.....	25
2.10 - Interpretação.....	27
2.11 - Fonte Literária.....	30
3. A HISTÓRIA.....	33
3.1 - Fases.....	35
3.2 - Década de 50	36
3.2.1 - Cantigas de São João - Partes 1 e 2 - 1950.....	38
3.3 - Década de 60.....	39
3.3.1 - Os Quatro Heróis - 1960	42
3.4 - Década de 70.....	43
3.4.1 - Robin Hood - 1970.....	47
3.5 - Década de 80.....	48
3.5.1 - Branca de Neve e os Sete Anões - 1980.....	50
3.6 - Década de 90.....	51
3.6.1 - Era uma vez V.2 - 1990.....	53
3.7 - O Corpus.....	54
0. INTRODUÇÃO.....	59
1. ANÁLISE SEMIÓTICA DO TEXTO VERBAL.....	62
1.1 - Elementos Teóricos.....	62
1.1.1 - Níveis Semióticos.....	64
1.1.2 - Nível Profundo.....	65
1.1.3 - Nível Narrativo - estados e transformações de estados.....	66
1.1.4 - Nível Narrativo - Modalização.....	67
1.1.5 - Nível Narrativo - objetos, anti-actante.....	68
1.1.6 - Manipulação e Sanção.....	69
1.1.7 - Nível Narrativo - Paixões.....	70
1.1.8 - Nível Discursivo.....	73
1.1.9 - Veridicção e Simulacro.....	74

1.1.10 - Aspectualização.....	76
1.2 - Branca de Neve	78
1.2.1 - Primeira Fase: 1950, João de Barro.....	78
1.2.2 - Quarta Fase: 1974, Elenco Carroussell.....	87
1.2.3 - Quinta Fase: 1979, Elenco do Galinho.....	91
1.2.4 - Sexta Fase: 1986, Edy Lima, e 1991, Márcio Simões.....	97
1.2.5 - Observações.....	108
1.3 - Chapeuzinho Vermelho.....	112
1.3.1 - Segunda Fase: 1960, Paulo Tapajós, e 1965, João de Barro.....	112
1.3.2 - Terceira Fase: 1968, Leila Victor.....	121
1.3.3 - Quarta Fase: 1970, Edy Lima.....	122
1.3.4 - Quinta Fase: 1979, Elenco do Galinho, e 1983, Maria Clara Machado.....	127
1.3.5 - Sexta Fase: 1988, Newton da Mata, e 1994, Fátima Valença.....	133
1.3.6 - Observações.....	142
1.4 - Pinóquio.....	146
1.4.1 - Segunda Fase: 1960, Radamés Gnattali.....	146
1.4.2 - Terceira Fase: 1968, Fernando Lobo.....	148
1.4.3 - Quarta Fase: 1970, Edy Lima.....	149
1.4.4 - Quinta Fase: 1977, Roberto de Castro.....	151
1.4.5 - Observações.....	152
1.5 - Alice no País das Maravilhas.....	154
1.5.1 - Segunda Fase: 1964, João de Barro.....	154
1.5.2 - Quarta Fase: 1970, Edy Lima.....	156
1.5.3 - Quinta Fase: 1984, Eliseu A. Miranda.....	158
1.5.4 - Sexta Fase: 1995, Fátima Valença.....	162
1.5.5 - Observações.....	165
1.6 - Casamento da Baratinha.....	167
1.6.1 - Segunda Fase: 1965, João de Barro.....	167
1.6.2 - Terceira Fase: 1968, Zaccharias e Sua Orquestra e Leila Victor.....	169
1.6.3 - Quinta Fase: 1976, Roberto de Castro, e 1983, Cristina Porto.....	171
1.6.4 - Observações.....	174
1.7 - Texto Verbal - Comentários.....	176
2. TIMBRES.....	178
2.1 - Fundamentos.....	178
2.2 Cruzando os parâmetros.....	182
2.3 - O timbre segundo versões de uma mesma história.....	187
2.4 - O timbre segundo as seis fases históricas do disco infantil.....	193
2.5 - Autores e Timbres.....	199
2.6 - O timbre e seus parâmetros.....	211
2.6.1 - Primeiro Grupo de Efeitos de Sentido: obtiveram 13 ou mais cruzamentos positivos dentre as versões.....	212
2.6.2 - Segundo Grupo de Efeitos de Sentido: aparecem em 13 ou mais versões, obtendo menos de 13 cruzamentos positivos.....	224
2.6.3 - Terceiro Grupo de Efeitos de Sentido: aparecem em menos de 13 versões, obtendo 5 a 7 cruzamentos positivos.....	232
2.7 - Semi-simbolismo.....	235
3. CANÇÕES.....	245
3.1 - Fundamentos.....	245
3.2 - Trilha Sonora.....	248
3.3 - As Canções.....	250

3.4 - Fases Históricas.....	298
3.4.1 - Primeira Fase (1950 a 1959).....	299
3.4.2 - Segunda Fase (1960 a 1967).....	299
3.4.3 - Terceira Fase (1968 a 1969).....	300
3.4.4 - Quarta Fase (1970 a 1975).....	300
3.4.5 - Quinta Fase (1976 a 1985).....	301
3.4.6 - Sexta Fase (1986 a 1996).....	302
3.4.7 - Padrões e Tendências - observação inicial.....	302
3.5 - Sobre a análise das canções.....	306
1. PADRÕES SEMIÓTICOS NA HISTÓRIA DO DISCO INFANTIL.....	309
1.1 - O que é o objeto disco de história?.....	309
1.2 - Primeira Fase: os primeiros discos infantis.....	310
1.2.1 - Branca de Neve: um riso e uma canção	311
1.2.2 - Fundação.....	314
1.3 - Segunda Fase: crianças, bichos e bonecos.....	316
1.3.1 - As crianças de Braguinha.....	317
1.3.2 - Chapeuzinho Vermelho - a outra.....	334
1.3.3 - A imagem do conflito.....	336
1.4 - Terceira Fase: Criança Feliz.....	337
1.4.1 - Baratinhas e Chapeuzinho: a mulher e seu lugar.....	339
1.4.2 - Pinóquio da Jovem Guarda.....	344
1.4.3 - Experimentação e infantilização.....	348
1.5 - Quarta Fase: Imagem Industrializada.....	349
1.5.1 - Edy Lima e Disney.....	350
1.5.2 - Grupo Carrousell.....	354
1.5.3 - Consolidação.....	356
1.6 - Quinta Fase: a volta do conflito.....	357
1.6.1 - Semelhanças.....	357
1.6.2 - Diferenças: primeira parte.....	358
1.6.3 - Diferenças: segunda parte.....	359
1.6.3 - Terreno preparado: desfaz-se a imagem.....	361
1.7 - Sexta Fase: criança que trabalha e namora.....	362
1.7.1 - A alegria de não /poder/ (e não precisar) fazer.....	363
1.7.2 - A tematização do conflito.....	365
1.7.3 - Credulidade e Ceticismo.....	366
2. IMAGENS DE CRIANÇA E IMAGENS DE CANÇÃO INFANTIL.....	372
2.1 - Imagem de criança: antes e depois da revolução industrial.....	374
2.2 - Proto-Sujeitos e Pré-Adolescentes.....	375
2.3 - Imagem de criança na sonoridade dos nossos tempos.....	377
2.4 - Imagens de criança, sentidos da infância: “Só eu sou só”.....	379

CONCLUSÃO.....I

BIBLIOGRAFIA.....a

DISCOGRAFIA.....d

Introdução

O objeto disco para crianças surgiu como uma oportunidade mercadológica que logo ganhou contornos bem definidos. O disco era, como tantos outros objetos culturais de consumo, dedicado a um público misto, inespecífico, mas especialmente voltado aos desejos dos adultos, pois esses eram os consumidores em potencial. Aos poucos, um público infantil começou a esboçar-se e inúmeros produtos passaram a ser produzidos para ele, dentre os quais o disco.

Esses produtos carregam consigo uma imagem da criança alvo, imagem essa que, por sua vez, influencia a concepção do que é e do que não é infantil. Esse movimento de dupla direção inicialmente tinha suas duas pontas nos adultos que produziam e compravam os produtos. Com o tempo, especialmente ao entrar no circuito televisivo, houve um apelo mais direto ao gosto infantil cuja contrapartida foi a possibilidade de determinar esse gosto. Não que o adulto tenha saído do círculo: ainda é ele quem rege não só os programas televisivos como também a produção dos discos e ainda é normalmente ele quem os compra.

Dessa forma, a imagem do “infantil” veiculada por esses produtos, ou seja, pela mídia, traduz a maneira pela qual os adultos vêem as crianças. Sabe-se que, por sua vez, as crianças orientam-se no sentido de condizer com essa expectativa. Em virtude da força dessa imagem tanto junto a adultos quanto entre as crianças, urge buscar delineá-la, bem como compreender suas transformações e as implicações ideológicas, sociais, psicológicas etc. da sua disseminação a qual ocorre praticamente sem crítica.

O estudo da discografia da música popular brasileira, dentro do contexto da produção industrial de música, sugeriu-nos que a concepção de infância vem sofrendo grandes transformações, especialmente a partir de meados da década de 80. Esta pesquisa, tomando como parâmetro a análise semiótica dos discos infantis, procura verificar e desenvolver essa hipótese, que denominamos revisão do conceito de infância, para responder à questão: *sendo o disco infantil um produto para crianças, qual é a imagem de criança que ele veicula e como ele a constrói?*

O disco infantil é um representante legítimo dos produtos culturais destinados ao público infantil. Observa-se que uma parte significativa da produção fonográfica endereçada às crianças é formada por discos de histórias geralmente contendo canções, por isso eles foram escolhidos para formar o *corpus* da pesquisa. Tratando-se de histórias, uma conexão com os estudos sobre literatura infantil é inevitável; da mesma forma, as canções conectam-se à história da música popular brasileira. Essa conexão insere o disco infantil num contexto maior, no qual um esboço da história do disco infantil no Brasil auxilia a orientação histórica do trabalho, bem como possibilita situar as relações entre os nossos resultados e parte dos resultados de estudos da teoria literária.

Baseando-se no pressuposto teórico de que os sentidos de um texto são gerados na relação complexa de três níveis do conteúdo, do mais profundo, amplo e abstrato ao mais superficial, específico e concreto, a semiótica greimasiana, aqui adotada, permite estudar qualquer objeto de significação segundo os mesmos princípios, independente do meio de expressão, seja visual, sonoro, verbal, corporal etc. Somente sobre essas bases seria possível pensar o disco de história não como literatura permeada de canções ou canções ligadas por uma narrativa, mas como um corpo único, um meio de expressão específico para os conteúdos que pretendemos delinear.

Corroborando a opção, dentro da semiótica encontramos um estudo inédito de canções, a semiótica da canção de Luiz Tatit. Ela permite analisar a canção não como uma somatória de letra e música, mas como um produto cujas especificidades criam sentidos que nenhuma das partes isoladamente comporta.

Além disso, a semiótica permite estudar o conceito de criança contido no texto sem a preocupação com a criança real que ouviu o disco, pois ela é inatingível. Centenas de crianças, em alguns casos milhares, ouviram esses discos, amaram, odiaram, apaixonaram-se, sonharam, e até os quebraram nesse envolvimento. Este estudo não pretende dizer nada sobre elas: é sobre a imagem da criança almejada e contida no disco, nos seus conteúdos semióticos, que nos vamos debruçar.

E quais são os discos que compõem o *corpus* da pesquisa? Versões de cinco histórias infantis gravadas em disco em diferentes fases, desde 1950 até 1996: Alice no País das Maravilhas, Branca de Neve, O Casamento da Baratinha, Chapeuzinho Vermelho e Pinóquio. As vinte e seis versões cobrem todo o período estudado e permitem,

facilmente, em função da concentração nas cinco narrativas, realizar comparações entre si.

Esta dissertação é composta de três capítulos. O primeiro é um esboço da história do disco infantil no Brasil baseado em dados sobre a produção discográfica e pretende demonstrar a evolução da produção e orientar a divisão em fases do período estudado, 1950 a 1996. O capítulo é introduzido por considerações históricas da imagem de criança, com bases em estudos da literatura infantil no Brasil, e considerações sobre os artistas envolvidos, baseadas em dados sobre a produção dos discos e sobre a história da música popular. Em seguida, com base num estudo estatístico dos dados sobre a produção dos discos encontrados nos respectivos rótulos, capas e encartes, são analisados a participação das gravadoras, a opção por discos de história, de músicas ou mistos, os nomes que se destacam na apresentação do disco, a frequência de reedições, o formato do disco, inclusive fita K7 e CD, a questão das datas e, finalmente, dados sobre a composição, o arranjo musical, a interpretação e a adaptação (fonte literária).

Numa tentativa de organizar o esboço da história dos discos infantis no Brasil, o primeiro capítulo termina com uma apresentação dos dados da discografia segundo as décadas envolvidas e sugere, ainda, uma divisão por fases, adotada no segundo e no terceiro capítulos da dissertação. Portanto, a função do primeiro capítulo é situar historicamente a discografia da qual faz parte o *corpus* deste trabalho, suprimindo minimamente a carência bibliográfica e realizando as primeiras incursões na imagem da infância que circula na produção fonográfica. Todas as análises nesse primeiro momento são histórico-estatísticas, sem qualquer preocupação com o conteúdo semiótico dos discos.

O segundo capítulo descreve semioticamente os discos do *corpus*. O capítulo está dividido em quatro partes. Elabora, inicialmente, uma exposição de elementos da teoria semiótica recorrentes nas análises. As outras três partes destinam-se à apresentação das três abordagens escolhidas para a análise dos textos: a análise semiótica do texto verbal, do timbre e das canções. Em virtude de seu parentesco com a literatura, a análise do texto verbal divide o *corpus* em versões de cada história. A análise dos timbres é um levantamento da relação entre traços timbrísticos e a caracterização dos personagens, a partir do qual são realizados o máximo possível de cruzamentos a fim de perceber conteúdos semânticos nos contornos do timbre. Na análise das canções, que inclui breves considerações semióticas sobre a trilha sonora, são apresentadas as análises de todas as 108 canções do *corpus* e em

seguida uma análise das mesmas agrupadas por fase histórica, em busca de padrões e tendências.

O segundo capítulo consiste numa explanação sobre a construção do sentido nas histórias gravadas em disco, segundo os três pontos de abordagem, com um mínimo de orientação histórica — a divisão por fases —, mas sem recorrer a referências outras que a análise semiótica. Esse limite praticamente exclui desse capítulo as considerações sobre a infância, pois há implicações sociais, históricas, literárias e até psicológicas na avaliação da imagem da criança expressa pelos discos infantis. No entanto, os conteúdos semióticos levantados nesse momento serão retomados no capítulo três justamente por sua contribuição para a percepção da imagem da infância no *corpus*.

O terceiro capítulo une os anteriores conduzindo seus resultados em direção à construção da imagem de criança. Parte sempre das análises semióticas, desta vez confrontadas com referências buscadas na literatura, na música e na psicologia. Buscando tendências e ciclos na utilização dos recursos semióticos na produção de discos de histórias e canções para crianças segundo as fases sugeridas, esse capítulo redesenha o objeto de estudo *disco de histórias infantis* bem como o esboço histórico apresentado no primeiro capítulo.

A reconstrução semiótica da imagem de criança veiculada pelos discos infantis permite, no terceiro capítulo, demonstrar os traços pouco ingênuos da formação do espaço cultural destinado às crianças nos anos 90, um espaço onde o disco de histórias está em franco declínio, resistindo unicamente em função de raros lançamentos em bancas de jornal, das remasterizações em CD e incursões ainda débeis na produção de CD-ROMs.

O espaço cultural que está sendo transformado pela tecnologia e motivado economicamente comporta uma certa imagem de criança, uma caricatura desenhada por muitas mãos nesses menos de cinquenta anos. Uma imagem que, por mais ligada que esteja às transformações reais dos comportamentos das crianças, contribuirá influenciando essas mesmas transformações, no complexo elo bidirecional da cultura de massa. O terceiro capítulo, pois, visa traçar o trajeto da imagem e suas distorções no tempo, a fim de possibilitar um vislumbre, por mais tênue que seja, das possíveis tendências ali implicadas.

Propõe-se, por fim, discutir a relação entre imagem da criança e a imagem do artista infantil, as implicações políticas e sociais da imagem

de infância veiculada nos produtos culturais de massa e as tendências semióticas sugeridas pelas análises.

NOTA: A fim de não carregar o texto com a explicação dos conceitos de semiótica, estes serão explicitados nas notas de rodapé, tendo como bases principais os Dicionários de Semiótica I e II, de A. J. Greimas e J. Courtés.

Capítulo 1

Esboço Histórico da Canção Infantil Brasileira

A criança mistura-se com os personagens de maneira muito mais íntima do que o adulto. O desenrolar e as palavras trocadas atingem-na com força inefável, e quando ela se levanta está envolta pela nevasca que soprava da leitura. (Benjamin, 1984. p. 79)

1. INTRODUÇÃO

A música popular infantil brasileira produzida fonograficamente é um produto cultural de grande importância social e econômica cuja rápida história (por volta de 50 anos) ainda não foi sistematizada nem escrita. Como nosso *corpus* está inserido no âmbito dessa música e como acreditamos não poder fazer uma análise comparativa de objetos produzidos em diferentes épocas desprezando a historicidade na qual eles se inserem, optamos por iniciar esta exposição justamente pela história que nos foi possível “montar” a partir da coleta de dados sobre discos infantis por nós realizada entre agosto de 95 e julho de 96. Mas acreditamos ser de igual importância destacar algumas observações feitas desde 1991, quando aconteceu a opção pelo atual objeto de estudo.

Ao longo desses anos, notamos duas tendências opostas no trato com a canção infantil: de um lado, a percepção de que é um produto cultural importante por suas qualidades artísticas, por sua inserção no mercado e por sua vocação formadora, em virtude de seu público alvo; de outro, o descaso típico de quem, por ingenuidade ou insensatez, pensa na música infantil ou quaisquer outros produtos feitos para a criança como inócuos, inofensivos, algo que passa sem deixar vestígios. Essa postura ingênua ou insensata é fruto de uma história da infância que começa na época da Revolução Industrial, com a ascensão da burguesia, a qual conquista o poder político evitando a violência, ou melhor, tornando-a *“menos visível. Para isso, incentiva instituições que trabalham em seu favor, ajudando-a a atingir as metas desejadas. A primeira destas instituições é a família (...).”*¹.

1.1 - A INFÂNCIA BURGUESA E O CONCEITO DE INFÂNCIA

A família é o tijolo fundamental da burguesia, pois foi a partir de pequenos negócios familiares que ela surgiu. Segundo Lajolo e Zilberman, para garantir a legitimidade do estereótipo familiar que a sustentava, a *“preservação da infância”* tornou-se uma necessidade, adquirindo um prestígio até então desconhecido. Antes de sua ascensão a criança era unicamente um adulto incompleto, imaturo. A partir do momento em que a família burguesa conquistou um espaço no poder, com a Revolução Industrial, a criança passou a ser alvo de um interesse diverso: ganhou o *status* de um ser diferente do adulto, merecedor de

¹ Lajolo e Zilberman, 1984, p. 17.

atenções especiais. Afinal, a criança era o elemento fundamental da idéia de família, o elemento de perpetuação e de concretização da união dos pais, bem como da empresa familiar.

Com esse novo status a criança passou a ser alvo de diversas especialidades: surgiu a pediatria, a indústria de brinquedos, a escola foi institucionalizada, a própria infância foi institucionalizada, passando-se à preocupação de produzir objetos culturais que fossem ao encontro dessa nova criança que se definia. Daí começou outra revolução: uma revolução cultural.

Os livros de literatura fantástica e os contos, por exemplo, não eram escritos para crianças, afinal a idéia de se escrever **para crianças** era totalmente absurda. Eles eram, naturalmente, consumidos também por crianças. No momento em que a criança deixou de ser vista como um adulto em miniatura, esses livros passaram a ser vistos como inadequados. E são justamente as características dessa nova literatura que proporcionam uma melhor definição da nova imagem da infância.

Segundo os novos preceitos, a criança era um ser merecedor de uma atenção especial. Como escrever um conto infantil que seguisse essa orientação? Como falar a essa nova criança? Uma hipótese é relacionar os recursos utilizados inicialmente para delimitar o universo do que é infantil com as características físicas que envolvem a criança: a criança é pequena em relação ao adulto, é frágil, é mais redonda, aparentemente assexuada, dependente do adulto para comer e vestir, não sabe fazer muita coisa e precisa do adulto para aprender. Do tamanho teria saído o uso exagerado dos diminutivos, da fragilidade o cuidado em “adocicar” e amenizar os temas, da forma a sua caricatura, da sexualidade “inerte” a abordagem sempre metafórica desse tema, da dependência e da incompetência a superficialização do conteúdo e, finalmente, da idéia de aprendizado a idéia - de que somos vítima -: todo produto para criança seria necessariamente “formador”, ou seja, teria necessariamente um caráter pedagógico.

Em suma, a criança que ganhou um novo status e especialidades e indústrias e estudos e proteções, ganhou também o peso das suas características negativas: ingenuidade, incompetência, dependência, fragilidade, etc., além de impregnar o sufixo “infantil” de uma conotação pejorativa, passando a significar “menor”, “secundário”, “menos importante”.

Inspirado pela sugestão de Marisa Lajolo e Regina Zilberman sobre o que chamamos de institucionalização da infância na revolução

industrial², este trabalho sugere que uma nova revisão do conceito de infância ocorre atualmente, tendo sido iniciada em meados da década de 80, com a propagação do conceito de pré-adolescentes, ou *teens*. Tanto historicamente, neste primeiro capítulo, quanto semioticamente, no segundo capítulo, são levantados os dados que fundamentam a hipótese de revisão do conceito de infância, desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação.

² Cf. Lajolo e Zilberman, 1984, p. 17.

1.2 - ARTE MENOR

Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior. (Lajolo e Zilberman, 1984, p. 11)

Iniciamos este capítulo comentando a postura, a qual compartilhamos, que vê a música feita para crianças importante por suas qualidades artísticas, sua inserção no mercado e sua vocação formadora. A vocação formadora já sabemos de onde vem. A inserção no mercado também é produto da ascensão da burguesia (indústria de brinquedos, especialização no setor terciário...). Agora, qualidades artísticas?

Toda a tradição herdada da burguesia valoriza a infância por suas fraquezas, seus produtos culturais cultuam essas fraquezas, essa “menoridade”... onde estariam então estas qualidades artísticas?

Vasculhando as prateleiras de bibliotecas infantis encontraremos verdadeiras pérolas... teríamos coragem de compará-las ao que chamamos “pérolas” no campo da literatura direcionada ao público adulto? Dificilmente... Talvez, por um lado, porque pensamos que o que é feito para criança está em outro patamar, outra categoria, e portanto não podemos comparar coisas diferentes. Por outro lado, talvez porque não temos o costume e nem meios para fazer uma análise do produto infantil respeitando criticamente suas diferenças. Ou seja, não sabemos criticar o produto infantil com o mesmo distanciamento com que tratamos o produto adulto.

Claro: basta escrever “produto infantil e produto adulto” para encontrar no segundo uma seriedade que negamos ao primeiro. Tanto que há autores que, pretendendo diminuir o peso negativo do sufixo infantil, preferem o nome “literatura para crianças” ou similares. Não acreditamos, no entanto que essa mudança simbólica possa passar disso se não houver uma divulgação de uma crítica inteligente da arte infantil (que, evidentemente, faz parte do projeto de tais autores). Ou seja, é preciso divulgar as tais “qualidades artísticas”. Mas como, se a música infantil, por exemplo, segundo o senso comum ou serve para divertir (o que faria dela uma espécie de não-arte) ou para educar (idem)?

Partamos do pressuposto que tais qualidades artísticas existam. A primeira dificuldade encontrada no campo da arte infantil é que a arte busca uma espécie de inutilidade, de “desfuncionalidade” prática, como se pudesse isentar-se da realidade. E a arte infantil é, por princípio, uma

arte **para**, uma arte destinada a um público específico, com funções claras o bastante para que perca a aura. Ou seja, a primeira dificuldade é inerente à idéia do que seja “infantil”.

Isso nos faz querer inverter a questão: há uma não funcionalidade real na arte destinada aos adultos? Essa inversão de valores pode ser a chave não só da compreensão da arte infantil, como da arte adulta feita dentro da indústria cultural, pois é justamente o problema da funcionalidade que provoca mal estar ao ouvir a expressão “arte industrializada ou industrial”. Se existe uma indústria cultural, e se aceitarmos a idéia de que é dentro dela que hoje em dia as revoluções efetivamente acontecem (também uma idéia polêmica), então a música adulta (e jovem) também é uma música **para**: ela vende.

A música infantil sofre menos esse dilema, mas está dentro do mesmo processo. A tal “arte menor” pode ser encarada, então, como uma luz no fim do túnel, pois, segundo pensamos, é possível fazer música **para** vender **para** criança sem deixar de produzir um trabalho artístico, sem deixar de inovar, sem deixar de buscar o belo artístico. E isso com uma leveza praticamente impossível na música adulta industrializada.

É com esse espírito que foi realizada esta análise: a música infantil é importante cultural, social e economicamente; a música infantil tem qualidades artísticas; e, por fim, é a música infantil e não a adulta que pode melhor absorver e revelar as contradições fundamentais da indústria cultural, em virtude de suas características intrínsecas. É essa a música infantil de que trata este estudo: não uma arte menor, mas uma arte maior, no sentido de que melhor adaptada às condições polêmicas da indústria cultural. Em suma, uma arte que tem muito a ensinar.

1.3 - QUEM É O ARTISTA “INFANTIL”?

Se há uma arte infantil, há um artista infantil. Soa estranho, pois artista infantil é a expressão que utilizamos para designar não o adulto que faz arte para crianças, mas a própria criança. E qual a expressão usada para o adulto que faz arte para crianças? Não há essa expressão. Isso talvez seja mais um indicador de que essa arte têm um status menor mesmo entre os artistas.

Uma das observações mais interessantes sobre os dados coletados reside justamente no fato de que a história da canção infantil brasileira pode ser dividida entre antes e depois da entrada do “músico infantil”, o que ocorre na década de 80. O “músico infantil” pode até ser

uma criança, mas o seu trabalho não tem nada a ver com a música do artista infantil, por exemplo aquele da aula de iniciação musical. O “músico infantil” é aquele que produz música com a mesma qualidade técnica que o “músico adulto”, mas dedica-se principalmente ao público infantil, a quem sua identidade musical está diretamente ligada.

Antes de sua existência, o que tínhamos eram duas subcategorias do músico que fazia músicas para crianças: a primeira era o “músico adulto”, aquele compositor ou intérprete que, esporadicamente ou não, realizava trabalhos para crianças, mas cujo nome permaneceu ligado à música adulta, como é o caso do pioneiro Braguinha ou João de Barro. Ele é o compositor de marchinhas de carnaval que fez versões e adaptações de histórias e músicas infantis para a Continental (Gravações Elétricas S/A). Como ele temos dezenas de exemplos, não apenas no início da história da canção infantil industrializada, mas até os dias atuais. A segunda subcategoria seria a do músico dedicado a um público misto, com trabalhos principalmente cômicos, como seria o caso de algumas duplas caipiras e, mais tarde, por exemplo o palhaço

Carequinha, que acabou especializando-se e tornando-se um “músico infantil”.

Portanto, o advento do “músico infantil”, que têm como maior expoente a apresentadora de TV Xuxa Meneghel (primeiro disco lançado em 1985), hoje um “músico pré-adolescente”, não extinguiu a velha categoria de “músico adulto” produzindo para criança.

Não cabe aqui aprofundar essa análise, pois suas implicações vão muito além do que este estudo pode mostrar, mas é fundamental que se perceba que foi a indústria cultural que abriu espaço para a existência do “músico infantil”. Esse novo produto é novamente uma faca de dois gumes: a nova categoria é a possibilidade da profissionalização especializada do músico com o público infantil, mas reforça o estigma da música infantil como uma música **para**: para criança e para vender. Os “músicos infantis” não têm o status de grandes músicos, não são expoentes da MPB e nem pretendem fazer arte no seu sentido elitista. Mas ganham muito, muito dinheiro...

1.4 - FACETAS DO TRABALHO

Esta exposição está dividida em duas partes principais. A primeira trata de alguns aspectos que envolvem a produção infantil ao longo das décadas de 50 a 90, buscando demonstrar tendências e padronizações da produção a partir dos dados do arquivo de 1996, ou seja, dados de capa, de encarte e de selo dos discos. A segunda vai retomar esses aspectos a fim de contar sua história por décadas, aludindo a uma divisão em fases obtida de um estudo dos discos do corpus desta pesquisa propriamente dita, comparado com os dados coletados.

Aqui não existe a pretensão de esgotar o assunto. Não há a intenção de escrever a história da música popular infantil brasileira. O que se pretende é contar uma história possível, aquela que foi sugerida pela análise dos dados, e que, a partir de sua representatividade, pode orientar futuros trabalhos na área. A preocupação nesse sentido é fruto de um problema básico que atinge quem resolve dedicar-se à canção infantil industrializada: a falta de bibliografia especializada no Brasil. O único livro que trata do assunto canção infantil industrializada a que tivemos acesso foi um livro norte-americano sobre as trilhas sonoras dos filmes de Walt Disney³, com prefácio de dois importantes compositores da equipe de Walt Disney: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman.

³ Cf. Tietyen, 1990.

Dessa forma, o que será apresentado é um esboço da história da canção infantil brasileira produzida fonograficamente no período de 1950 a 1996, cujo objetivo é demonstrar o movimento de suas marés e a mecânica de sua produção⁴, um pouco do sonho, um pouco do brilho, um pouco do estigma, um pouco da fama, do artístico e do vendável, do presente e do passado, do caos e da ordem.

2. O ARQUIVO⁵

“O arquivo de discos foi realmente organizado por volta de 1980, por isso, apesar do empenho da direção da Gravações Elétricas S/A, muito material não pôde ser recuperado. Além disso, para cumprir com a finalidade do arquivo que é, em primeiro lugar, manter um tape ou dat de cada título para relançamentos, julgou-se desnecessário manter no arquivo cópias dos discos 78 RPM ou dos compactos 45 RPM e 33 RPM. Por isso toda a coleção Disquinho foi literalmente quebrada, bem como todos os discos em 78 rotações.” (depoimento de Cecília de Castro Gil, chefe do setor de arquivo da Continental, funcionária da Gravações Elétricas desde 1974 e mantida no setor quando a Warner comprou o selo Continental)⁶

Contando com 480 discos registrados, o que corresponde a 1810 títulos de histórias ou canções, o arquivo desta pesquisa resultou da coleta de dados junto a gravadoras, museus e centros culturais, bem como de coleções pessoais. Apesar de não ter sido possível esgotar a coleta neste trabalho, o resultado mostrou-se significativo tanto para a delineação da história da música popular infantil brasileira quanto para a detecção da participação das histórias infantis nesse processo.

Aceitando-se a hipótese sugerida pela pesquisa de que 80% das gravadoras concentram a produção infantil, o número de discos recolhidos é estatisticamente significativo. Sob essa hipótese, com 430 discos teríamos uma margem de erro de 5%, o que é uma boa margem de erro em se tratando de um assunto não vital. A coleta resultou em 439

⁴ Cf. Lopes, 1992, e Zan, 1994.

⁵ Os dados deste arquivo foram recolhidos em pesquisa de aperfeiçoamento ligada ao projeto Memória de Leitura (UNICAMP - CNPq) sob orientação da professora doutora Marisa Lajolo (Departamento de Letras - IEL - UNICAMP), 1995-1996. Posteriormente foram acrescentados novos dados, incluindo alguns dos textos do *corpus* desta dissertação.

⁶ Matte, 1996.

discos em português, o que significa que, mesmo excluindo-se da análise os discos em inglês (o que não será feito), o resultado da coleta mantém-se acima do número exigido.

Cabe ressaltar, no entanto, que os resultados da pesquisa devem ser relativizados, pois a coleta privilegiou as gravadoras Abril Jovem, Gravações Elétricas e CID, procuradas em primeiro lugar por sua posição de destaque na área, previamente observada. Os outros dados foram encontrados esporadicamente em museus em Campinas e São Paulo. Além disso, mesmo os arquivos das gravadoras são falhos, tornando-se claro um descaso em relação ao caráter histórico de seus arquivos.

Sendo assim, essa relativização foi buscada mesmo quando foram utilizados gráficos para a análise dos dados. O principal é que não se tome a história aqui montada como um modelo fundamental da história da discografia infantil, mas sim como uma curva provável dos processos pelos quais ela passou. Empiricamente foi possível constatar a verossimilhança dessa curva, justificando o procedimento de análise dos dados aqui empregado.

2.1 - BANCO DE DADOS

Procurando retirar do encarte, da capa e do rótulo do disco todos os dados significativos para a produção musical infantil, o banco de dados acabou sendo dividido em dois: um de títulos, que funciona quase como um índice, e outro de discos, no qual se encontram todos os dados recolhidos, inclusive os títulos.

O primeiro deles apresenta os títulos das músicas e histórias em ordem alfabética, bem como a data mais antiga do disco do qual o título foi recolhido, o número desse disco no outro arquivo e o número dos outros discos em que essa mesma gravação da música ou da história foi encontrada, o que foi chamado de reedições.

O segundo banco de dados trata dos discos. Abrange os seguintes aspectos: título do disco, características (histórias, músicas ou ambas), coleção ou selo, gravadora, número do disco na gravadora (disco), formato do disco, datas, títulos, composição, arranjo, interpretação, fonte (autorias, adaptações do texto, traduções) e direção.

Cada um desses aspectos foi analisado separada e comparativamente, especialmente do ponto de vista do tempo (décadas)

e das gravadoras. Os dados fornecidos pelo arquivo foram codificados a fim de produzir variáveis matematicamente analisáveis.

Todos os dados, evidentemente, foram analisados segundo nosso arquivo, portanto não há necessidade de reafirmar isso durante a exposição do trabalho, exceto quando alguma consideração completamente externa ao arquivo for incluída.

2.2 - PRODUÇÃO

Do total de discos, a maioria deles foi produzida nas décadas de 70 e 80. Há uma alta concentração da produção, mas um grande número de gravadoras envolvidas. Isso significa que apesar de 70% dos dados pertencerem às três maiores gravadoras no gênero (excluindo-se dessa parcela os 8% de discos em inglês), os 22% restantes dividem-se não em três ou quatro mas em 26 gravadoras, com 1 a 20 discos registrados em cada uma.

Os 41 discos em inglês pertencem todos à Abril Cultural e certamente tiveram algum intuito pedagógico no ensino da língua inglesa, pois além desses, os discos da coleção Aprenda e Brinque têm algumas canções e diálogos em inglês explicitamente utilizados nesse sentido. Todos são discos com copyright da Disney. A Abril (172 discos) foi importante pois atuou no mercado de discos infantis via banca de jornal, alternativa que hoje continua sendo viável, especialmente para discos de história.

Já a CID (110 discos) tem uma atuação importante em virtude de sua especialização no gênero, que é seu principal produto (característica exclusiva sua), estabelecendo-se a partir de 70 e mantendo-se até hoje. A Gravações Elétricas S/A (92 discos)⁷ foi a pioneira no gênero infantil dentro da indústria fonográfica e continua essa produção.

Das gravadoras com 20 ou menos registros, isolamos três: a Nova Cultural (com 20 discos), que é uma divisão da Abril e atuou na área Disney numa época em que a Abril produzia fonograficamente a coleção Taba: Histórias e Músicas Brasileiras, e que, segundo Marta Guerreiro Fiasco, diretora do arquivo da Abril Jovem, produz independentemente da Abril Cultural ou da Abril Jovem e hoje em dia não mais atua na área infantil; a Bloch (com 12 discos), que produziu uma

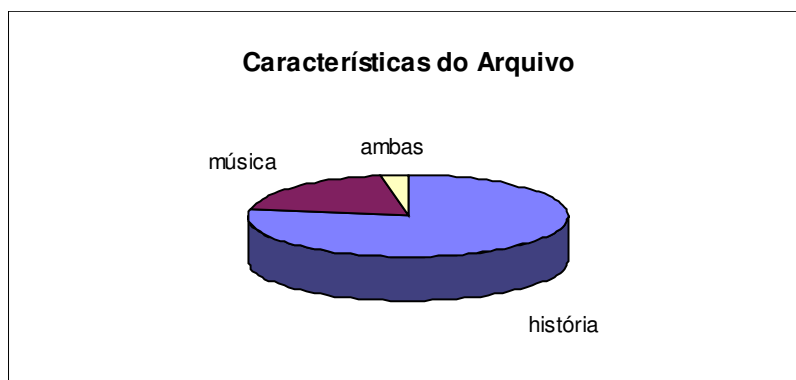
⁷ A Gravações Elétricas foi a criadora do selo Continental que compreende os selos Disquinho, Discão, Phonodisc-Mid e, após a venda da Chantecler, também os selos Chantecler e Galinho. Esses selos todos foram comprados pela Warner em 93/94, mas mantivemos no trabalho a designação geral de Gravações Elétricas, a fim de facilitar a compreensão.

série de livros com disquinho vendida em bancas de jornal com a marca Pais e Filhos: Edição Sonora Infantil ; e a SIGLA (com 10 discos), gravadora da Rede Globo de Televisão, que atua no mercado de discos de música, principalmente, e iniciou a produção infantil na segunda metade da década de 70.

As outras 23 gravadoras têm menos de 10 registros e foram analisadas conjuntamente. São elas: EMI Odeon (8 discos), Atma Paulista (6 discos), Ariola e Eldorado (5 discos), RCA, RGE e Polygram Discos (4 discos), Editora Saraiva, Max Wolfson Import Export, CBS, Discos Bandeirantes e Som (3 discos), Copacabana e Philips (2 discos), Cameratti, Marcus Pereira, Estúdio Edições Paulinas, Editora e Gravadora Dicastro, Formar Editora, Crazi, Europa, K-Tel e BF Utilidades Domésticas (1 disco).

2.3 - CARACTERÍSTICAS

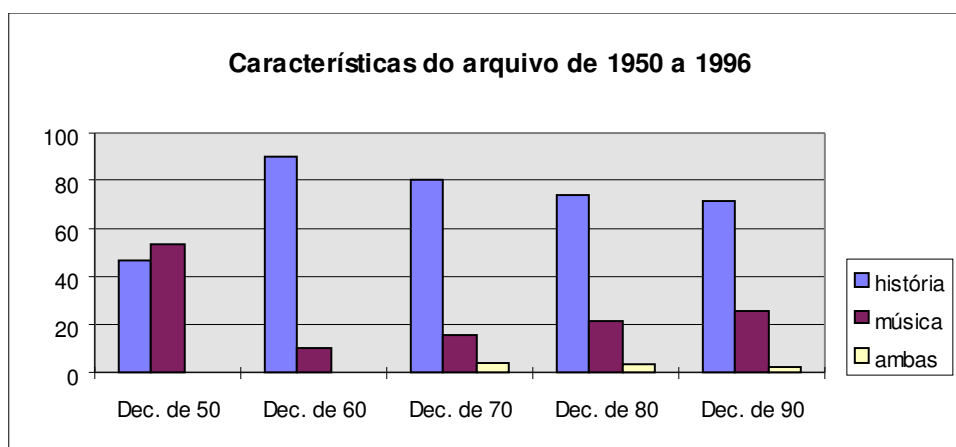
A grande maioria dos discos é formada por discos de história (fig. 1). Na Abril, na Gravações Elétricas, na CID, na Bloch e na Nova Cultural esse aspecto permanece inalterado, mas na SIGLA a relação inverte-se, passando a apresentar um maior número de discos de música que de história. As gravadoras com menos de 10 registros apresentam, como a SIGLA, maior número de discos de música (61%).



(fig. 1)

Observamos que, apesar da participação dos discos de história na produção fonográfica ser voltada principalmente às histórias, há uma tendência a aumentar progressivamente a participação de discos de música (fig. 2). Deduzimos daí uma diferença entre as gravadoras mais antigas e as mais novas, ou seja, dois tipos de atitude em relação a esse público. Outros aspectos do arquivo corroboram essa tese, mas esse realmente foi o principal aspecto.

A produção da década de 50 é peculiar em virtude de a maioria de seus discos não ter um caráter especificamente infantil. O aspecto dubio desses discos pode ser visto como o germe que já existia na produção fonográfica de um espaço destinado ao público infantil desde, talvez, a década de 20, e que só foi concretizar-se em 50 em virtude de um contexto social específico e a influência imperialista de Walt Disney com seus filmes, evidentemente, um dos quais foi o estopim da produção fonográfica infantil: Branca de Neve e os Sete Anões. Em virtude desse caráter ainda dubio da produção da década de 50, não consideramos para a análise da tendência acima mencionada os dados dessa década (fig. 2).



(fig. 2)

2.4 - DESTAQUES

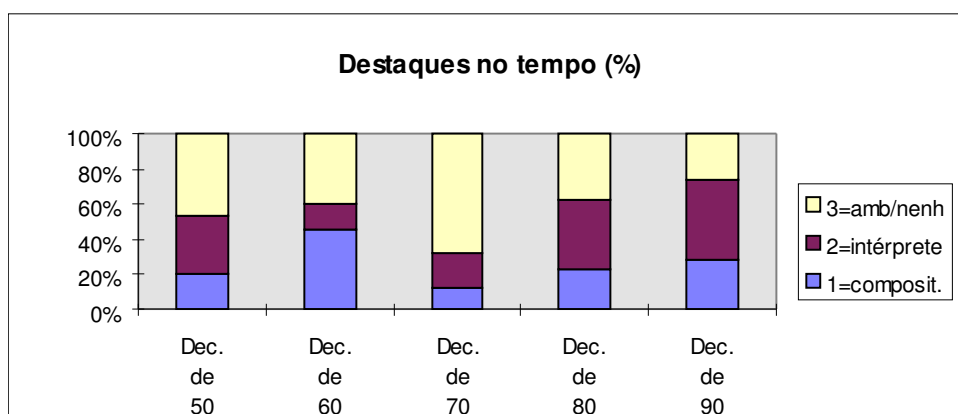
O aspecto aqui estudado é se o nome que se apresenta destacado ou com maior número de créditos é o nome do compositor ou o do intérprete. Esse aspecto varia conforme a época. Por isso, um disco que inicialmente foi apresentado como disco de compositor, por exemplo, numa reedição posterior pode vir a ser apresentado como disco de intérprete ou não apresentar destaques, conforme a apresentação dos créditos.

Metade dos discos não apresenta destaque para compositor ou intérprete. Foi possível constatar que, musicalmente falando, a produção infantil não é uma escolha profissional na maioria dos casos. Os artistas (não só músicos) realizam alguns trabalhos na área, mas permanecem identificados com seu trabalho para o público adulto ou jovem. O artista que se dedica exclusivamente a essa produção está fadado a jamais ser colocado entre os “grandes nomes” da sua especialidade, quiçá com raríssimas exceções que desconheço.

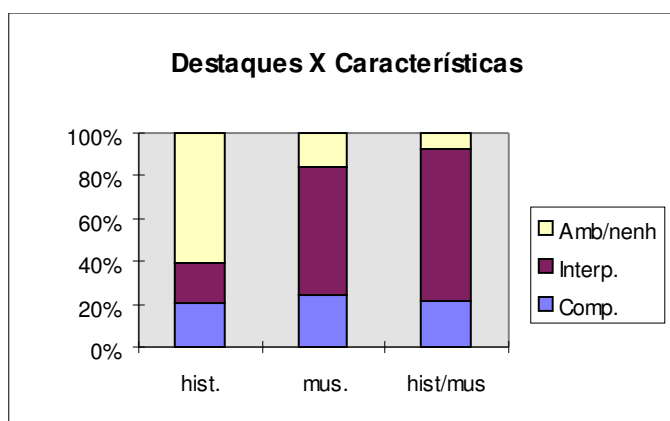
Observando a performance desses dados sobre os destaques no tempo é possível perceber que na década de 70 houve um grande número de discos sem destaques que tendem à diminuição. No entanto, o tipo de destaque que mais aumentou foi o de intérprete. O destaque para compositor foi significativo na década de 60 e não mais alcançou o mesmo patamar (fig. 3).

Comparando essa performance com a dos destaques em relação às características (fig. 4), fica claro que, sendo a participação do destaque para intérprete evidentemente maior nos discos em que há músicas (discos de música e mistos), essa tendência de aumentar os

discos com destaque para o intérprete nas décadas de 80 e 90 deve-se principalmente a um maior número de discos de música no período. Além disso, é preciso considerar que foi a partir da década de 70 que associações de músicos e principalmente de gravadoras passaram a regular o direito autoral, numa disputa que persiste até o presente momento, e uma das conquistas dos intérpretes foi a da explicitação dos créditos nos discos.



(fig. 3)



(fig. 4)

É também interessante notar que, como a participação do destaque para compositor é bastante estável se comparamos os discos segundo suas características, sua participação relativamente maior na década de 60 deve-se ao fato de termos, nessa década, 90% de discos de história, nos quais o destaque para intérprete é bastante reduzido.

Quanto às gravadoras, podemos dividi-las entre as que têm maioria de discos sem destaques e as que têm maioria de discos com destaques. No primeiro grupo temos a Abril, em cujos destaques há maioria de discos de intérprete, a Gravações Elétricas, com mais destaques para compositor e a Nova Cultural, pertencente ao grupo Abril e cujos discos não apresentam destaques. No segundo grupo temos a

CID, privilegiando os discos de intérprete, a SIGLA, com maior número de discos de compositor que intérprete, a editora Bloch, cujos discos destacam o compositor, e as gravadoras com menos de 10 registros, cujo equilíbrio entre discos de compositor e disco de intérprete tende para os últimos.

Foi inesperada a constatação de que a SIGLA, uma representante do novo estilo, tem mais destaques para compositor que para intérprete, pois é uma gravadora caracterizada por discos de música. Uma explicação para isso é o fato de que muito da sua produção para crianças seja proveniente de trilhas sonoras de seriados da Globo (tais como o Sítio do Pica-Pau Amarelo, 1977 e 1978) e no caso das trilhas sonoras, o nome que geralmente se destaca é o do compositor, exceto nos casos em que as músicas dessa trilha não foram compostas especialmente para ela. Acreditando-se nessa explicação, é preciso comentar o fato de que outra importante produção dessa gravadora são os discos da apresentadora Xuxa (final da década de 80 e década de 90), notadamente discos de intérprete e que representam com muita clareza um novo estilo de gravadora.

2.5 - REEDIÇÕES

O procedimento de reedições é bastante variável, mas basicamente consiste em relançar uma música ou história sem regrava-la, modificando, no entanto, o produto final. As modificações vão desde uma simples mudança de título do disco até uma mistura de histórias e/ou músicas de discos diferentes. Esse procedimento é mais comum com histórias (221 discos) do que com músicas (29 discos) e é característico das antigas gravadoras: a média de discos com reedições nas três maiores gravadoras é de quase 70% dos discos, caindo para 11% naquelas com menos de 10 registros. Na SIGLA não há reedições.

Na análise das reedições foi possível detectar relações insuspeitas entre gravadoras, por exemplo a da Abril com a Nova Cultural, confirmada em entrevistas com funcionários do arquivo. Por isso mantivemos as relações sugeridas pelo estudo nesse aspecto sem misturar os dados das gravadoras. É assim que, apesar dos discos da Abril serem reeditados pela Nova Cultural, as duas foram mantidas como gravadoras isoladas⁸.

⁸ Apenas para facilitar a leitura, as editoras que produziram discos estão sendo denominadas gravadoras.

Apenas 2% das reedições em disco de história pertencem a gravadoras com menos de 10 registros. Se levarmos em conta que a Abril e a Nova Cultural pertencem ao mesmo grupo e reeditaram os mesmos discos, elas abrangem quase a metade dos discos de história com reedições, seguidas pela Gravações Elétricas e pela CID.

Já em discos de música a liderança absoluta de reedições é da CID (65%), com apenas 7% das reedições feitas pelas gravadoras com menos de 10 registros. Os outros 28% foram feitos pela Gravações Elétricas. Tanto na CID quanto na Gravações Elétricas as reedições de discos de música concentram-se em discos de arranjo de músicas folclóricas.

Somente a CID fez reedições de discos mistos, montando-os a partir de discos de histórias e discos de músicas lançados anteriormente.

A maioria dos discos de história reeditados relaciona-se com um ou dois discos excluindo-se ou acrescentando-se textos, especialmente os discos da Abril. Mas essa regra não é mantida pelas outras duas grandes gravadoras: os discos de história da Gravações Elétricas relacionam-se com 4 ou 5 discos, no máximo 11, e na CID a média fica entre 10 e 11 discos e no máximo 24.

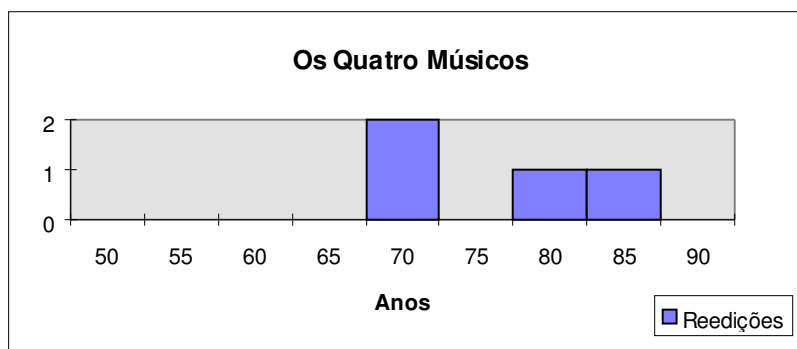
Já o número de reedições em discos de música é bem menor, mas a metade deles relaciona-se com 3 a 4 discos e no máximo 5. Por outro lado, a CID, que detém o maior número de discos de músicas reeditados (20 em 29) tem a média de reedições entre 8 e 9 discos e o máximo de 16 reedições. No entanto, no total a situação inverte-se: apenas 30% dos discos de música apresentam reedições.

Os discos de histórias e músicas (mistos) nesse aspecto seguem a tendência dos discos de história: a média fica entre 11 e 12 discos e o máximo em 22. Cabe ressaltar que 85% dos discos mistos da CID (única que apresenta esse tipo de reedições) relacionam-se com outros através do procedimento de reedição.

Para ilustrar o processo de reedições serão apresentados três exemplos de histórias das maiores gravadoras registradas. São elas Os quatro músicos (Abril), Os Quatro Heróis (Gravações Elétricas) e Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (CID).

Os Quatro Músicos é uma adaptação de Edy Lima do filme homônimo de Walt Disney, realizada pelo elenco RCA e com narração de Ronaldo Batista. Esses dados tornaram possível identificar essa mesma gravação em quatro discos diferentes, os três primeiros no formato

compacto 33 rotações por minuto. Dois deles foram editados em 1970 pela Abril, um pela coleção Historinhas Disney sob o número “HD 25”, relançado⁹ em 1979, e outro pela coleção Estorinhas de Walt Disney sob o número “EWD 27”, talvez lançado já em 1971 (a data do copyright é de 1970 e a do lançamento é de 1971). Em 1980 foi reeditado pela coleção Brinque e Aprenda - Historinhas Disney sob o número “BAHD 22”, no qual foram acrescentados trechos em inglês com finalidade pedagógica. Em 1986, completando um ciclo de 16 anos, foi reeditado pela Nova Cultural no formato K7 pela coleção Clássicos Disney, volume 19, contendo de um lado a referida história e do outro a história A Floresta Encantada (fig. 5)



(fig. 5)

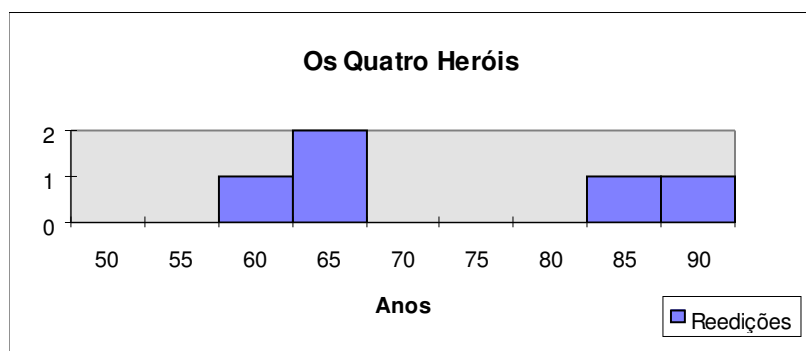
Os Quatro Heróis é um conto de Grimm adaptado por João de Barro, com músicas desse autor e orquestração de Radamés Gnattali. Tem narração de Simone de Moraes e é interpretado pelo elenco Teatro Disquinho. Aparece em cinco discos da Gravações Elétricas (primeiro Continental, depois Warner) no período de 33 anos (fig. 6). O primeiro deles data de 1961, selo Disquinho, número “DE-45-4020” no formato compacto 45 RPM.

Outros dois discos apresentam a mesma versão da história, datando de 1967 (fig. 6). Esses dois discos são um daqueles casos estranhos em que um disco de mesmo conteúdo é reeditado como se fosse outro: ambos são LPs 33 RPM, lançados pelo selo Discão, contém, além da referida história, as histórias O Macaco e a Velha, A Tartaruga e a Lebre e O Leão e o Ratinho. Todos os dados dos dois discos coincidem, exceto os números: “DILP-013” e “1.14.405.006”. A única explicação encontrada para esse caso específico, em virtude da numeração que segue moldes de diferentes épocas, é que o disco foi simplesmente relançado e foi mantida a data do primeiro lançamento, provavelmente por motivos que envolvem o pagamento de direitos

⁹ A diferença entre uma reedição e um relançamento é que a primeira modifica a apresentação do produto sem modificar a gravação da história ou música e o segundo não apresenta mudanças nem na apresentação nem na gravação.

autorais ou impostos. Apesar dessa constatação, os discos enquadram-se no que chamamos reedição.

Em 1988, pelo selo Phonodisc-Mid (ainda Gravações Elétricas), Os Quatro Heróis aparece em outro disco, dessa vez acompanhado pelas histórias O Rouxinol do Imperador e João e Maria, no LP 33 RPM de número “034.405.475”. Finalmente, em 1994, na coleção *Era Uma Vez V.1*, já pela Warner, aparece num LP 33RPM (e também no formato CD e K7) sob o número “997629-1”, numa coletânea que reúne, além desta, as histórias: Estória da Baratinha, A Formiguinha e a Neve, Ali Babá e os 40 Ladrões e O Gato de Botas (fig. 6).



(fig.

6)

O último exemplo de reedição é da CID: Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, foi encontrado em 8 discos num período de 23 anos (fig. 7). O elemento fundamental na revelação das identidades foi a interpretação do Coro e Orquestra Carrousell, e o selo homônimo. Apesar dos dados do arquivo não serem conclusivos, provavelmente a narração é de Henrique Lobo.

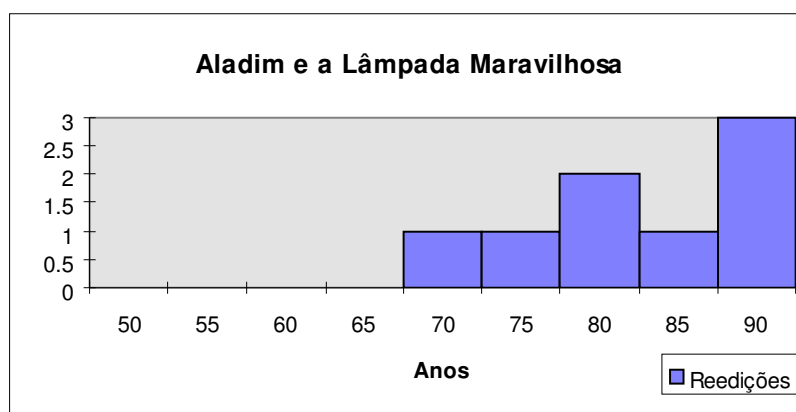
O primeiro disco que contém essa gravação de Aladim é de 1971. Essa data não consta no disco, foi deduzida pela data do disco seguinte (segundo a numeração). O disco, um compacto 33 RPM de número “CAR-20005”, contém apenas essa história.

Em 1975 a história foi lançada num daqueles discos mistos (com histórias e músicas) já estudados, um LP 33RPM. Também aqui a data não constava do disco, número “CAR-10008”, foi deduzida através do número “10013”. Uma anotação manuscrita no arquivo da CID indica que esse disco seria reeditado em 1985 unicamente com a alteração do número: janeiro/85: 10.038. Além dessa alteração, detectamos a mudança do título do disco, pois o primeiro não tinha nome (apenas a indicação das histórias incluídas) e o segundo chamou-se Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (fig. 7).

Em 1982, sob o número “LP-CARR-10026”, Aladim foi reeditado com Cinderela, Peter Pan, Pinochio e O Gato de Botas, num LP chamado As mais Lindas Histórias e Canções Infantis. Em 1983, com o número “LP-CARR 10030”, Aladim aparece em outra coletânea, com Ali Babá e os 40 Ladrões, O Pica-Pau Comilão e Os Três Porquinhos (que dá o nome ao disco).

Em 1991, no disco Planeta da Alegria (número “10057/9), Aladim divide o espaço com Cinderela, Peter Pan, Aventuras do Coelho Valdo, Branca de Neve e os 7 Anões e Ali Babá e os 40 Ladrões. Em 1993, outro disco leva o nome da história analisada, o “10059/5”, outro LP 33RPM que também apresenta Peter Pan, O Patinho Feio e Quem Quer Casar com a Dona Baratinha.es

Já em CD, em 1994 o disco Aladim, Rapunzel e outras Histórias , que além destas duas conta com As Aventuras do Coelho Valdo e A Orquestra do Cazuza, foi lançado sob o número “01008/5”. Todos os discos foram lançados pelo selo Carrousell (fig. 7).



(fig. 7)

2.6 - FORMATO

A análise do formato dos discos foi importante para deduzir algumas datas omitidas. Foi possível definir, com muita cautela, o surgimento e a desapareição de alguns formatos de disco que, situados em determinadas décadas puderam auxiliar na determinação de décadas para discos cujas datas não puderam ser definidas de outra forma. Esse foi o caso de alguns discos compactos ou LPs 78 RPM e alguns compactos 45 RPM.

O formato LP 33RPM foi o único encontrado em todas as décadas. Os discos 78 RPM só foram encontrados na década de 50 e o

compacto 45 foi praticamente encontrado apenas na década de 60, exceto por um exemplar da década seguinte. Os compactos 33 RPM foram encontrados com datas que vão da década de 50 até a de 80. Nos anos 70 apareceram os primeiros K7 e, nos 90, os CDs.

Os dados do arquivo dão uma idéia da utilização dos formatos no tempo e por gravadora, mas em relação a esta última, é muito pouco representativa, pois através de entrevistas foi possível saber que muitos discos em 78 e 45 RPM foram destruídos e não mais constam dos arquivos das gravadoras. Os discos com estas rotações foram encontrados, na sua grande maioria, no Centro Cultural São Paulo, no Museu da Imagem e do Som de Campinas e no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Através da análise desses dados foi possível constatar uma preferência das “gravadoras de jornaleiro” pelos formatos compacto 33RPM e fita K7, provavelmente em função do preço e do tamanho. A CID, a Gravações Elétricas e as gravadoras com menos de 10 registros têm sua maior produção no formato LP 33 RPM, formato dos discos da SIGLA.

2.7 - DATAS

As datas encontradas nos discos eram datas de copyright e de impressão dos discos. A maioria deles não apresentava a data do copyright, mas apresentava a data da impressão. Quando o mesmo disco foi novamente encontrado, mas com outra data de impressão (única mudança), foi registrada essa nova data como uma reimpressão, no caso de ser mais recente, ou trocando o lançamento, no caso de ser mais antiga. Nesse caso o lançamento inicial passou a ser uma reimpressão. Pouquíssimas reimpressões foram registradas (apenas 7% dos registros apresentam reimpressões).

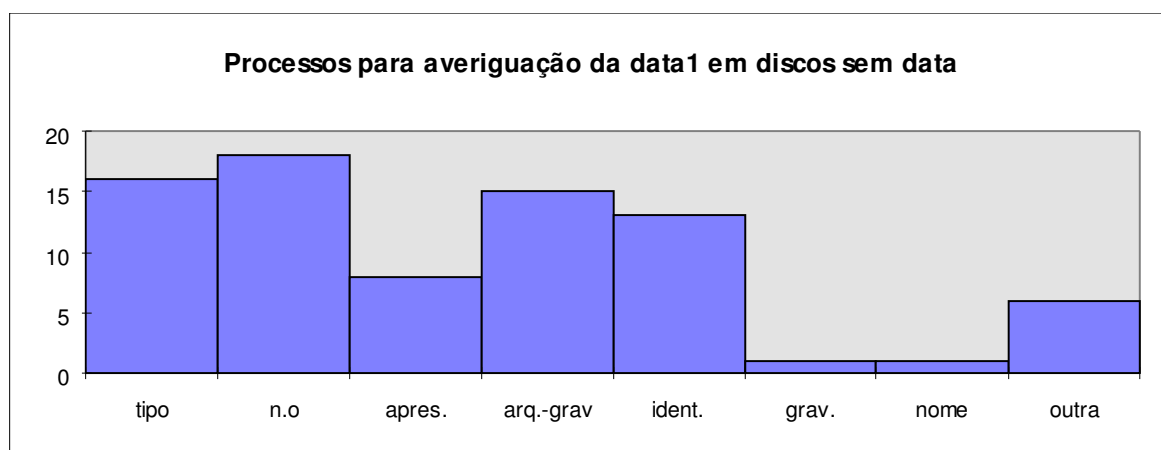
A primeira metade da década de 70 foi a única fase do período estudado que apresentou maior número de discos com copyright do que discos sem copyright. Certamente a produção da Abril teve um grande peso nesse fato, pois seu trabalho com a Disney norte-americana implicava nisso. No Brasil até hoje essa data não é comum.

Por sua vez, a data do lançamento (ou impressão) foi bem mais freqüente. Somente no início da década de 50 e no início da década seguinte o número de discos sem data de lançamento superou os 40%.

Para todos os discos foi instituída uma “data 1”, que seria a data de sua primeira edição. Para os discos que continham datas foram selecionadas as mais antigas, independente de serem copyright ou lançamento.

Para os discos que não apresentavam datas elas foram obtidas por vários processos, que dependiam de cada caso específico. Os processos foram:

- pelo formato do disco (tipo),
- pelo número do disco na gravadora (n.o),
- pelo estilo da apresentação da capa e dos arranjos musicais (apres.),
- por datas indicadas nos arquivos das gravadoras (arq-grav),
- pelas datas das reedições (ident.),
- pelas datas da gravadora, no caso de gravadoras com registros concentrados num período delimitado (grav),
- pelo nome destacado (nome),
- por outras datas, tais como a data do desenho da capa, data da produção musical, data sugerida em entrevista ou data da doação ao museu (outra).



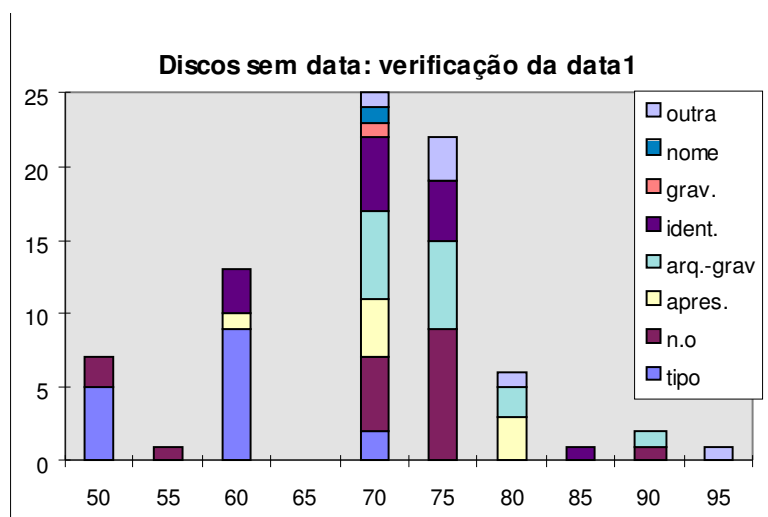
(fig. 8)

O gráfico da figura 8 ilustra a utilização desses procedimentos. Não houve uma hierarquia fixa nessa utilização: o processo escolhido foi aquele que se mostrou viável e mais adequado a cada caso. Dessa forma vemos que o formato, o número, a identidade e o arquivo da gravadora foram os meios mais utilizados para a verificação destas datas. O formato só pôde ser utilizado em discos das décadas de 50 e

60. O número era restritivo aos discos cuja numeração fazia parte de uma série ao menos em parte contida no arquivo ou no local da coleta e que tinha data em algum exemplar de número próximo. O arquivo da gravadora só auxiliou no caso da CID, onde tivemos acesso a uma pasta contendo dados sobre os lançamentos de cada disco e em cujas planilhas muitas vezes encontramos datas de lançamento e até reimpressão ou mudança de número. Mesmo assim nem todos os discos continham referência de data. As identidades (reedições) auxiliaram quando o disco sem data continha uma única história à qual, em uma reedição posterior, foi dado um copyright. As datas de desenho, produção, doação ou sugeridas pelas entrevistas, sempre que apareceram em discos sem data foram imediatamente utilizadas.

Somente nos casos em que nenhuma das alternativas anteriores adequava-se a um disco, a data1 foi buscada no estilo da capa ou do arranjo musical, ou pelas datas da gravadora ou algum nome destacado cuja história conhecida fornecia elementos suficientes para a dedução. Também aqui foi escolhido o método mais adequado, ou seja, aquele que tivesse uma menor possibilidade de erro. Nesses casos a data1 foi uma referência à década.

Houve uma concentração diferenciada do tipo de processo utilizado e as décadas deduzidas. Na década de 50 somente o formato do disco e o número foram os responsáveis pela identificação da data1. Na década que se segue, além do formato dos discos, foram encontradas datas através de identidades (reedições) e também da apresentação ou estilo do disco. Na década de 70 todos os tipos de processo foram utilizados, especialmente o número do disco e dados do arquivo da gravadora. Essa década foi também a que apresentou maior número de discos sem data. Década de 80: o arquivo da gravadora, identidades, outras datas e mesmo a apresentação foram os elementos que definiram as datas. Na próxima década, o número do disco, dados do arquivo da gravadora e outras datas tiveram essa função (fig. 9).



(fig. 9)

2.8 - COMPOSIÇÃO

Os dados fornecidos pelo arquivo sobre composição abrangem 77% dos discos e limitam-se aos nomes dos compositores citados nos discos.

A porcentagem de discos sem dados sobre a composição variou entre 15 e 30 % por década no período, mas se levarmos em conta períodos de 5 anos duas vezes essa porcentagem aumentou, para 45 % e 60%. O curioso é que esses dados referem-se, respectivamente, às segundas metades das décadas de 80 e 90, justamente quando esperava-se uma maior preocupação com a ficha técnica.

A CID é a gravadora com a maior porcentagem de discos sem dados sobre composição, o que talvez explique o fenômeno, pois é também a gravadora com mais discos infantis nos períodos citados. Da mesma forma a Abril, que têm dados sobre composição em quase todos os seus discos, contribuiu para aumentar o número de discos com dados sobre esse aspecto nas décadas de 70 e 80.

De qualquer forma, a única cujos discos sem dados superaram os discos com dados foi a Nova Cultural, que teve sua atuação restrita ao final da década de 70 e ao início da seguinte. A SIGLA, representante do novo estilo teve apenas uma décima parte de seus discos registrados sem dados sobre a composição.

Duas faces da composição foram exploradas nesse arquivo: o tipo de inclusão no disco, ou seja, se as músicas foram compostas para o disco ou história ou tiveram outras fontes, caso em que distinguimos os

discos com maioria de músicas folclóricas; além desta, procuramos verificar a presença de versões de músicas estrangeiras.

A maioria dos discos teve suas músicas compostas para si, apenas 8% eram discos com maioria de músicas folclóricas e 12% tiveram outras fontes musicais. Esse resultado dependeu do número de discos de histórias, o trabalho de seleção musical externa é mais comum em discos de intérprete, que são mais freqüentes em discos de música. Vale a pena destacar que 20% dos discos de gravadoras menores (menos de 10 registros) são discos com maioria de músicas folclóricas, e que em todas as gravadoras a maior parte das composições apresenta-se direcionada para o disco.

As versões apareceram com mais freqüência no início da década de 70, na maioria em discos de história e de composição direcionada ao disco, características recorrentes nas versões da Abril para os discos de Walt Disney, que mantém as melodias e os arranjos originais, modificando exclusivamente a letra das canções.

A presença de versões, fora 7 discos de gravadoras com menos de 10 registros, ficou restrita às maiores gravadoras registradas (Abril, CID e Gravações Elétricas).

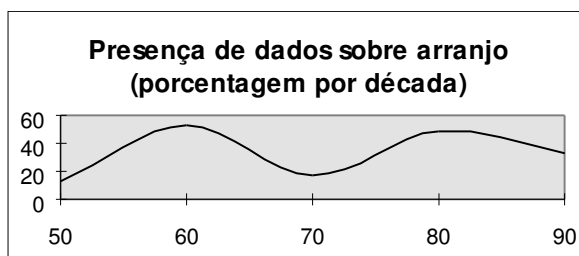
2.9 - ARRANJO

A maior parte dos discos não cita o nome dos arranjadores ou orquestradores. Na Gravações Elétricas, no entanto, esse quadro inverte-se, bem como na SIGLA e na Bloch.

Uma explicação plausível para o fato é a participação ou não de músicos na direção ou produção dos discos. A Gravações Elétricas foi dirigida por João de Barro, na época em que ele iniciou o trabalho com as historinhas. Ele próprio dirigiu o selo Disquinho na época, e, conforme o livro *Yes, nós temos Braguinha*¹⁰, chegou até a datilografar e colar os selos nos discos. Foi uma fase muito amadora, ainda, da indústria fonográfica. Na SIGLA, pelo contrário, é o fato do trabalho ligar-se ao meio televisivo diretamente propiciando uma maior especialização e profissionalismo que determina a divulgação mais detalhada dos créditos. Isso acontece porque a especialização pede uma direção musical em quase todos os discos e essa direção musical muitas vezes foi justamente um dos papéis do arranjador no disco. Na Bloch o fato

¹⁰ Severiano, 1987, p. 57.

explica-se em virtude da coleção registrada ter sido dirigida por Allan Lima, um não especialista, trabalhando ao lado de Fernando Lobo.



(fig. 10)

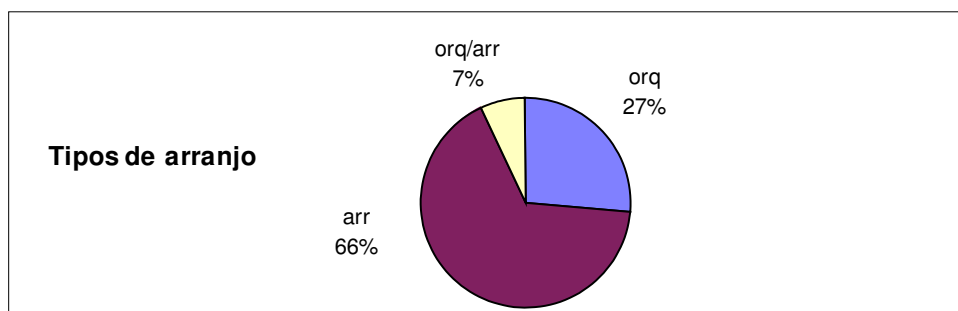
O auge relativo da apresentação de dados sobre arranjo está na década de 60; em todas as outras décadas a maioria dos discos omite esse dado. Curiosamente houve um aumento e uma diminuição cíclica desse tipo de informação no decorrer das décadas, fazendo com que nas décadas de 60 e 80 esses dados estejam mais presentes. (fig. 10). Em números absolutos o maior número de dados sobre o arranjo ficou na década de 80.

Em termos de arranjo, o que foi possível analisar foi a presença de arranjador e/ou orquestrador no disco, e o número de músicos envolvidos nesse trabalho por disco. A única gravadora que apresenta um grande número de discos com o nome do orquestrador foi a Gravações Elétricas. Todas as outras deram preferência ao trabalho do arranjador.

O trabalho do orquestrador difere pouco do trabalho do arranjador; essencialmente, essa diferença consiste na utilização ou não da orquestra nos arranjos. Evidentemente, com o teclado é possível simular a orquestra e esse trabalho passou a ser feito pelo arranjador. Outra diferença fundamental é a opção mais erudita do orquestrador, especialmente nos casos em que há um trabalho misto nessa área. Estas considerações não são definitivas nem pretendem esgotar o assunto, mas apenas delimitar superficialmente ambas as funções.

O trabalho do orquestrador, apesar de termos tentado abranger todo o período de produção infantil, é minoritário (fig. 11), e isso provavelmente porque a música popular é a mola da indústria fonográfica e as grandes orquestrações da Era do Rádio foram sendo substituídas por formações menores, mais populares e bem mais econômicas. O fator “economia” é evidentemente um dos mais importantes e deve ter influenciado diretamente o estilo de arranjo que foi sendo adotado pelos artistas populares. Isso fica evidente quando percebemos que, nos

nossos dias, o “luxo” de uma orquestra está restrito a produções vultuosas como as da Xuxa ou produções cujos propósitos artísticos superaram claramente os comerciais.



(fig. 11)

A maioria dos discos que contém dados sobre o arranjo tem apenas um nome de arranjador e/ou orquestrador. Na primeira metade da década de 80, quando tivemos 62 discos com dados nesse sentido, 53 só tinham um nome, sendo 49 deles arranjadores. A maioria dos discos com único arranjador está na Abril, já a Gravações Elétricas detém o maior número de discos com único orquestrador e também é a única que têm mais de um orquestrador em um disco.

2.10 - INTERPRETAÇÃO

Em todas as fases do período estudado tivemos um grande número de discos com dados sobre a interpretação. Esse foi o aspecto mais respeitado pelas gravadoras na confecção da ficha técnica e por isso mesmo acabou sendo um fator importante na verificação de datas e identidades entre discos. A maior parte dos dados sobre a interpretação data de 1970 a 1989.

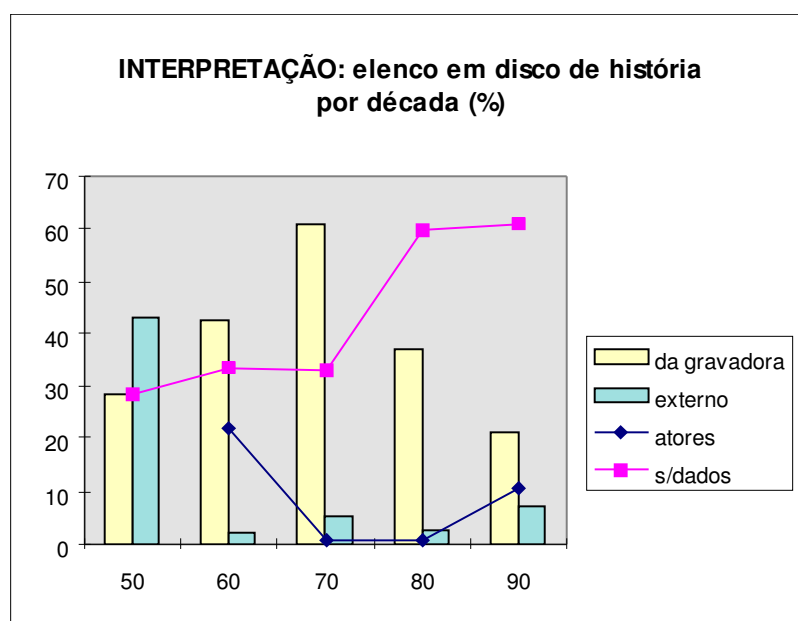
A interpretação foi registrada separando-se elenco, narração, interpretação musical, regência e solos.

Dos 480 discos do arquivo 210 continham dados sobre o elenco, sendo apenas um deles um disco misto (histórias e músicas) e os outros, discos de histórias. Foi observado que haviam elencos com nome e listas de nomes de atores. Os elencos com nome foram divididos em dois grupos: pertencentes às gravadoras e elencos externos, independentes. Sendo assim obtivemos três categorias de elenco: da gravadora, externos e atores.

O único elenco de disco misto é um elenco de atores e data da segunda metade da década de 70.

O elenco das histórias não foi citado em 44% dos discos de história. Em 46% registramos elencos da gravadora e os elencos externos e de atores dividem igualmente os 10% restantes. Temos caracterizada então a preferência das gravadoras de discos de história pela utilização de seus próprios elencos, preferência certamente facilitadora do trabalho no caso de coleções nas quais há uma grande produção em pouquíssimo tempo (no mínimo doze discos em um ano).

Chama a atenção a superação dos discos com dados sobre o elenco pelos discos sem dados a partir da década de 80, talvez relacionado a uma maior participação de pequenas gravadoras e um aumento nas reedições nas grandes, relativamente falando. A apresentação do nome dos atores aconteceu principalmente nas décadas de 60 e 90, possivelmente em função da participação ainda não efetivada das grandes gravadoras em 60 e de uma modificação na produção das mesmas em 90, quando deixaram de manter seus elencos para fazer reedições ou para terceirizar (outra mudança no estilo da produção fonográfica). Somente na década de 50 os elencos externos foram majoritários, depois disso foram totalmente superados pelos elencos das gravadoras (fig. 12). Em 95 e 96 temos unicamente elencos de atores.



(fig. 12)

A presença dos dados sobre narração assemelha-se à do elenco: 47% dos discos de história não apresentam dados sobre a narração, 45% têm apenas um narrador e somente 8% tem mais de um nome na narração. A Abril, em todos os discos em português relacionados a

Disney, apresenta como narrador o mesmo e único nome: Ronaldo Batista.

Nos discos mistos a relação modifica-se: 70% dos discos não apresenta o nome do narrador. Há praticamente um equilíbrio entre o narrador único e mais de um narrador, dados que se concentram no final da década de 70 e início de 80. Todos os discos mistos que apresentam dados nesse sentido são da CID.

Os dados sobre interpretação musical compreendem os nomes de intérpretes (indivíduo ou grupo). Nos discos de música esses dados faltam em 29% dos discos, enquanto que nos discos mistos estão ausentes em 61% deles.

A nível de interpretação musical, a presença de um ou de mais intérpretes cria uma diferença fundamental: o disco com um único intérprete só apareceu a partir de 70 para discos de música, mas só um exemplo de disco misto com único intérprete, da segunda metade da mesma década, aparece em nossos arquivos. Já no caso em que esse intérprete é um grupo, os discos mistos passaram a apresentá-los a partir de 75, e os discos de música a partir de 65 (excluindo-se 3 discos de 1950).

Em se tratando de discos de música, a maioria deles têm mais de um intérprete (39%) e estão espalhados por todas as fases do período estudado. Discos mistos comportaram-se diferente: apenas dois deles foram registrados na segunda metade da década de 70.

Se os discos de história normalmente têm sua identidade formada por uma direção, pois fazem parte de uma coleção, os discos de música têm sua identidade formada pela interpretação, pois o artista que divulgará o disco será especialmente o intérprete, seja ele um indivíduo ou um grupo. Isso se modifica nos casos em que a produção está vinculada a uma trilha sonora, por exemplo, quando novamente a atenção vai dirigir-se ao diretor pois na maioria das vezes trata-se de muitos intérpretes diferentes e independentes (como é o caso do Pirlimpimpim, da SIGLA, dirigido por Guto Graça Mello) e a divulgação não dependerá deles.

Como no caso da música infantil os artistas envolvidos não são especialistas na área, fica mais fácil trabalhar com uma coletânea a ser divulgada por um mote qualquer (um programa de televisão, por exemplo, como é o caso do Canções de Ninar, da gravadora Cameratti, dirigido por Paulo Tatit e Sandra Peres, 1995) do que esperar que um

artista vá dedicar-se a shows de divulgação (como faz a dupla Sandy & Júnior, na mesma época). Ambos os exemplos são bastante recentes, demonstrando que ainda há uma maleabilidade bastante positiva pois não exclui nem uma nem outra forma de atuar no mercado.

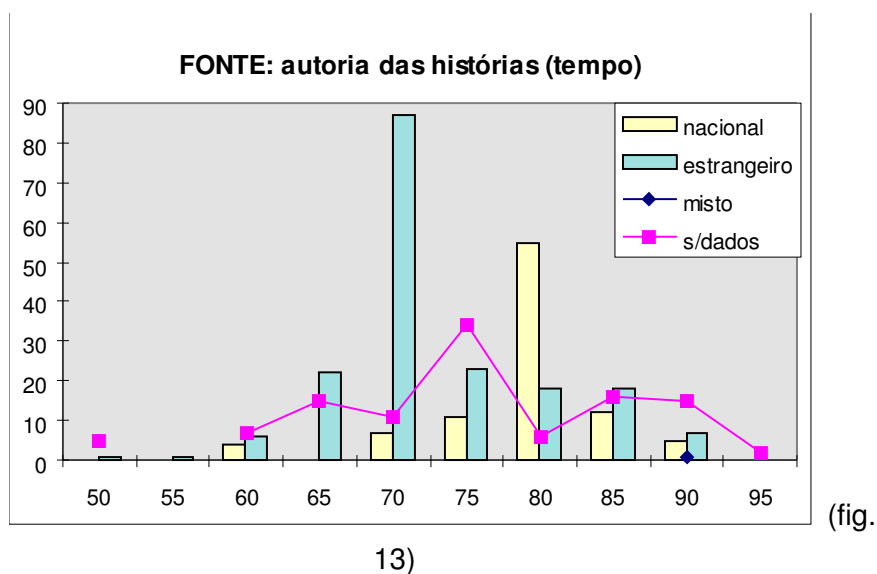
Quanto à regência e aos solos, esses dados estão ausentes em 95% dos discos de história, presentes apenas na Gravações Elétricas, na SIGLA e alguns discos de gravadoras com menos de 10 registros. Em discos de música os dados ausentes caem para 80% em função de uma maior presença de regente (subiu para 14%). Já em discos mistos esses dados foram totalmente omitidos. Tanto esses dados quanto os dados sobre os músicos acompanhantes (que não foram registrados) são raríssimos na área infantil.

Talvez essas considerações venham de encontro com a percepção de uma maior negligência das gravadoras no sentido de fidelidade e explicitação da ficha técnica em relação a essa área, que pode ter relação com a idéia do público “menor”, ou seja, um público que não vai cobrar esses créditos (só lhe importaria o conteúdo do disco) e que, como alvo, não justificaria a preocupação dos próprios músicos nesse sentido. Essa tal negligência, no entanto, pode ser justamente a forma de driblar a cobrança de direitos autorais, tornando o investimento ainda mais lucrativo para a gravadora.

2.11 - FONTE LITERÁRIA

A fonte literária dos discos de história é dividida em autoria e adaptação. A maioria dos discos de história apresenta dados sobre o assunto em praticamente todas as fases do período estudado, exceto na primeira metade da década de 50. O mesmo acontece em relação às gravadoras: apenas nas gravadoras com menos de 10 registros a situação se inverte, mas pode-se dizer que há um equilíbrio nesse sentido (53% dos discos de história não possuem dados sobre a fonte).

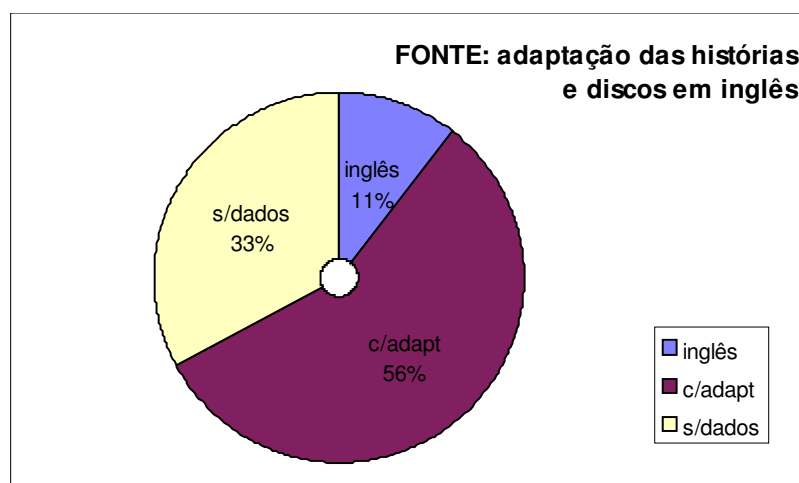
Como já pôde ser notado pelos comentários tecidos até aqui, a presença de adaptações brasileiras de histórias, de origem norte-americana ou européia principalmente, é considerável: 47%, dos quais três quartos são da Abril.



Somente na década de 80 a situação inverteu-se, apesar de já na sua segunda metade termos de volta a situação anterior. Talvez o principal motivo disso seja justamente a influência da produção da Disney Company na área, pois, na Abril, na Gravações Elétricas e na Nova Cultural, Disney foi o mote inicial e o sustentáculo dessa produção.

Na mesma época em que a produção nacional alcançou um número maior que a estrangeira, houve uma queda na ausência de dados. Outra vez entra Disney na cena: todos os discos que contém adaptações dos filmes de Walt Disney contém obrigatoriamente a referência a ele; por sua vez, os discos cuja autoria é nacional não têm necessariamente o mesmo cuidado, o que prova que uma maior explicitação de dados nesse sentido engrossaria o cordão dos autores nacionais. Além disso, o número de discos que mistura a autoria estrangeira à nacional é irrisório, remetendo novamente ao cuidado com a identidade dos produtos estrangeiros.

Os 41 discos em inglês, ou seja, adaptações estrangeiras, foram lançados pela Abril no período de 1965 a 1979. Eles representam 11% dos discos de história. A maioria dos discos de história apresentam dados sobre a adaptação (fig. 14). Apenas no início da década de 50, no final da década de 70 e início da seguinte os discos sem dados foram numericamente superiores aos com dados sobre adaptação.



(fig. 14)

Relativamente às gravadoras, somente na CID, na SIGLA e nas gravadoras com menos de 10 registros encontramos um maior número de discos sem dados sobre adaptação, sugerindo que há um maior cuidado com esse trabalho do que com a autoria propriamente dita. Provavelmente isso deve-se à produção da maioria dos discos de história ser musical (João de Barro, Gravações Elétricas, por exemplo) e não literária (ao contrário de Pluft, o fantasma, de Maria Clara Machado, narrado pela autora, CID, 1975).

3. A HISTÓRIA

Alice! Deixe a gatinha sossegada e preste atenção à aula de história! Você parece estar sempre sonhando, sonhando com outro mundo! (Alice 1)

Esta história é do tempo em que o tostão valia muito, muito! Dava pra comprar um montão de coisas e ainda voltava troco. (Baratinha 4)

A partir dos tópicos analisados no arquivo, será delineado a seguir um esboço da história da música popular infantil; longe de esgotar o assunto, este esboço pretende servir de referência a estudos posteriores na área.

Foram sugeridas seis fases nesta pequena história a partir de dois fatores: a) a pesquisa da atuação dos nomes destacados nos discos que serão analisados semioticamente na segunda parte desta dissertação e b) a relação dessa atuação com outros fatores como o lançamento maior ou menor de novas coleções ou de discos isolados. Apesar dessa constatação, optamos por manter a divisão por décadas em virtude dos limites da pesquisa histórica aqui apresentada. Essas fases propostas serão comentadas no interior da análise das décadas, especialmente porque orientarão a dissertação no que se refere ao agrupamento das histórias analisadas.

Além dessa divisão em fases, a pesquisa dos nomes no arquivo ressaltou a importância deste *corpus*, pois ele reúne exemplos de muitos dos nomes importantes na história da música popular infantil brasileira, especialmente no âmbito dos discos de histórias.

Quando esta pesquisa foi iniciada pretendia abranger o período entre 1940 (data então suposta da primeira gravação de *Branca de Neve e os Sete Anões*, de João de Barro) e 1995. No entanto, para essa gravação só conseguimos encontrar uma referência de 1950, no Catálogo de Discos de 78 Rotações, e nenhum disco explicitamente infantil foi encontrado antes dessa data. Por isso o período estudado diminuiu dez anos.

A história que será contada a seguir abrange especialmente aspectos ligados à condição dessa música como produto da indústria

cultural, com maior destaque às historinhas por sua maior representatividade na área infantil.

3.1 - FASES

1ª FASE: recobre toda a década de cinquenta e é marcada pelos nomes de João de Barro, Radamés Gnattali e Paulo Tapajós. É uma fase de pouca produção e trabalhos que remetem a um momento anterior quando não havia a preocupação de endereçar discos ao público infantil.

2ª FASE: de 1960 a 1967, mantém a marca dos nomes anteriormente citados, agora com uma setorialização que especifica o rótulo “infantil”. Surgem os primeiros trabalhos do anônimo Elenco do Galinho, pela Chantecler.

3ª FASE: de 1968 a 1969. Esse curto período é 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.

4ª FASE: primeira metade da década de 70 (1970 a 1975), em que há a consolidação de alguns dos nomes lançados no período anterior e relançamentos freqüentes dos nomes da primeira e da segunda fase. É a fase ouro da coleção da Disney, da Abril Cultural, com adaptações de Edy Lima. Os poucos lançamentos novos são individuais.

5ª FASE: de 1976 a 1985. Período muito produtivo marcado por muitas reedições, poucas coleções novas, mas lançamentos individuais marcados pelo *marketing* (Sítio do Pica-pau Amarelo e Arca de Noé). É uma fase de transição, onde as produções, assim como a própria indústria, está se especializando, tornando-se mais profissional. Segundo nossa hipótese de revisão do conceito de infância, é nessa fase que a nova imagem é preparada.

6ª FASE: a partir de 1986, ano do lançamento do primeiro disco da Xuxa, a produção fica cada vez mais atrelada à televisão e diminui a diversidade em prol da quantidade. É a otimização comercial 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.

3.2 - DÉCADA DE 50

Da mesma forma como a infância foi sendo definida separadamente da idade adulta num processo comentado na introdução deste trabalho, também o espaço da música infantil na indústria fonográfica assim foi constituído. A década de 50, correspondente à primeira fase, apresenta tanto discos com caráter dúbio como discos explicitamente infantis.

Os discos dúbios são discos de humor, canções folclóricas e mesmo histórias que foram dirigidas a um público sem idade. Esse é o caso do disco de quadrilha, por exemplo, ou do trabalho da dupla Fuzarca e Torresmo. Esse tipo de trabalho indica que, apesar de não ser diretamente o consumidor dos discos, a criança já consumia discos, já era um ouvinte.

Esse consumidor em potencial ganhou seu primeiro trabalho em função de uma condição industrial muito peculiar: Braguinha era diretor da Continental (selo da Gravações Elétricas) e foi escolhido pela Disney Company para fazer as primeiras versões dos filmes de Walt Disney para o português: *Branca de Neve*, *Pinóchio* e *Alice no País das Maravilhas*, dentre outros. Até hoje podemos encontrar essas versões nas locadoras de vídeo (por exemplo a recentemente lançada *Branca de Neve*, “versão original”). Tudo indica que foi esse lendário (e vivo até nossos dias!) compositor de marchinhas de carnaval quem teve a idéia de lançar adaptações desses filmes no mercado fonográfico. Se os filmes de Disney eram um sucesso, por que não o seriam discos desses mesmos filmes? A propaganda já estava pronta...

E não houve engano: o primeiro trabalho (*Branca de Neve*) teve 44 anos de lançamentos, quase todo o período estudado. Essa *Branca de Neve* é justamente a única história do *corpus* que pertence à primeira fase.

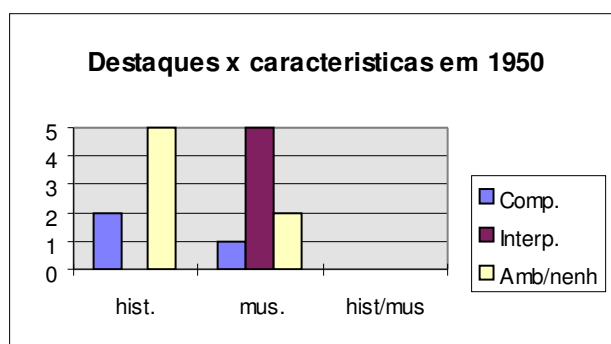
Em 1951 o mesmo diretor lançou um outro disco que também abriria um espaço comercial mantido até hoje: o das músicas infantis folclóricas com arranjos adequados à sua época ou arranjos clássicos (*Cantigas de São João*).

Estas duas produções marcaram desde logo a dinâmica da produção fonográfica infantil em relação ao universo cultural infantil que vinha modificar: de um lado temos a produção que vem de cima para baixo, ou seja, criações de adultos direcionadas às crianças, e de outro temos o folclore, ou seja, as produções sem nome cultivadas pelas

crianças, tomadas pelos adultos e devolvidas às crianças através do filtro do parâmetro adulto. A primeira foi ganhando espaço em relação à outra, à medida em que o folclore foi perdendo espaço na nossa sociedade cada vez mais urbanizada, mas na década de 50 ainda tínhamos ambas fortes, além daquelas produções dúbias que acabaram entrando no arquivo sem serem consideradas na análise.

Nesse período houve um equilíbrio entre discos de história e discos de música, equilíbrio repetido pela produção da Gravações Elétricas (a pioneira). A maioria dos discos pertence a gravadoras com menos de 10 registros em nossos arquivos e também repete esse equilíbrio.

Os discos da Gravações Elétricas não apresentavam destaque para compositor ou intérprete, enquanto as outras gravadoras destacavam mais discos de intérprete, especialmente artistas “adultos” com trabalhos dúbios. Nessa fase a maioria dos discos de história não apresentava destaque, enquanto nos discos de música o intérprete se sobressaía (fig. 15). No total, no entanto, houve um equilíbrio entre os discos de compositor e os sem destaques, a participação de discos de intérprete não atingindo 20%. Nessa fase não registramos nenhum disco misto (histórias e músicas).



(fig. 15)

Quanto ao formato do disco, nessa década ainda eram produzidos os discos em 78 rotações, ao mesmo tempo em que temos registros de discos em 33 rotações. Em ambas as rotações foram encontrados compactos e LPs.

Apenas um dos discos registrados nessa fase apresentou data de copyright, mas a maioria (9 em 15 discos) tinha data de lançamento. Também tivemos apenas um exemplar com data de reimpressão, já na segunda metade da década. As datas dos discos em que elas estavam ausentes foram obtidas pela análise do número do disco e do formato.

A maioria dos discos apresentou indicações de composição, que foram classificadas demonstrando a utilização de todos os tipos identificados (direcionada, externa e folclórica), com uma participação relevante de discos com maioria de músicas folclóricas (40% - no total eles representam apenas 8.5%). Não foi encontrada, no entanto, nenhuma versão de canção estrangeira, nem em discos de música nem em discos mistos.

Grande parte dos discos não apresenta dados sobre o arranjo. Dos dois discos registrados que apresentaram nomes nesse sentido, um apresentava arranjador e o outro, orquestrador e arranjador (com mais de um nome). Esses dados são insuficientes para se concluir qualquer dinâmica a respeito, exceto levando-se em conta a grande ausência de nomes no arranjo.

Já na interpretação a situação é outra: a maioria dos discos apresenta os créditos de intérpretes. Há um equilíbrio entre elencos da gravadora e elencos externos em discos de história, com peso maior nos últimos. Nenhum disco apresentou nome de narrador. Apenas um deles citou um solista, no início da década.

Em discos de música a maioria dos discos teve mais de um intérprete, seguindo-se dos discos interpretados por um grupo. Nenhum citou solistas ou regentes.

Apenas dois dos sete discos de história apresentou dados sobre a fonte literária. Os dois eram de autoria estrangeira e um desses citou a adaptação brasileira.

3.2.1 - CANTIGAS DE SÃO JOÃO - PARTES 1 E 2 - 1950

Esse disco é aquele, dentre os discos do arquivo, que melhor representa os discos da época: *Cantigas de São João* é um disco de músicas, mais especificamente um disco de arranjos de músicas folclóricas, sem dados musicais complementares e apresenta-se em 78 RPM:

título do disco: Cantigas de São João - partes 1 e 2

características: disco de músicas

nome em destaque: João de Barro

tipo de destaque: compositor e intérprete

coleção:	Selo Continental
gravadora:	Gravações Elétricas S/A - Continental
número do disco:	20.901
formato:	compacto 78 RPM
data1:	1951
copyright:	1951
lançamento:	0
composição:	folclore
arranjo:	-
intérprete:	Trio Melodia e Trio Madrigal
complemento:	-
títulos das músicas:	-

3.3 - DÉCADA DE 60

Na década de 60, que compreende a segunda (1960-1967) e a terceira fase (1968-1969), outras duas grandes gravadoras iniciaram seus trabalhos, mas ainda timidamente. O número de registros, que na década anterior foi de 15 discos, subiu para 60 discos, dentre os quais 21 da Gravações Elétricas, 14 da Abril e 12 da Bloch. A maioria dos discos é da segunda metade da década, sendo 33 da segunda fase (60 a 67) e 27 da terceira (68 a 69).

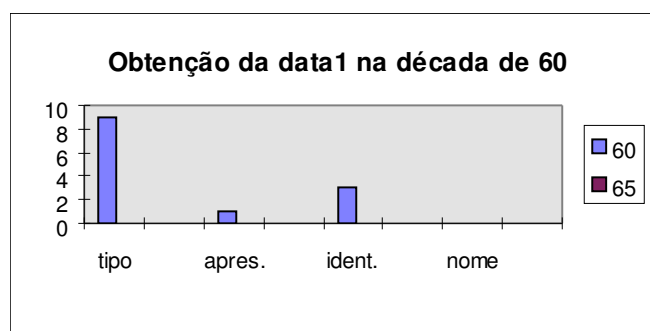
Se em 50 tivemos um equilíbrio de histórias e músicas, em 60 90% dos discos eram de história, demonstrando que a tese de Braguinha estava correta. Isso também mostra que a produção na área infantil aumentou em função dos maiores investimentos em discos de histórias. No período, todos os discos da Abril e da Bloch e a maioria dos discos da Gravações Elétricas são discos de história. Já nas gravadoras com menos de 10 registros, apesar de ainda termos mais discos de história, o número de discos de música aumenta para 30%. É importante notar que o aumento da produção de discos de história foi considerável no final da década (terceira fase).

Esse foi um período que pode ser citado como a fase dos discos de compositor, quando a Gravações Elétricas ainda liderava. Nessa década os discos de história passaram a apresentar equilíbrio entre discos sem destaque e discos de compositor, com ênfase no último, sendo que esse quadro se repete nas duas fases do período; enquanto isso os discos de música não mais apresentaram destaque para compositor, enfatizando o intérprete, principalmente na segunda fase. A produção da Bloch para crianças (relacionada à revista *Pais e Filhos* e pertencente à terceira fase) aumenta o peso dos discos de compositor, com destaque especial para a adaptação. Mesmo assim ainda temos muitos discos sem destaques (40%).

Nesse período a Abril não dava destaque para compositor ou intérprete, enquanto as gravadoras “menores” apresentavam destaques em todos.

Não mais tivemos registros de discos em 78 rotações. A maioria dos discos encontrados era do tipo compacto 33 RPM, mas apareceram 10 em 45 rotações (compactos).

O número de discos com indicação de copyright aumentou significativamente da primeira para a segunda metade da década, fortalecendo a tese da importância da Abril nesse aspecto. Também aumentou o número de discos com referência ao lançamento: na primeira metade tivemos 35% dos discos com dados, enquanto na segunda metade da década essa parcela subiu para 72.5%. E, repetindo a dinâmica, a década iniciou sem discos com reimpressões e terminou com uma parcela de 5% de reimpressões. O número parece irrisório, mas deve-se considerar o fato das reimpressões aparecerem apenas em 6.6% do total de discos registrados.



(fig. 16)

A figura 16 mostra que nessa década houve uma menor precisão na detecção da data1, pois foi preciso utilizar o estilo da apresentação com esse fim. Também podemos inferir essa menor precisão por não haver data1 em discos sem data determinada para a segunda metade da

década, o que leva a pensar que na maioria dos casos o que foi obtido foi uma referência à década e não uma data específica. Ainda assim, na maioria dos casos foi possível trabalhar com dados um pouco mais precisos, como o tipo ou formato dos discos (no caso de compactos 45RPM) e identidades com outros discos.

Aumentou o número de dados sobre composição em relação à década anterior, o que corrobora a definição do período como dos discos de compositor. Quase 80% dos discos apresenta composições especialmente feitas para eles. O número de discos com maioria de músicas folclóricas cai para 6.6% e temos apenas um disco com composição externa¹¹. Começam a aparecer discos com versões de músicas estrangeiras, 3 na primeira metade da década e 5 na segunda metade.

O número de discos com dados sobre arranjo aumenta significativamente: passou de 13% em 50 a 53% em 60. Desses, a metade cita o nome do arranjador e 40% cita o orquestrador. Apenas 3 discos citam nomes de arranjadores e orquestradores. Também foi possível verificar que a maioria dos dados sobre arranjo referia-se a um único nome (de arranjador ou orquestrador).

Enquanto na década anterior tivemos um peso maior nos elenco externos de discos de história, a década de 60 marca sem dúvida a presença de elencos da gravadora, introduzindo também listas de atores. Nessa década também não foram registrados dados nesse sentido em discos mistos. Apesar da maioria dos discos não apresentar o nome do narrador, 33% deles apresentaram um único nome. Apenas 9% dos discos de história citaram nomes de regentes; nenhum solista.

Nos discos de música, todos apresentaram nomes de intérpretes, que em quase todos os discos eram mais de um grupo ou intérprete. Apenas um disco citou a regência e nenhum citou solista.

Nessa década, caracterizada por discos de história e compositor, a maioria dos discos apresenta dados sobre a fonte literária. A maioria das histórias eram de autor estrangeiro, sendo 78.5% na segunda metade da década. Onze dos discos tiveram também adaptações estrangeira: estavam em inglês e datados entre 65 e 69. A maioria dos discos de histórias e mistos da fase continham dados sobre a adaptação.

Nosso *corpus* conta com nove discos dessa década, cinco da segunda fase:

¹¹ Composição externa: não inédita, que já foi utilizada para outro fim.

- v 1960 - Chapeusinho Vermelho (Paulo Tapajós)
- v 1960 - Pinocchio (Radamés Gnattali)
- v 1964 - Alice no País das Maravilhas (João de Barro)
- v 1965 - O Chapeuzinho Vermelho (João de Barro)
- v 1965 - História da Baratinha (João de Barro)

E quatro da terceira fase:

- v 1968 - Casamento de Dona Baratinha (Elenco Radioteatral Zaccharias e sua orquestra)
- v 1968 - O Casamento da Baratinha (Leila Victor)
- v 1968 - Chapeuzinho Vermelho (Leila Victor)
- v 1968 - Pinóquio (Fernando Lobo)

3.3.1 - Os QUATRO HERÓIS - 1960

Esse disco foi aquele que em mais aspectos segue a definição dos discos do período: é um disco de história, da Gravações Elétricas e com autor estrangeiro.

título do disco:	Os Quatro Heróis
características:	disco de histórias
nome em destaque:	João de Barro
tipo de destaque:	compositor
coleção:	Selo Disquinho
gravadora:	Gravações Elétricas S/A - Continental
número do disco:	DE-45-4020
formato:	compacto 45 RPM
data1:	1961
copyright:	1961
lançamento:	1961

composição:	melodias de João de Barro
arranjo:	orquestração de Radamés Gnattali
intérprete:	narração de Simone de Moraes, elenco Teatro Disquinho
complemento:	-
fonte literária:	conto de Grimm, adaptação de João de Barro
títulos das histórias:	Os Quatro Heróis

3.4 - DÉCADA DE 70

O auge da produção na área infantil está na década de 70, que compreende a quarta fase (1970-1975) e metade da quinta. Sessenta por cento da produção da Abril concentra-se nessa década, quase todos na primeira metade da década. Foi também a fase de instalação da CID, que lançou 40% dos seus discos na época. A Gravações Elétricas também aumentou sua produção. No final da década tanto a SIGLA quanto a Nova Cultural entraram no mercado. O número de discos das gravadoras com menos de 10 registros aumentou de 13 para 51 discos, mais da metade deles já na quinta fase.

A parcela de discos de história baixou um pouco, em função de um aumento no número de discos de músicas e discos mistos, movimento típico da Gravações Elétricas no período. Nota-se um crescimento dos musicais e um decréscimo dos mistos da quarta para a quinta fase. Apenas um disco da Abril é de músicas (os outros são discos de história) e pertence à quinta fase.

A CID entrou no mercado com metade de seus discos contendo histórias, 28.5% de discos de músicas e 9 discos mistos. As músicas são essencialmente arranjos de músicas folclóricas.

No final da década a SIGLA despontou com 3 discos mistos e a Nova Cultural com 3 discos de história. As gravadoras com menos de 10 registros, no entanto, tiveram uma maioria de discos de música, a maior parte deles na segunda metade da década (quinta fase).

Nesse período os discos infantis voltaram a caracterizar-se por uma grande parcela de discos sem destaque para compositor ou intérprete, o que foi determinado pelo grande número de discos de história, pois tanto nos discos de música quanto nos mistos a maior parcela é de discos de intérprete.

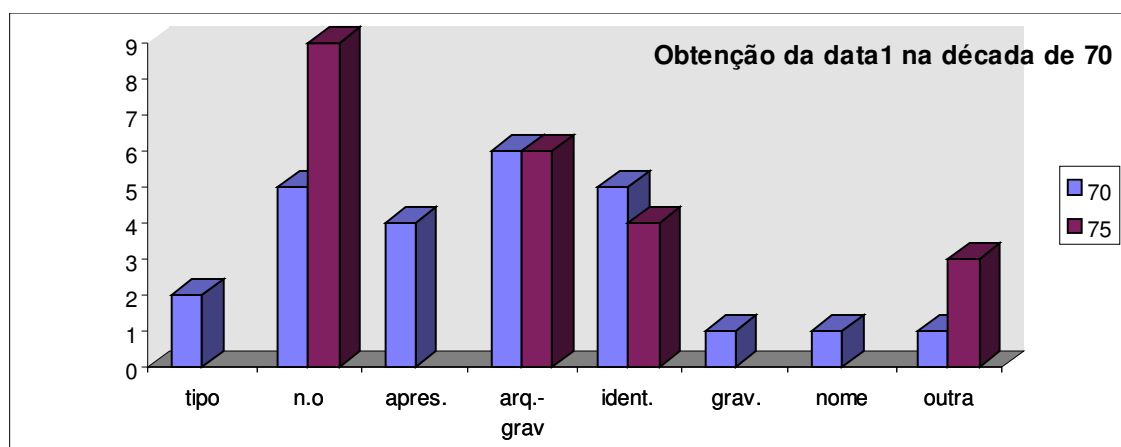
A maioria dos discos que apresentam destaques são discos de intérpretes, dentre os quais a CID se sobressai. Essa gravadora é a segunda maior da década, atrás da Abril (produtora de histórias). A Gravações Elétricas passa ao terceiro lugar.

Quando a Nova Cultural entrou no mercado, seguiu, nesse e em vários sentidos, a orientação da Abril, não dando destaque para compositor ou intérprete. A SIGLA iniciou com uma postura diversa do rumo que tomaria depois: seus discos nessa década são discos de compositor.

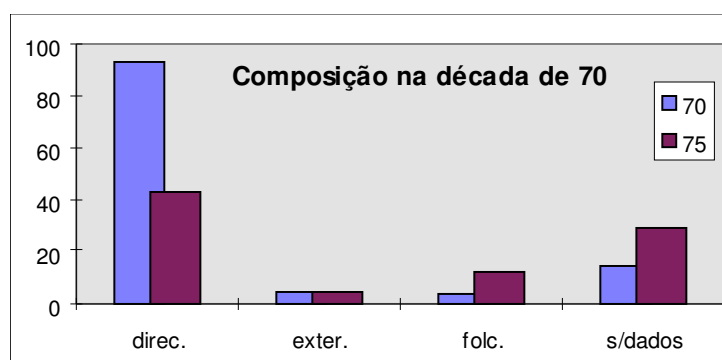
A década de 70 apresenta somente discos em 33 RPM, compactos e LPs.

Na primeira metade da década, período em que se concentra a maior parte dos discos da Abril, a parcela de discos com copyright é de 73%. Na metade seguinte caiu para 8%. Ao contrário, a parcela de discos com dados sobre lançamento aumentou um pouco, passando de 80% para 95,5% na segunda metade da década. Discos com reimpressões mantiveram a regra geral, sofrendo um pequeno aumento: 6% no início da década e 11% no final.

Todos os processos para obtenção da data1 foram utilizados no período, mas a maioria é de métodos mais confiáveis (84%), o que garante o resultado. Como podemos ver na figura 17, o número do disco, o arquivo da gravadora e a identidade com outro disco foram os processos mais utilizados, sendo que na primeira metade da década a apresentação também teve um importante papel, mas com menos precisão.



(fig. 17)



(fig. 18)

Caiu um pouco a participação de discos com composição direcionada, mas ainda é o tipo majoritário de composição. Podemos ver pelo gráfico (fig. 18) que foi na segunda metade da década que caiu a composição direcionada, aparecendo mais discos com maioria de músicas folclóricas e mais discos sem dados sobre a composição. Por outro lado, o número de versões é bastante alto na primeira metade da década, especialmente em composições direcionadas, contrariando a tendência que foi sentida nas décadas anteriores e retomada na segunda metade: pouquíssimas versões registradas.

Nessa fase o número de discos com dados sobre o arranjo é pequeno: apenas 17% dos discos contém dados e, na sua maioria, datam da segunda metade de 70. Esse quadro contraria o da década anterior (53% de discos com dados), mas é semelhante ao encontrado na década de 50 (13%). A maioria dos discos cita o nome do arranjador, mas também há citações de orquestradores e discos que citam ambos. Além disso, a maioria dos discos cita apenas um nome para o arranjo, especialmente nome de arranjadores.

Os dados sobre o elenco foram majoritários para elencos de gravadoras, especialmente na primeira parte da década. Os discos sem esses dados representaram 33%, mantendo a média das décadas

anteriores. Houve poucos discos com elencos externos e menos ainda com lista de atores. Os discos mistos praticamente não apresentaram dados, exceto um disco da segunda metade com elenco da gravadora. Houve um equilíbrio entre discos sem dados sobre narração e discos com apenas um narrador, sendo que os discos com mais de um narrador representam apenas 2.5% dos discos de história da década. Observou-se também que na segunda metade da década de 70 os discos sem narrador superaram os com apenas um, invertendo a situação do início da década. Discos mistos só tiveram dados na segunda metade da década, prevalecendo os discos sem dados em toda a década. Somente quatro regentes foram citados, espalhados homogeneamente na década; não há solistas.

Nos discos de música a interpretação feita por um único grupo foi majoritária, ficando em segundo lugar a presença de mais de um intérprete. Ambos tiveram uma participação mais expressiva na segunda metade da década. Nos discos mistos repete-se o quadro. A presença de regentes é ínfima e não há solistas, exceto um na segunda metade da década.

Grande parte dos discos de história e mistos apresenta dados sobre a fonte literária. Nessa década, especialmente no início, ela caracteriza-se por uma presença maciça de discos de autoria estrangeira com citação da adaptação brasileira. Houve um ligeiro aumento nas autorias nacionais, tendência que chegou ao auge nos anos 80. Dos 41 discos em inglês, 30 datam da década de 70.

Essa década contém a quarta fase e a primeira metade da quinta. Fazem parte do nosso *corpus* na quarta fase:

- v 1970 - Alice no País das Maravilhas (Edy Lima)
- v 1970 - Chapeuzinho Vermelho (Edy Lima)
- v 1970 - Pinóquio (Edy Lima)
- v 1974 - Branca de Neve (Elenco Carrousell)

E na primeira metade da quinta fase:

- v 1976 - Quem Quer Casar Com Dona Baratinha (Roberto de Castro)
- v 1977 - Pinóchio (Roberto de Castro)
- v 1979 - Branca de Neve e os Anõezinhos (Elenco do Galinho)

v 1979 - Chapeuzinho Vermelho (Elenco do Galinho)

3.4.1 - ROBIN HOOD - 1970

Esse disco agrupa os aspectos da década de 70: é um disco de história, da Abril, com copyright e com autor estrangeiro.

título do disco:	Robin Hood
características:	disco de histórias
nome em destaque:	Edy Lima
tipo de destaque:	compositor e intérprete
coleção:	Estorinhas de Walt Disney
gravadora:	Abril
número do disco:	EWD 20
formato:	compacto 33 RPM
data1:	1970
copyright:	1970
lançamento:	1970
composição:	música do filme
arranjo:	-
intérprete:	narração de Ronaldo Batista, elenco RCA
complemento:	-
fonte literária:	filme de Walt Disney, adaptação de Edy Lima
títulos das histórias:	Robin Hood

3.5 - DÉCADA DE 80

Anos oitenta: continua a quinta fase até meados da década, fase de vasta produção, fase das gravadoras do novo estilo, fase do crescimento de discos de músicas e fase das autorias nacionais. Em 1986, com o lançamento do disco *“Xou da Xuxa”*, finda a quinta fase: as gravadoras do novo estilo fixam-se e otimizam sua produção, investindo em poucos grandes nomes, cada vez mais atrelados à televisão. As reedições continuam ocorrendo, porém com moderação, provavelmente em função das mudanças técnicas e estilísticas que descartam muitos dos trabalhos produzidos anteriormente. Continuam em cena as autorias nacionais, porém constam versões de canções em discos de música.

A produção fonográfica foi quase tão grande quanto na década anterior, sendo 72% dos discos da primeira metade da década, o que justifica a percepção da diminuição dos lançamentos na sexta fase, segunda metade da década. Há um equilíbrio entre dados da Abril e da CID, ambos concentrados na quinta fase. Somente a CID produz na 6ª fase, ainda na década de oitenta.

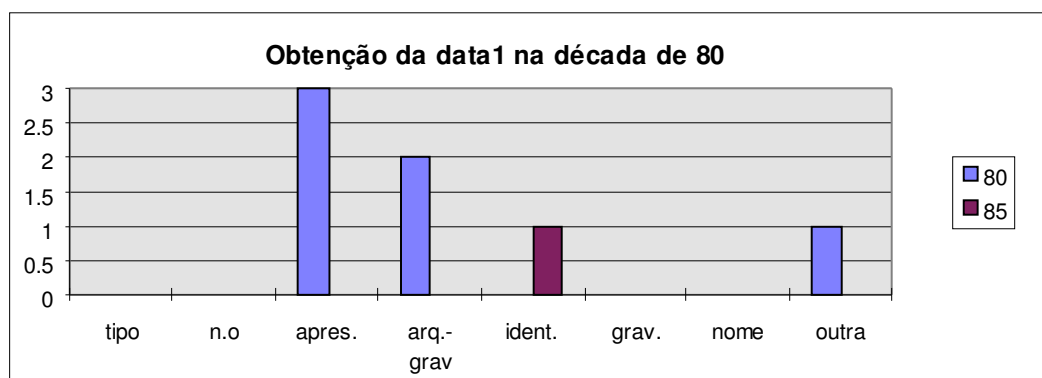
O número de discos de história é ainda majoritário, mas cresce o número de discos de música na primeira metade da década. É importante o fato de que grande parte dos discos de história nesse primeiro momento pertence a coleções (63%), o que não se repete na sexta fase. A SIGLA lançou 4 discos de música no período (82 a 84), contra um de história (1980). A maior parte dos discos da Nova Cultural (discos de história) data dessa década, ano de 1986, ou seja, já sexta fase. Nas gravadoras com menos de 10 registros a maioria dos discos é de músicas e pertence à quinta fase, corroborando a idéia da otimização da produção que implica no fortalecimento das grandes gravadoras.

Os intérpretes cresceram em destaque em todos os tipos de discos, mas nos de história ainda estão em segundo lugar, caso em que a maioria deles não tem destaques. Na sexta fase cai bastante o número de discos sem destaque.

A Abril continua liderando a produção, mas a CID aproxima-se dela e distancia-se da Gravações Elétricas. Exceto por essa última e pela Nova Cultural, todas as gravadoras apresentam predominância de discos de intérprete.

Aumenta o número de LPs e decresce o de compactos, ambos em 33RPM. Na sexta fase parecem as primeiras fitas K7.

A maioria dos discos não apresenta data de copyright, mais constante no início da década. As datas de lançamentos, que apareciam em quase todos os discos na primeira metade da década, na segunda diminuem de número. As reimpressões seguem uma tendência decrescente.



(fig. 19)

Os discos cujas datas estavam ausentes foram datados através da apresentação, com uma referência à década, por notas do arquivo das gravadoras, por identidade com outros discos e por outra data citada, que não copyright ou lançamento (fig. 19).

A CID é a gravadora com a maior parcela de discos sem dados sobre a composição, mas ainda assim a maioria de seus discos apresenta esses dados. Diminui significativamente a composição direcionada, mas o aumento da composição externa não a superou. Diminuiu bastante também o número de versões, que continuou caindo na segunda metade da década.

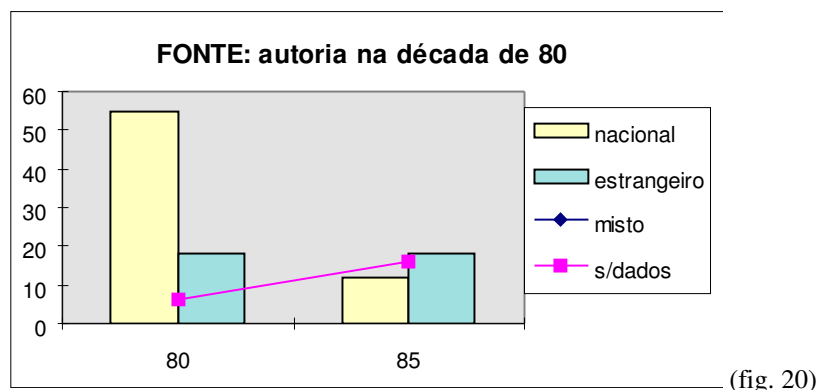
Aumentaram novamente os dados sobre o arranjo, sendo 80% deles nomes de arranjadores, normalmente apenas um por disco.

Diminuíram os elencos internos das gravadoras e aumentaram os discos de história sem dados sobre o elenco, que ultrapassaram os 50%. A partir dessa década os discos sem dados sempre superaram a presença de dados sobre elenco. Dos discos com dados, a maioria têm apenas um narrador. Foram registrados somente um solista no início da década e um regente na metade final.

Em discos de música, a maioria dos intérpretes são mais de um em cada disco, mas a presença de um grupo por disco é considerável e supera os intérpretes múltiplos na segunda metade da década, uma das características mais importantes da sexta fase: o aparecimento dos músicos “infantis”. Em discos mistos só temos dados sobre discos de um

único grupo musical. Na metade inicial da década, o maior número de regentes registrado: oito; o único disco que apresenta solista é da mesma época e cita também o nome do regente.

A maioria dos discos é de autoria nacional e apresenta dados sobre a adaptação (fig. 20). Não há registro de disco em inglês, mas ainda temos discos de autoria estrangeira.



O *corpus* referente a essa década apresenta três discos da quinta fase:

- v 1983 - Dona Baratinha (Tom Zé)
- v 1983 - Chapeuzinho Vermelho (Ruy Quaresma e Maria Clara Machado)
- v 1984 - Alice no País das Maravilhas (Eliseu Alvarenga Miranda)

Do início da sexta fase temos dois exemplares no *corpus* da pesquisa:

- v 1986 - Branca de Neve e os Sete Anões (Edy Lima)
- v 1988 - Chapeuzinho Vermelho (Newton da Mata)

3.5.1 - BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES - 1980

Esse disco da CID reflete as características da década de 80: autoria nacional, sem dados sobre o elenco, exceto narrador, e o formato LP 33RPM. A história que dá nome ao disco foi gravada primeiramente em 1974, isolada, e aparece no *corpus* na quarta fase. Esse disco é, portanto, uma reedição das histórias, compiladas num único volume.

título do disco: Branca de Neve e os Sete Anões

características: disco de histórias

nome em destaque: Cláudio Santoro,
 Maria Cambraia Fernandes

tipo de destaque: compositor e intérprete

coleção: Selo Carrousell

gravadora: CID

número do disco: LP-CARR-10050

formato: LP 33 RPM

data1: 1987

copyright: 0

lançamento: 1987

composição: Cláudio Santoro

arranjo: -

intérprete: narração de Henrique Lobo

complemento: -

fonte literária: texto de Maria Cambraia Fernandes,
 adaptação de Geny Marcondes

títulos das histórias: Branca de Neve e os Sete Anões,
 Leno e Lia no Planeta "X"
 Aventura do Coelho Valdo.

3.6 - DÉCADA DE 90

A década de 90 ainda não terminou. Temos registros apenas de discos com data até 1996. A produção foi relativamente menor que nas duas décadas anteriores, o que deve-se principalmente a dois fatos: a) a substituição das historinhas em disco por fitas de vídeo; b) o setor passou a investir mais em discos de música (que não são coleções, portanto aparecem em menor número), concentrando os investimentos em poucos nomes que vendem muito. Esses procedimentos,

característicos da sexta fase, fortalecem a idéia de continuidade do processo iniciado em 1986.

Nessa década a Abril voltou a investir em lançamentos Disney, com a adaptação dos novos filmes, mas suas coleções são menos numerosas que as anteriores. A CID foi a única que investiu em novas produções nacionais, com a coleção de histórias *Olha quem está contando!* e foi a detentora da maior produção registrada na época, com algumas reedições. A Gravações Elétricas recompilou os trabalhos de Braguinha na coleção *Era uma vez...*

A maioria dos discos continua sendo de discos de história, mas agora não há dúvidas de que esse dado é bastante relativo, pois com a queda da produção das grandes gravadoras, o número de discos das gravadoras do novo estilo aumentou¹². Por isso o fato dos discos de músicas terem alcançado o patamar dos 25% é muito significativo.

Das grandes gravadoras, somente a CID investiu em discos de músicas e mistos, mas a maioria da produção é de histórias. A SIGLA produziu dois discos de músicas registrados nesse arquivo, tal como as gravadoras com menos de 10 registros. A Nova Cultural e a Bloch não mais voltaram a produzir na área infantil.

A maioria dos discos deram destaques aos intérpretes, tanto discos de história quanto de músicas. O número de discos sem créditos diminuiu muito. A SIGLA, que em 70 lançara discos de compositor e em 80 variou nesse aspecto, nessa década lança discos de intérprete. No total, no entanto, houve um equilíbrio entre discos de compositor e de intérprete.

Nessa década deixou-se de produzir compactos 33RPM e passou-se a produzir CDs, que são a maioria dos discos. Os LPs ainda superam os K7s.

O copyright tende a desaparecer (em 95 já não foi encontrado). Por outro lado, apenas um dos 39 discos não tinha data de lançamento. O único disco sem data foi verificado a partir da data de seu lançamento na TV (1995). Evidentemente não foram registradas reimpressões, pois não há tempo hábil.

Voltamos a ver a maioria dos discos com composições direcionadas. O folclore ficou restrito a um disco. Apenas 15% apresentou versões de músicas estrangeiras.

¹² Muitos discos destas novas gravadoras não foram registrados por estas terem uma produção de pequena diversidade (apesar do grande volume total).

Seguindo o movimento alternado de maior ou menor apresentação de dados sobre o arranjo no decorrer das décadas, esse número subiu, alcançando 67% dos discos. Pouco mais da metade são dados sobre orquestração, enquanto os outros citam o arranjador. Vale lembrar que na década anterior o arranjador detinha 80% dos dados. Nessa década, porém, ao contrário das outras, não tivemos uma superioridade absoluta de nomes únicos em cada disco, mas um equilíbrio entre discos com um nome no arranjo e discos com mais de um nome.

Os dados sobre o elenco diminuíram, mas aumentaram as listas de atores, provavelmente por questões de direito autoral. A maioria dos discos de história apresenta o narrador, em geral um só, mas freqüentemente mais de um narrador. Apenas um disco indicou o regente, provavelmente em função da utilização cada vez mais comum de sintetizadores em detrimento das orquestras.

Nos discos de músicas há uma maioria de intérpretes múltiplos, notadamente em discos lançados por programas de TV. Apenas um disco indicou solista.

A maioria dos registros indica a fonte literária, que ficou marcada por um equilíbrio entre autorias nacionais e estrangeiras, bem como uma grande maioria de discos com dados sobre a adaptação, outra vez direitos autorais.

Três dos discos do *corpus* pertencem a essa última parte da sexta fase:

- v 1991 - Branca de Neve (Márcio Simões)
- v 1994 - Alice no País das Maravilhas (Fátima Valença)
- v 1994 - Chapeuzinho Vermelho (Fátima Valença)

3.6.1 - ERA UMA VEZ V.2 - 1990

Outra vez um disco da Gravações Elétricas representa o perfil da década, só que dessa vez já pela Warner: disco de histórias em CD, elenco da gravadora e com dados sobre o arranjo. Trata-se novamente de uma compilação de histórias, dessa vez lançadas na década de 60. A Chapeuzinho Vermelho aqui apresentada pertence ao *corpus* e localiza-se na segunda fase.

título do disco:

Era uma vez V.2

características: disco de histórias

nome em destaque: João de Barro

tipo de destaque: compositor

coleção: Coleção Era uma vez

gravadora: Gravações Elétricas S/A
Warner/Continental

número do disco: 997630-2

formato: CD

data1: 1994

copyright: 0

lançamento: 1994

composição: João de Barro, Elza Fiusa

arranjo: orquestração Radamés Gnattali

intérprete: narração de Simone Moraes

complemento: -

fonte literária: autoria Elza Fiusa,
adaptação João de Barro e Jota Júnior

títulos das histórias:Chapeuzinho Vermelho
Festa no Céu
O Pequeno Príncipe
Rapunzel
A Flautinha Encantada

3.7 - O CORPUS

Em função do grande número de histórias no corpo da discografia, foram escolhidos para essa análise discos (ou faixas de

discos) de histórias. Como pretendíamos observar diacronicamente o comportamento do *corpus*, era importante que houvesse uma homogeneidade mínima na distribuição das obras no período, e também que houvesse algum tipo de parentesco entre elas a fim de facilitar a comparação. Por isso foram escolhidas cinco histórias cujas versões espalhavam-se ao máximo no período estudado:

1. Alice no País das Maravilhas: 1964, 1970, 1984 e 1995.

nº da versão	nome da história	adaptação	data	gravadora	fase
1	Alice no País das Maravilhas	João de Barro	1964	Continental	2
2	Alice no País das Maravilhas	Edy Lima	1970	Abril	4
3	Alice no País das Maravilhas	Eliseu A. Miranda	1984	CID	5
4	Alice no País das Maravilhas	Fátima Valença	1995	CID	6

2. Branca de Neve e os 7 Anões: 1950, 1974, 1979, 1986 e 1991.

nº da versão	nome da história	adaptação	data	gravadora	fase
1	Branca de Neve e os 7 Anões	João de Barro	1950	Continental	1
2	Branca de Neve	Carrousell	1974	CID	4
3	Branca de Neve e os Anõezinhos	Galinho	1979	Continental	5
4	Branca de Neve e os Sete Anões	Edy Lima	1986	Abril	6
5	Branca de Neve	Márcio Simões	1991	Globo Ed.	6

3. O Casamento da Baratinha: 1965, 1968 (duas versões), 1976 e 1983.

nº da versão	nome da história	adaptação	data	gravadora	fase
1	História da Baratinha	João de Barro	1965	Continental	2
2	Casamento de Dona Baratinha	Zaccharias	1968	RCA	3
3	Quem quer casar com Dona Baratinha	Roberto de Castro	1976	CID	5
4	Dona Baratinha	Tom Zé	1983	Abril	5
5	O Casamento da Baratinha	Leila Victor	1968	CBS	3

4. Chapeuzinho Vermelho: 1960, 1965, 1968, 1970, 1979, 1983, 1988 e 1994.

nº da versão	nome da história	adaptação	data	gravadora	fase
--------------	------------------	-----------	------	-----------	------

1	O Chapeuzinho Vermelho	João de Barro	1965	Continental	2
2	Chapeuzinho Vermelho	Edy Lima	1970	Abril	4
3	Chapeusinho Vermelho	Paulo Tapajós	1960	CID	2
4	Chapeuzinho Vermelho	Galinho	1979	Continental	5
5	Chapeuzinho Vermelho	Ruy Quaresma	1983	Abril	5
6	Chapeuzinho Vermelho	Fátima Valença	1994	CID	6
7	Chapeuzinho Vermelho	Newton da Mata	1988	Ed. Globo	6
8	Chapeuzinho Vermelho	Leila Victor	1968	CBS	3

5. Pinóquio: 1960, 1968, 1970 e 1977. (O lançamento de uma das versões de Pinóquio estava previsto pela CID para 1990 mas foi suspenso pois seu principal intérprete, Marcos Frota, não foi liberado pela TV Globo para este trabalho. Por isso, Pinóquio foi a história que aparece no menor período de tempo).

nº da versão	nº e nome da história	adaptação	data	gravadora	fase
1	5 - Pinóccchio	Radamés Gnattali	1960	Continental	2
2	5 - Pinóquio	Alan Lima	1968	Bloch	3
3	5 - Pinóquio	Edy Lima	1970	Abril	4
4	5 - Pinóccchio	Roberto de Castro	1977	CID	5

O capítulo que se segue tratará das análises destas versões.

Capítulo 2

*CANÇÕES E
HISTÓRIAS INFANTIS:
UMA ABORDAGEM
SEMIÓTICA*

0. INTRODUÇÃO

O esboço da história da música popular infantil brasileira inserida na indústria cultural permitiu perceber a importância dos discos de histórias. Desde o princípio esse trabalho teve um objetivo histórico, ou seja, o objetivo de buscar padrões semióticos¹³ no decorrer dessa história. Em função desses aspectos, o *corpus* da pesquisa foi definido como versões de histórias gravadas em disco em diferentes épocas.

Para facilitar o trabalho de comparação, foram escolhidas cinco histórias dentre as várias que apresentavam mais de uma versão no arquivo discográfico. Os dois únicos parâmetros para a escolha, como foi comentado no capítulo anterior, foram a maior quantidade de versões (no mínimo quatro) e a distribuição dessas versões no tempo. Foram, portanto, excluídas histórias cujas versões concentravam-se em torno de uma década. Também por isso um trabalho cujo ponto central seria a análise das canções acabou incluindo versões em que não se canta.

Este capítulo destina-se a apresentar as análises semióticas das versões. Os conceitos da semiótica greimasiana aparecerão espalhados pelo texto da dissertação; nesse capítulo, especialmente no início, as notas de rodapé ajudarão a esclarecê-los, com citações de autores e notas explicativas.

O *texto* das versões é entendido como o conjunto gravado, ou seja, a fala, a narrativa contada por essa fala, o canto e as músicas de fundo. O termo *texto verbal* inclui a parte falada e as letras das canções, sem distinção. A *trilha sonora* inclui a música de fundo e a parte musical das canções, também sem distinção. O único momento em que há uma ruptura no texto como um todo dá-se na análise das *canções*, que são

¹³ Para definir ao que se referem os padrões semióticos, podemos recorrer a Greimas e Courtés: “Pondo-nos ao lado da tradição de Hjelmslev, que foi o primeiro a propor uma teoria semiótica coerente, podemos aceitar a definição que ele oferece da semiótica: ele considera esta como uma hierarquia (isto é, como uma rede de relações hierarquicamente organizada) dotada de um duplo modo de existência, a paradigmática e a sintagmática (apreensível, portanto, como sistema ou como processo semiótico) e provida de pelo menos dois planos de articulação — expressão e conteúdo —, cuja união constitui a *semiose*.” (Dicionário I, p.411)

isoladas para o estudo dos efeitos de sentido produzidos pelo conjunto melodia/letra. Foram realizados alguns contatos prévios com o *corpus* a título de experimentação, que permitiram testar várias abordagens da análise semiótica. Esses contatos tornaram possível delimitar qual os aspectos que seriam melhor aprofundados e mesmo organizar a forma de utilizá-los. São eles:

- v **timbre**: o timbre é um elemento da música e da fala que dificilmente aparece organizado; provavelmente por esse motivo, não foi devidamente estudado como elemento de semiose¹⁴. A maior dificuldade consiste no fato de que, na vida quotidiana, o timbre é tido como uma característica pessoal, com a função de identificar. No teatro e nos discos de história, principalmente, encontramos um outro uso do timbre: ele constrói personagens. Poder-se-ia pensar que mais uma vez trata-se somente da identificação, mas as caricaturas desses timbres remetem a idéias como confiabilidade, maldade, beleza, etc. Esse tipo de relação será explorado aqui como um semi-simbolismo, ou seja, um paralelismo de segundo grau entre elementos do conteúdo e elementos da expressão, tentando identificar padrões por meio da análise dos traços das vozes.
- v **canções**: as canções constituem o objeto central da análise. Pela análise semiótica das canções¹⁵, buscaremos encontrar ciclos de padrões, ou seja, escolhas na maneira de utilizar o material “cancional” na construção do sentido através das seis fases detectadas. Foi a partir de uma preliminar dessa análise que se chegou às hipóteses dos ciclos e da revisão da infância.

Antes, porém, de ater-nos a essa análise mais profunda, optamos por realizar uma abordagem breve da organização do texto verbal com especial atenção às paixões¹⁶, à aspectualização¹⁷ e à foria¹⁸, a fim de situar as análises dentro do corpo de cada objeto e observar o conceito

¹⁴ Greimas e Courtés nos oferecem uma definição precisa do que é semiose: “*Semiose é a operação que, ao instaurar uma relação pressuposta entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de L. Hjelmslev) — ou entre o significante e o significado (F. de Saussure) — produz signos*” (Dicionário I, pp.408-409)

¹⁵ Cf. Tatit, 1994.

¹⁶ Cf. Greimas e Fontanille, 1993.

¹⁷ Para Greimas e Courtés, a aspectualização é vista como uma disseminação pelo texto de continuidades e descontinuidades, acelerações e desacelerações, sobre as pessoas, o espaço e o tempo do discurso, do ponto de vista de um observador interno, que pode estar ou não instalado no narrador. (Cf. Dicionário I, pp. 28-30, e II, pp. 19-24).

¹⁸ O termo foria e seu correlato fórico possui o mesmo sentido de timia, ou seja, a categoria tímica que articula-se em *eufórico/disfórico*, a qual atua, segundo Greimas e Courtés, “*provocando a valorização positiva e/ou negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação*”. (Dicionário I, p.463)

de infância subjacente às estruturas profunda, narrativa e discursiva¹⁹, que certamente não aparecerá somente nos timbres e nas canções.

A busca do conceito de criança, a imagem de ouvinte impressa no texto verbal, será feita na análise da distribuição dos papéis actanciais²⁰, do percurso passional²¹, estrutura elementar²² e sua relação fórica com a aspectualização dos textos, dentro das versões de uma mesma história no decorrer das fases históricas.

¹⁹ A semiótica trabalha a geração do sentido em três níveis, como explicam Greimas e Courtés: “A Semiótica foi progressivamente levada a reconhecer, graças às suas análises de discursos narrativos, a existência de um tronco semiótico comum, invariante e independente de suas manifestações nas línguas particulares (línguas naturais ou semióticas não lingüísticas: daí, no quadro do percurso gerativo que propomos, a distinção entre nível semiótico (profundo) e **nível discursivo** (mais superficial). Esse tronco comum é suscetível, por sua vez, de comportar níveis de diferente profundidade: dessa forma, no nível semiótico distinguiremos o plano das estruturas semióticas profundas (sintaxe e semântica **fundamentais**) e o das estruturas semióticas de superfície (sintaxe e semântica **narrativas**).” (Dicionário I, p. 306))

²⁰ Os papéis actanciais são funções do nível narrativo. Segundo Greimas e Courtés, “À medida que perfaz o seu percurso narrativo, o actante pode conjungir-se com um certo número de estados narrativos ou **papéis actanciais**: estes se definem ao mesmo tempo em função da posição do actante no interior do percurso narrativo, e do investimento modal que ele assume.” (Dicionário I, pp.11-12)

²¹ O percurso passional pertence ao estudo das paixões proposto por Greimas e Fontanille no livro “Semiótica das Paixões”, as quais estão assim definidas por Greimas e Courtés: “Par opposition à action, la passion peut être considérée comme une organisation syntagmatique d’«états d’âme», en entendant par là l’habillage discursif de l’être modalisé des sujets narratifs. Les passions et les «états d’âme» qui les composent sont le fait d’un acteur et contribuent, avec ces actions, à en déterminer des rôles dont il est le support.” (Dictionnaire II, p. 162)

²² A estrutura elementar pertence ao nível profundo. Segundo Greimas e Courtés: “(...) é a relação, sozinha, que institui as “propriedades”; estas, por sua vez, servem de determinações para os objetos e os tornam cognoscíveis. Tal relação, dita elementar, apresenta-se, contudo, sob um duplo aspecto: ela fundamenta a “diferença” entre os valores, mas a diferença, para ter sentido, só pode repousar sobre a “semelhança” que situa os valores um em relação ao outro.” (Dicionário I, p. 163)

1. ANÁLISE SEMIÓTICA DO TEXTO VERBAL

Chapeuzinho - Os caçadores andam atrás do lobo, o lobo anda na frente dos caçadores. Se uns andam atrás e outros andam na frente, eu passo de lado e não me acontece nada. (Chapeuzinho 2)

1.1 - ELEMENTOS TEÓRICOS

Essa análise do conteúdo verbal dos textos baseia-se nos procedimentos clássicos da semiótica francesa, enfatizando em cada texto os elementos que nele têm maior atuação na construção do sentido.

As análises foram feitas por história, sem preocupação com a fase na qual ela historicamente se inscreveria. Somente após concluída essa análise inicial é que foram observadas as recorrências e as novidades em cada período, observação da qual resultou o texto que se segue.

Para manter um padrão nas análises, todas elas seguiram os mesmos passos, que foram planejados segundo a divisão dos níveis do conteúdo. Esses níveis partem do mais profundo e mais abstrato, que são a sintaxe e a semântica do *nível fundamental*, ao mais superficial e concreto, sintaxe e semântica do *nível discursivo*, passando pelo *nível narrativo*, intermediário. O movimento dos passos sai do discursivo, passa pelo intermediário, vai ao fundamental e salta novamente para o discursivo, num percurso que consideramos o mais apropriado para elaborar cada uma das análises.

Antes de chegar ao *corpus*, cabe descrever esse processo de desconstrução que precedeu a reconstrução do sentido nos textos, o qual seguiu esse trajeto:

- a) **divisão**: a partir da audição da história gravada, o texto foi dividido em cenas e, quando necessário, cada cena foi dividida em partes. Essa segmentação visava balizar o texto para orientar e possibilitar a relação posterior dos resultados analíticos. Cabia a ela nomear cada trecho e separar as canções, mesmo nos casos em que o texto não pedisse essa divisão, para facilitar a fase de análise das

canções. A segmentação baseia-se no nível discursivo, concreto do texto, tomando-se a idéia do texto como um todo dotado de sentido. *“Em lingüística discursiva, a segmentação deve ser considerada como um primeiro caminho empírico, com vistas a decompor provisoriamente o texto em grandezas mais fáceis de serem manejadas: as seqüências assim obtidas não são, nem por isso, unidades discursivas estabelecidas, mas apenas unidades textuais”*²³.

- b) **paixões**: as paixões fazem parte do nível narrativo e são responsáveis pela constituição do sujeito²⁴ no texto. Trata-se de modalizações²⁵ do sujeito pelo /querer/, /dever/, /saber/, /poder/ e principalmente pelo /crer/. Um sujeito “apaixonado” pode ou não realizar ações completas, dependendo de sua “motivação” passional. Nesse momento busca-se encontrar as paixões que tornam determinados atores sujeitos ou não no texto, inclusive para saber de quem é a performance principal e organizar os simulacros²⁶.
- c) **narrativa**: traça-se aqui a estrutura narrativa do texto, as performances principais e secundárias, as manipulações²⁷ que detonam ou não modalizações e a sanção²⁸ dos sujeitos ou dos manipuladores. Assim identifica-se as personagens e seus trajetos, bem como sua efetiva ou aparente participação na trama.
- d) **nível fundamental**: aqui busca-se determinar a oposição semântica fundamental do texto, a valorização de seus termos (eufórico e disfórico) e o percurso geral do texto nesse sentido (rumo à euforia ou rumo à disforia).

²³ Dicionário I, p. 390

²⁴ A noção de sujeito é, na semiótica, bastante específica, como descreve Barros: *“Sujeito: é o actante sintático da narrativa que se define pela relação transitiva de junção ou de transformação que o liga ao objeto e graças a que o sujeito se relaciona com os valores.”* (Barros, 1990, p.90)

²⁵ As modalizações são condição para o fazer, ou, como diz Barros, *“O fazer do sujeito (nível mais superficial de sua transformação) exige condições prévias para sua realização. Essas condições foram examinadas sob a forma da competência modal, ou seja de programas narrativos que transformam a relação do sujeito com o /querer/-fazer, o dever-fazer, o poder-fazer e o saber-fazer. Modalmente qualificado, o sujeito está pronto, é competente para a ação.”* (Barros In: Oliveira e Landowski, 1995, p.85)

²⁶ Cf. Greimas e Fontanille, 1993, pp.55-59.

²⁷ As manipulações são ações intersubjetivas. Nas palavras de Greimas e Courtés, *“Ao contrário da operação (enquanto ação do homem sobre as coisas), a manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso trata-se de um ‘fazer-ser’, no segundo de um ‘fazer-fazer’;”* (Dicionário I, p. 269)

²⁸ A sanção é um momento logicamente posterior à ação que sucede a manipulação e diz respeito a um fazer interpretativo. Segundo Greimas e Courtés, *“Sanção é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva. Enquanto exercida pelo Destinador final, pressupõe nela um absoluto de competência.”* (Dicionário I, p. 389)

- e) **aspectualização**: alguns desses textos apresentam um importante trabalho com as continuidades e descontinuidades ou com acelerações e desacelerações; nos casos em que isso ocorreu, buscou-se determinar de que forma ele contribuiu para a construção do sentido geral do texto.
- f) **isotopias**: buscou-se fazer um levantamento de relações figurativas e temáticas²⁹ entre os elementos do texto³⁰.

Descrevemos sucintamente abaixo parte da teoria semiótica a fim de levantar as questões que orientam as análises. Cada tópico será, no decorrer das mesmas, explicado mais detalhadamente.

1.1.1 - NÍVEIS SEMIÓTICOS

A palavra nível vai ser utilizada em duas acepções: em primeiro lugar para designar cada um dos termos da dicotomia expressão/conteúdo, e em segundo lugar para designar cada segmento da construção do sentido em termos de profundidade da análise.

A dicotomia expressão/conteúdo vem de Hjelmslev. Segundo ele, o sentido ocorre pelo encontro desses dois níveis que, como tais, são suscetíveis de serem analisados pela mesma metalinguagem descritiva.

Já os níveis propostos por Greimas exploram o texto como um todo em sua profundidade, como descrito anteriormente, e situam-se todos dentro do nível do conteúdo proposto por Hjelmslev, tendo também uma forma e uma substância. Quanto mais profundo o nível, mais amplas e menos articuladas, ou seja, mais simples são as suas unidades, assim como mais abstratas.

Para analisar os níveis da geração do sentido propostos por Greimas, optamos por utilizar um exemplo. Trata-se de um texto constituído por uma única frase:

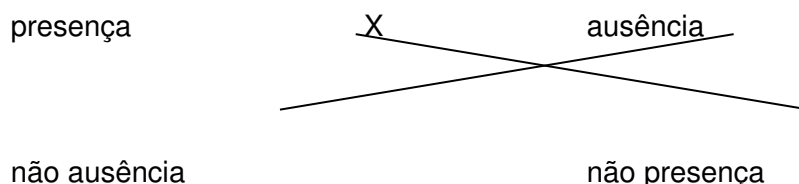
“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.”

²⁹ As isotopias formam uma rede semântica no texto que produz uma coerência interna. Podem ser figurativas ou temáticas. Figuras e temas são assim definidos por Greimas e Courtés: *“Em semântica discursiva, pode-se precisar ainda mais a definição de figura, reservando-se esse termo somente às figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural (...)).”* (Dicionário I, p. 185) *“Em semântica discursiva, pode-se definir tema como a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa..”* (Dicionário I, p. 453)

³⁰ Greimas e Courtés definem: *“L’isotopie est définie comme une récurrence de sèmes (...).”* (Dictionnaire II, p.128)

1.1.2 - NÍVEL PROFUNDO

O nível profundo organiza uma estrutura elementar que é uma oposição semântica. No caso do texto-exemplo, podemos elaborar essa estrutura com os termos presença/ausência. O quadrado semiótico organiza logicamente os termos da estrutura fundamental. Segundo o exemplo proposto, temos o seguinte quadrado semiótico:



Ainda nesse nível, ocorre uma marcação tímica (euforia/disforia) de cada um dos termos da estrutura. O texto do exemplo marca a presença com a euforia e a ausência com a disforia, marcação que depende exclusivamente do texto. Essa sintaxe do nível fundamental orienta a oposição semântica com relações de negação e de implicação. No caso da oposição acima, na qual presença e ausência têm uma relação de contrariedade, a negação (contraditoriedade) produz os termos não-presença e não-ausência, os sub-contrários. Além disso, é previsto um termo complexo, que soma os contrários, e um termo neutro, que soma os sub-contrários. Esse quadrado possibilita dois percursos lógicos básicos, marcados pela previsibilidade:

1. presença $\Rightarrow$ não presença $\Rightarrow$ ausência
2. ausência $\Rightarrow$ não ausência $\Rightarrow$ presença

Trata-se de uma seqüência de negação (presença $\Rightarrow$ não presença) e implicação (não presença $\Rightarrow$ ausência). O texto do exemplo sugere um momento anterior de ausência, a negação da ausência (a chegada de alguém) que implica na presença. Como nesse texto a vida é eufórica, o percurso é euforizante. É a timia que investe esses percursos semanticamente. Sem ela só temos que, para chegar a um dos termos da oposição, é preciso negar o outro e que a negação de um termo implica no outro. O quadrado semiótico, portanto, diz respeito à forma do conteúdo do nível profundo, enquanto a timia dá orientação a seus termos. No exemplo dado, o percurso euforizante implica no segundo percurso lógico básico descrito acima.

Como modelo básico de previsibilidade e relação, o quadrado semiótico pode ser usado em qualquer nível da construção do sentido.

1.1.3 - NÍVEL NARRATIVO - ESTADOS E TRANSFORMAÇÕES DE ESTADOS

O nível narrativo também trata de pressuposições lógicas. Há um investimento semântico e sintático da dicotomia fundamental, no qual entram os papéis actanciais (actantes) do nível narrativo. Em primeiro lugar, organizam-se as relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos.

O percurso gerativo do sentido de cada texto é composto por um ou mais programas que compreendem uma transformação de estado, ou seja uma transformação na relação entre sujeito e objeto ou sujeito e outro sujeito. Um programa de base é aquele que abrange o texto como um todo e contém a idéia central da narrativa. Geralmente, além do programa de base, há outros programas secundários, transformações de estado que auxiliam ou dificultam o programa de base e são chamados de programas de uso.

Um estado é a relação de junção de um sujeito com um objeto. No caso do texto-exemplo, temos um sujeito (o “eu” do texto) e um objeto (“vida”). O programa de base é a transformação de um estado de disjunção (o sujeito estava “vazio de vida”) em um estado de conjunção (“encheu-me de vida”). Mas não é só isso. Voltemos ao exemplo:

“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.”

A expressão “outra vez” implica em outra pressuposição: antes do “vazio” pressuposto houve um “cheio”, também pressuposto. Além disso, não sabemos quem foi o autor da primeira transformação, mas sabemos que o autor da última transformação foi um outro sujeito, aquele que “chegou”.

Essa pequena frase, portanto, contém uma seqüência lógica de estados e transformações de estados, bem como uma relação entre pelo menos dois sujeitos. Com as notações³¹ que a semiótica utilizou amplamente na década de 70 podemos descrever esse percurso narrativo da seguinte forma:

1. $S_{eu} \cap O_{vida}$ ³²
2. $S_?(S_{eu} \cap O_{vida} \rightarrow S_{eu} \cup O_{vida})$ ³³

³¹ S = sujeito

O = objeto

$\cap$ = conjunção

$\cup$ = disjunção

$\rightarrow$ = transformação

³² O sujeito Eu está em conjunção com o objeto vida.

³³ Um sujeito qualquer promoveu a transformação do estado 1 do sujeito Eu, que passa a estar em disjunção com o objeto vida.

$$3. S_{\text{quem chegou}} (S_{\text{eu}} \cup O_{\text{vida}} \rightarrow S_{\text{eu}} \cap O_{\text{vida}})^{34}$$

Há, porém, muitas perguntas que poderiam ser feitas sobre o conteúdo do nosso exemplo às quais ele não responde, ou responde parcialmente. Para respondê-las com exatidão seria necessário um contexto maior. De qualquer forma, a semiótica narrativa torna tais questões relevantes e pertinentes mesmo num texto que não as responda.

1.1.4 - NÍVEL NARRATIVO - MODALIZAÇÃO

Uma dessas questões é a modalização do sujeito para o fazer. No caso do nosso exemplo, sabemos que $S_{\text{quem chegou}}$ provocou uma transformação no estado do S_{eu} . Como essa transformação leva a uma conjunção eufórica (vida, nesse texto, é eufórica), podemos pressupor que S_{eu} desejava essa conjunção. Se não a realizou sozinho, é porque não estava modalizado para esse fazer, ou seja, não tinha o /poder/, o /saber/ ou ambos. Um sujeito que /quer/ ou /deve/ fazer algo mas /não sabe/ ou /não pode/ fazê-lo é um sujeito *virtual*. S_{eu} é, portanto, um sujeito virtual.

Já $S_{\text{quem chegou}}$ tinha o /poder/ e o /saber/, pois fez. $S_{\text{quem chegou}}$ era um sujeito *atualizado*, pronto para o fazer. Mas não teria feito se não quisesse ou devesse fazer. Ele fez e isso inclui, no rol das pressuposições do texto um /querer/ ou /dever/ de $S_{\text{quem chegou}}$.

A modalização de $S_{\text{quem chegou}}$ e mesmo de S_{eu} está pressuposta. O percurso gerativo do sentido prevê um percurso anterior ao fazer (transformação de estado) que corresponde justamente à modalização do sujeito, a qual ocorre sempre numa relação entre sujeitos. Um sujeito A persuade um sujeito B a /querer/ ou /dever/ fazer algo. Para atualizar o sujeito B (dotá-lo de /poder/ e /saber/) também um sujeito A, ou C, manipula o sujeito B. As funções de A, B ou C nesse momento não são de sujeitos, mas de destinadores (A e C) e de destinatário (B).

A manipulação de certa forma cria o sujeito, pois, na nossa concepção, um sujeito só é sujeito se estiver dotado das modalidades que o virtualizam. O investimento discursivo da personagem, seja ele sob a forma humana, animal ou inanimada, não é decisivo, apesar de sugerir diferentes modalizações potenciais. Somente um actante que for modalizado pelo /querer/ ou pelo /dever/ fazer alguma coisa,

³⁴ O sujeito Quem Chegou promove a transformação do estado 2 do Sujeito Eu, que volta a estar em conjunção com o objeto vida.

modalidades virtualizantes, será considerado sujeito na narrativa e cabe à manipulação, implícita ou explícita, dotá-lo de tais modalidades.

Para distinguir, porém um possível sujeito de um personagem sem qualquer possibilidade de virtualizar-se na narrativa, optamos por utilizar a figura do proto-sujeito, um personagem que, apesar de inserido num contexto propício, não chega a /querer/ ou /dever/ fazer coisa alguma³⁵.

Segundo a modalização, teremos portanto quatro possibilidades de sujeitos:

1. Proto-Sujeito: /não quer/, /não deve/, /não pode/ e /não sabe/, mas tem motivos para /querer/ ou /dever/ fazer.
2. Sujeito Virtual: /quer/ ou /deve/ fazer, mas não /sabe/ nem /pode/ fazer.
3. Sujeito Atualizado: /quer/ ou /deve/ fazer, /sabe/ e /pode/ fazer.
4. Sujeito Realizado: já fez.

1.1.5 - NÍVEL NARRATIVO - OBJETOS, ANTI-ACTANTE

Um elemento do nível discursivo será objeto de valor no nível narrativo se for desejado diretamente por um sujeito ou se for o meio para um sujeito obter um outro objeto. No primeiro caso, temos um objeto de valor descritivo, no segundo um objeto de valor modal, pois atuará na modalização do sujeito para o fazer. No exemplo dado, sem fazer nenhum esforço de imaginação sobre um contexto maior que, no fim das contas, pode ser infinitamente variado, a vida é um objeto de valor descritivo e o $S_{\text{quem chegou}}$ é um objeto de valor modal para S_{eu} , pois chegar significa ficar junto, entrar em conjunção e é por meio dessa conjunção que S_{eu} obtém o valor descritivo vida.

³⁵ Estamos utilizando operacionalmente um conceito que surge, na semiótica, como anterior à significação; essa escolha possibilita distinguir actantes objetos e não actantes de actantes presos a uma potencialidade não efetivada. A idéia de proto-sujeito surge em Greimas e Fontanille, no *"Semiótica das Paixões"*: *"A polarização cumulativa das energias não é, no entanto, sua 'tomada de posição' e não implica a discretização dos pólos, que só pode resultar da projeção cognitiva do descontínuo. Nessas condições, ainda não é possível falar das 'posições actanciais', mas apenas dos protótipos de actantes, dos quase-sujeitos e dos quase-objetos, da protensividade do sujeito, para utilizar a palavra de Husserl, e da potencialidade do objeto."* [Greimas & Fontanille, 1993, p. 25] Posteriormente, Silva utiliza o termo traçando uma ponte entre os conceitos lacanianos e os greimasianos: *"Antes da primeira identificação alienante, o infans é o desconhecido, a inermidade, a dispersão. O triunfo da imagem, a captura do infans pelo outro (lugar ocupado pela Mãe) é que, marcando-o pelo traço unário, transforma o inerme, o disperso, nessa área que Vallejo chama de proto-sujeito"*. [Silva, 1995, p. 193]

Além do fazer que já comentamos acima, há um outro fazer que compreende justamente a construção de um objeto, seja ele modal ou descritivo, e resulta na conjunção desejada.

Podemos ver que um ator do nível mais superficial ou discursivo pode sincretizar dois ou mais papéis no nível narrativo, o nível intermediário. No caso, aquele que chegou é sujeito e objeto modal. O contrário também é possível, por exemplo no caso em que um grupo de pessoas (atores do nível discursivo) doa um objeto qualquer, ou seja, é o sujeito de uma transformação de estado, é um único actante do nível narrativo.

Além disso, cabe notar que tanto S_{eu} quanto $S_{quem\ chegou}$ estão ligados por valores semelhantes, o fazer de $S_{quem\ chegou}$ beneficiando S_{eu} . Caso eles estivessem em confronto, um deles poderia ser chamado de anti-sujeito, para fazer a distinção. Já um anti-objeto é um objeto do qual queremos nos livrar.

1.1.6 - MANIPULAÇÃO E SANÇÃO

Os valores dos quais acabamos de falar são aqueles que regem as relações entre sujeitos. Só algo importante pode ser usado para persuadir alguém a fazer alguma coisa. Trata-se do fazer persuasivo da manipulação. Já foi dito que a manipulação precede logicamente a ação, ou o fazer. Isso significa que a ação ocorre porque o sujeito está ligado a um destinador por um contrato. Voltando ao exemplo dado:

“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.”

Nesse caso, o único dado sobre a manipulação é o já comentado fato de que S_{eu} e $S_{quem\ chegou}$ estão agindo sob um mesmo quadro de valores. No entanto, também podemos afirmar que S_{eu} está avaliando o fazer de $S_{quem\ chegou}$, idéia reforçada pelo tempo verbal. O momento da narrativa correspondente ao exemplo é, portanto, a *sanção*, o momento em que alguém julga se outrem cumpriu um dado contrato. Não sabemos o teor do contrato e nem se ele foi feito entre S_{eu} e $S_{quem\ chegou}$, mas sabemos que eles estão sob a égide de valores semelhantes e que o julgamento de S_{eu} sobre $S_{quem\ chegou}$ é uma sanção positiva, ou seja, $S_{quem\ chegou}$ agiu bem, cumpriu um certo contrato e merece ser sancionado positivamente por reconhecimento ou premiação. No caso, parece tratar-se somente de reconhecimento.

A sanção, portanto, completa o percurso gerativo do sentido no nível narrativo:

manipulação ⇒ ação ⇒ sanção

Se aceitamos que o momento do exemplo era uma sanção, somos obrigados a concordar que a ação e a manipulação são obtidas por pressuposição; é justamente a possibilidade de pressuposição lógica que garante a compreensão do texto.

Enquanto o fazer do destinador na manipulação é persuasivo³⁶ e o fazer do destinatário é interpretativo³⁷, na sanção, o destinador tem um fazer julgador e o destinatário, um fazer persuasivo, pois tentará convencer o destinador de que cumpriu o contrato e merece sanção positiva.

1.1.7 - NÍVEL NARRATIVO - PAIXÕES

Dissemos acima que a manipulação de certa forma cria o sujeito pois permite sua modalização. Também foi dito que a manipulação é uma relação entre sujeitos, em que um destinador usa seu fazer persuasivo para que um destinatário faça alguma coisa e que ao destinatário cabe um fazer interpretativo. A partir dessa interpretação, o destinatário pode ou não crer nos argumentos do destinador e aceitar ou não o que lhe é proposto.

Como é, exatamente, o /querer/ de um sujeito? Pode tomar muitas formas, tais como satisfação, insatisfação, resignação, crença, decepção, desejo de vingança, frustração, desejo, ambição, malevolência, confiança. São modalizações diferentes do sujeito, com características diferentes, que chegam a influenciar o próprio rumo da narrativa e que são conhecidas na semiótica como paixões. Portanto, a manipulação só vai funcionar se levar em conta o estado passional do destinatário. Por outro lado, o fazer interpretativo do destinatário também depende de seu estado passional.

O estado passional de um sujeito pode estar relacionado a um objeto ou a um outro sujeito. As paixões relacionadas a objetos, como o desejo ou a frustração, são paixões objetais, enquanto as outras são intersubjetivas, como a crença ou a malevolência. As paixões também podem ser simples ou complexas; essas últimas caracterizam-se por prever um percurso, ou seja, motivar uma ação complexa, com diversas etapas, a fim de liquidar a falta provocada por uma disjunção ou decepção. No caso da satisfação, o sujeito quer uma conjunção e realiza-a: uma paixão objetiva simples. No caso da vingança, o sujeito quer uma

³⁶ Na manipulação, o destinador tenta persuadir o destinatário a fazer algo ou crer em algo.

³⁷ Na manipulação, o destinatário interpreta a proposta do destinador para avaliar se a aceita ou não.

conjunção, crê que alguém irá promover sua transformação de estado, decepciona-se quando isso não ocorre e, ao invés de modalizar-se para obter o objeto de valor, torna-se malevolente contra o outro sujeito, o qual destruiu sua crença, independente da responsabilidade ou não do outro no contrato subjacente à crença. A vingança é, portanto, uma paixão intersubjetiva complexa.

Sendo assim, a satisfação é um /querer + poder + saber/ ser, enquanto a vingança é uma seqüência de modalizações que inclui a modalização pelo /crer/:

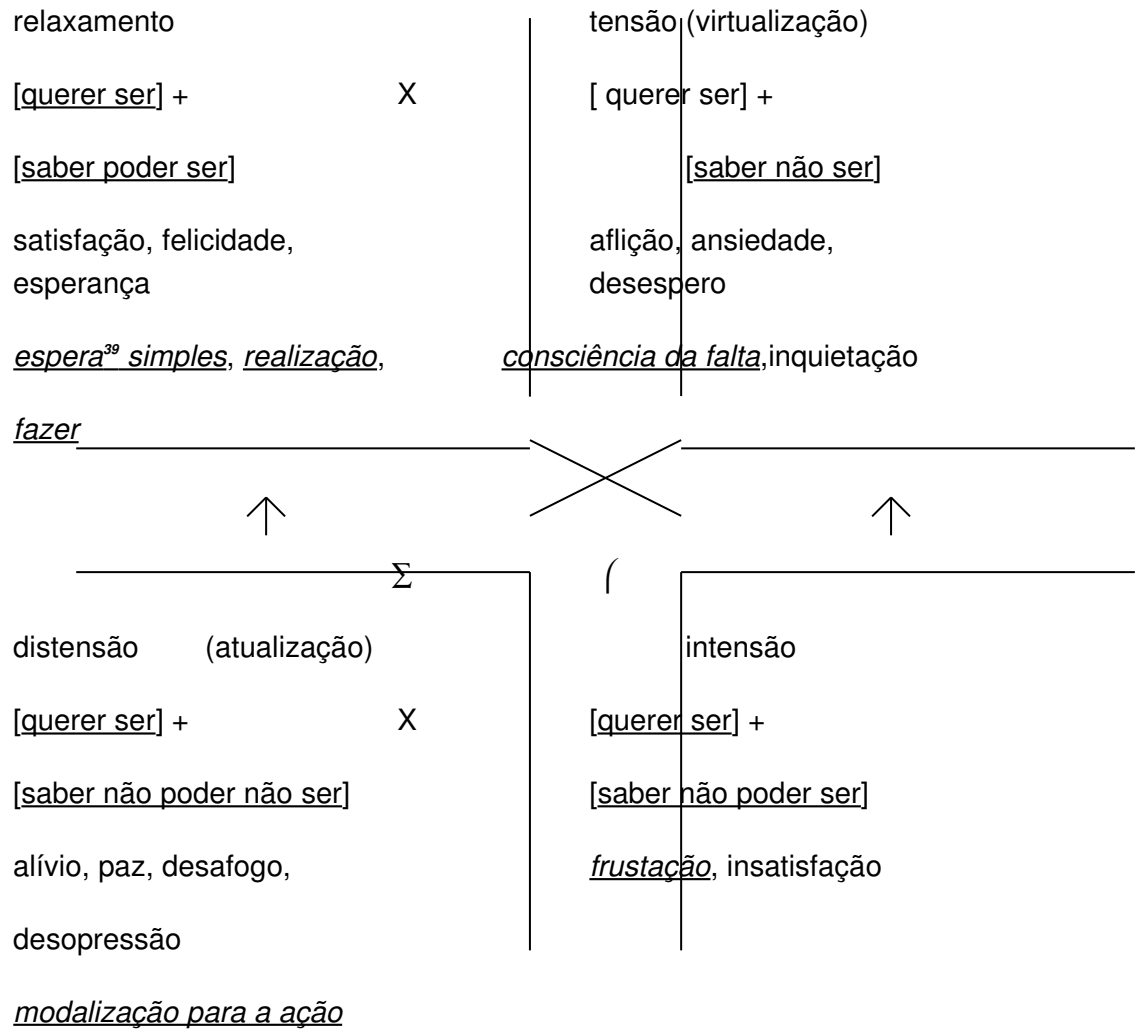
- /querer/ + /crer ser/ (confiança, crença)
- /querer/ + /não crer ser/ (decepção)
- /querer/ + /crer não ser/ (desejo de vingança)
- /querer/ + /não crer não ser/ (atualização para a ação)
- /querer/ + /crer ser/ (vingança)

Como nosso exemplo é insuficiente para trabalhar com as paixões, vamos supor que o $S_{\text{quem chegou}}$ é o mesmo que realizou a primeira transformação de estado. Lembrando do exemplo (*“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez”*) e concordando com essa suposição, diremos que S_{eu} queria uma conjunção com $S_{\text{quem chegou}}$ e iniciou seu percurso satisfeito. Ao deixar S_{eu} , $S_{\text{quem chegou}}$ tornou-o insatisfeito, desiludido, desesperado (a ausência pressuposta de vida o indica). Quando retorna, outra vez S_{eu} está em conjunção com o objeto desejado e, portanto, satisfeito novamente. Percebe-se, pelo parco texto e contexto imaginado, que não havia uma crença, pois S_{eu} não revolta-se contra aquele que provocou sua insatisfação e a perda não motiva nenhum percurso passional complexo. Trata-se, nesse caso, de uma paixão objetal simples.

Podemos organizar no quadrado semiótico as paixões complexas³⁸, a fim de dinamizar seu estudo:

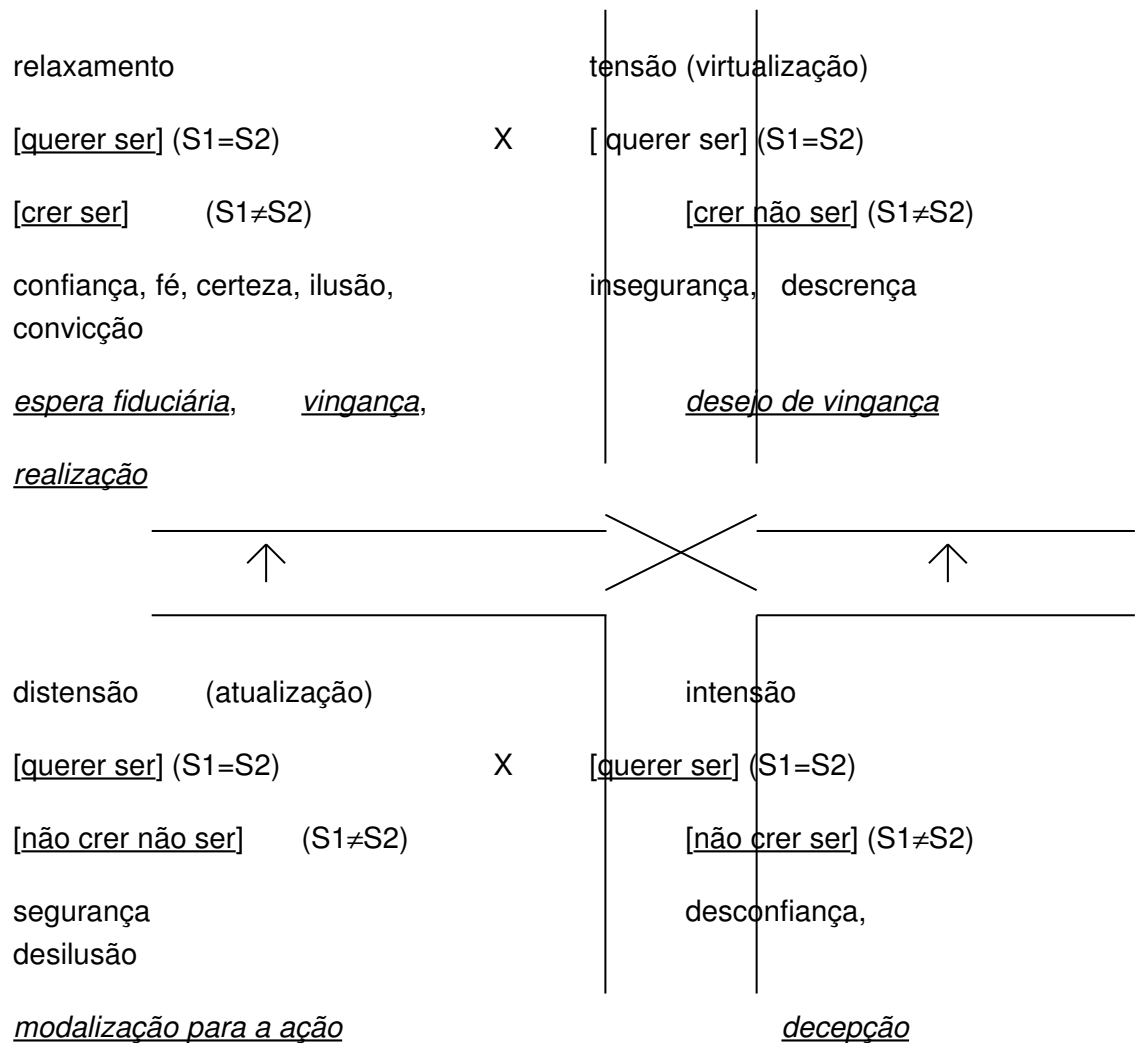
³⁸ Cf. Barros, DLP “Paixões e Apaixonados: exame de alguns percursos” in: *Cruzeiro Semiótico* nº 11-12, 1990, pp. 63-64.

Paixões De Objetos



³⁹ As paixões complexas presumem um estado inicial, a espera, baseado na certeza — paixões simples — ou na confiança — paixões complexas —. (Cf. Greimas, 1983, p227-230)

Paixões Intersubjetivas:



1.1.8 - NÍVEL DISCURSIVO

O nível discursivo compreende a parte mais superficial e concreta do percurso gerativo do sentido. Diz respeito à aspectualização, a recursos de verossimilhança, à debreagem⁴⁰, a isotopias temáticas e figurativas, que dão unidade semântica ao texto, e à instância da enunciação, segundo a semiótica sempre pressuposta e apenas atingível indiretamente por marcas deixadas no texto.

Ao contrário do nível narrativo, no qual uma abordagem breve abrangeu todos os parâmetros pertinentes em cada texto, no nível

⁴⁰ Debreagem ou desembreagem, segundo Barros: "é a operação pela qual a enunciação projeta os actantes e as coordenadas espacio-temporais do discurso, utilizando, para tanto, as categorias da pessoa, do espaço e do tempo." (Barros, 1990, p.85)

discursivo optou-se por abordar somente a aspectualização, em virtude de sua conformação com a análise das canções.

Cabe, porém, um brevíssimo comentário sobre a veridicção e as modalidades veridictórias, que fazem parte do nível discursivo, mas que funcionam como uma sobremodalização das paixões e podem também ser lidas no trabalho aspectual.

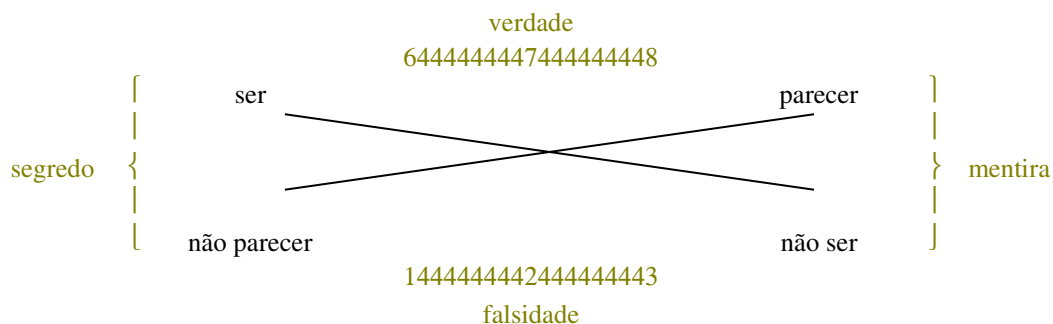
1.1.9 - VERIDICÇÃO E SIMULACRO

Para a semiótica, o problema da veridicção é um problema de enunciação, interno ao texto e que independe de autor e leitor reais. Além disso,

“Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido de “verdade”: desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde a um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo” (Dicionário I, p.487)

Assim, a semiótica observa na estrutura enunciativa uma identidade com as estruturas narrativas, descritas acima.

Tomamos, também de Greimas e Courtés⁴¹, o quadrado semiótico das modalidades veridictórias:



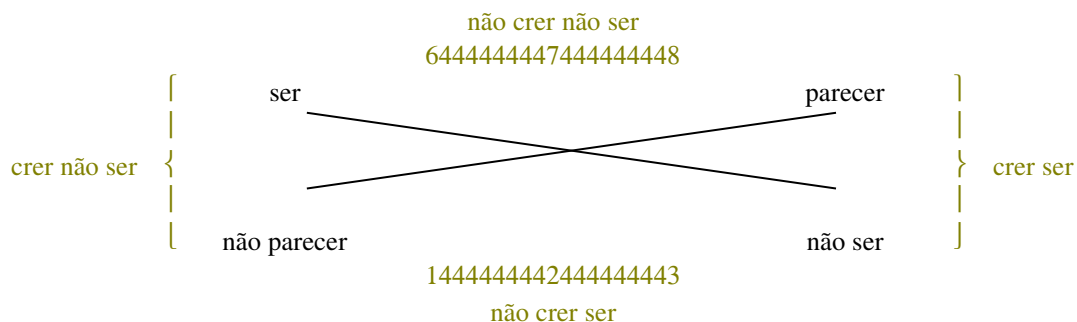
⁴¹ Cf. Dicionário I, p.488.

“A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não parecer é chamado de manifestação, o do ser/não ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser” (Dicionário I, p.488)

Na direção contrária daquela que vislumbrou a estrutura da manipulação no funcionamento enunciativo (da narrativa ao discurso), faremos uma incursão do discurso à narrativa, analisando as relações passionais entre sujeitos na linha adotada por Greimas no artigo *De La Colére*⁴². Aqui, Greimas discute o percurso passional da cólera. Como exemplo de paixão complexa, ele define para todas as paixões um momento inicial de espera.

A espera é uma certeza baseada no /saber/, para as paixões objetais, e no /crer/, para as paixões intersubjetivas. A espera fiduciária, baseada no /crer/, compreende a criação de um simulacro⁴³. Isso quer dizer que o sujeito da espera fiduciária é um sujeito que acredita que alguém fará algo por ele, não necessariamente em função de uma promessa, mas porque faz uma idéia do outro que nutre essa crença.

Essa idéia, ou imagem, pode não corresponder ao real. Se sobrepusermos ao quadrado da veridicção um esquema modal do /crer ser/, podemos ter:



⁴² Cf. Greimas, 1983, pp. 225-246.

⁴³ O termo simulacro é aqui utilizado segundo a concepção proposta por Greimas e Courtés no dicionário: “De façon quelque peu métaphorique, on emploie le terme de **simulacre**, en semiotique narrative et discursive, pour désigner le type de figures, à composante modale et thématique, à l’aide desquelles les actants de l’énonciation se laissent mutuellement appréhender, une fois projetés dans le cadre du discours énoncé. Du point de vue de leur contenu, ces figures peuvent être considérées comme représentatives de compétences respectives que s’attribuent réciproquement les actants de la communication. De ce fait, la construction de tels simulacres intervient, sur la dimension cognitive, comme un préalable nécessaire à tout programme de manipulation intersubjective.” (Dictionnaire II, p. 206.)

Em paixões em que entra um momento de decepção (tais como a cólera, a revolta ou a vingança), a “imagem do outro” criadora do estado de espera confiante não é real, pertence ao [parecer/não ser], uma mentira na qual se acredita. O sujeito dessa crença decepçiona-se justamente no momento em que há uma inversão das modalidades veridictórias: de repente, o que [parecia e não era], [não parece e não é], e ele passa a /não crer ser/. Essa decepção, muitas vezes, motiva um programa de liquidação da falta, que no caso específico das paixões intersubjetivas pode compreender um programa de vingança.

Em primeiro lugar, o sujeito torna-se virtual, sob um desejo de vingança que, no quadrado acima, situa-se no âmbito do [ser e não parecer], pois a virtualização do sujeito impulsiona a vingança justamente pela exacerbação do sentimento de falta, o /crer não ser/. Em seguida, vai buscar sua atualização como sujeito, o /saber/ e o /poder/ fazer, que envolve a aquisição de um /não crer não ser/ no nível da verdade [ser+parecer]. Caso realize sua vingança, o percurso encerra-se com a sincronia do /crer ser/ com a verdade.

1.1.10 - ASPECTUALIZAÇÃO

*“No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por **aspectualização** a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador” (Dicionário I, pp.28-29.)*

A aspectualização dá-se sobre o tempo, o espaço e os atores do discurso. Um observador, que pode estar sincretizado em qualquer papel actancial, mas muitas vezes aparece na fala do narrador, relativiza os atores segundo sejam excessivos/insuficientes/exatos, o tempo como acelerado/desacelerado e o espaço como aberto/fechado.

“(...) um actante observador, para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma “marcha”, um “desenvolvimento”.” (Dicionário I, p. 29.)

No exemplo que temos utilizado:

<i>“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.”</i>
--

Pode-se perceber, em primeiro lugar, que o observador está instalado no ator que ocupa o papel actancial do S_{eu} , pois é o seu ponto de vista que aspectualiza o discurso. O espaço é definido por um deslocamento do *afastado* para o *junto*. O tempo estabelece um antes e um depois e sobremodaliza o espaço: é a terminatividade sobre o afastado que permite o junto; isso faz retornar ao espaço com um *junto* pontual: não é próximo nem perto, é no limite anterior à fusão.

Ainda em termos de tempo, lembremos que o texto pressupõe um antes do antes, em que o *afastado* ainda não havia. Por isso, a aspectualização determina uma incoatividade sobre esse antes do antes que estabelece uma duratividade sobre o antes. Essa duratividade termina no quando e, recuperando o antes do antes pela expressão: “*outra vez*”, produz novo efeito de incoativo, um novo começo. A duração é rompida pelo “*quando*”: essa ruptura resulta em aceleração, a qual será desacelerada pela retomada da duratividade, que acabamos de descrever.

Os atores também estão aspectualizados, especialmente o S_{eu} , que se sobredetermina pela insuficiência, pela imperfeição, pela falta: será necessário um outro sujeito, o $S_{quem\ chegou}$, para que S_{eu} consiga um estatuto de suficiente (“*encheu-me de vida*”). Sob esse ponto de vista, $S_{quem\ chegou}$ é um ator exato, completo.

O principal argumento para o trabalho com a aspectualização é que ela revela uma tensividade no tempo, no espaço e nos atores do texto que auxiliam grandemente para compor a geração do sentido. Essa tensividade alia-se ao nível profundo, com a timia, e ao nível narrativo, com as paixões, propiciando, dessa forma, um importante elo de ligação entre os níveis, de certa forma explicando as conversões dos elementos profundos para os intermediários e para os superficiais. Além disso, transformando teoricamente elementos concretos em tensão, a aspectualização facilita o trabalho com linguagens não verbais.

Como já foi comentado, a análise dos textos, tópico seguinte, propiciará um contato mais detalhado com a teoria. Somente fazem parte da gravação anexa os trechos das historinhas que servem de exemplo para o capítulo 3; dentre eles, alguns aparecem também no segundo capítulo e serão indicados em nota de rodapé.

1.2 - BRANCA DE NEVE

1.2.1 - PRIMEIRA FASE: 1950, JOÃO DE BARRO

A única versão pertencente a essa fase é *Branca de Neve e os Sete Anões* (branca⁴⁴ 1, 1950), com adaptação e melodias de João de Barro. Evidentemente, um único texto não é capaz de dar conta das especificidades do período, mas esse texto é fundamental para a história da fonografia infantil por dois motivos: provavelmente é o texto pioneiro e alcançou um tal grau de eficácia com o público infantil que foi relançado no mínimo quatro vezes em 44 anos, de 1950 a 1994, não se excluindo a possibilidade de ainda vir a ser relançado num futuro próximo.

O texto foi dividido em 29 partes, sendo oito delas canções. O primeiro parágrafo é que segue:

Narradora - *Era uma vez uma linda princesinha. Tinha os cabelos mais negros do que a noite, os lábios mais rubros que as romãs e suas faces eram tão alvas que a chamavam Branca de Neve. Vivía em um castelo distante em companhia de sua madrasta, uma rainha de grande beleza, porém egoísta e má. Andava sempre coberta de andrajos e era obrigada, todas as manhãs, a lavar a escadaria de mármore do palácio de sua madrasta. Para suavizar seu trabalho, Branca de Neve cantava:*

O primeiro parágrafo (ou parte 1) expõe a relação entre Branca de Neve e a madrasta. Ambas são lindas, mas a madrasta é, além disso, egoísta e má, submetendo a menina a tarefas árduas e a trajes inadequados a uma princesa, ou seja, humilhando-a. Ao descrever esse quadro, a narradora desde logo apresenta Branca de Neve como um personagem com possibilidades de realizar mudanças, pois não se pode negar o pressuposto de que ela perdeu alguma coisa (a mãe e um espaço digno) e não está nem satisfeita nem tampouco resignada com seu estado atual. É a palavra “suavizar” que nos fala de sua insatisfação; sinônimo de amenizar, a qual pode significar “*tornar menos árduo, ou menos difícil*”⁴⁵. Branca de Neve, então, deseja uma mudança. A canção que constitui a parte 2 do texto, no entanto, acrescenta que Branca de

⁴⁴ A fim de facilitar as referências, serão eventualmente usados números, por exemplo branca 1 é a Branca de Neve adaptada por João de Barro em 1950.

⁴⁵ Aurélio, 1988.

Neve não só deseja, como acredita que a mudança decorrerá de sua conjugação com um homem (casamento):

<i>Branca de Neve -</i>	<i>Eu quero... eu quero...</i>
	<i>Que o meu amor</i>
	<i>Me encontre... me encontre...</i>
	<i>Enfim... Enfim...</i>
	<i>Eu sonho... eu sonho...</i>
	<i>Que ele há de chegar</i>
	<i>Cantando... Cantando...</i>
	<i>Pra mim! Pra mim!</i>

Sujeitos

Na semiótica, o personagem (ator do nível discursivo) só é considerado sujeito (actante do nível narrativo) caso esteja modalizado pelas modalidades do /querer/, /dever/, /poder/ e/ou /saber/. As duas primeiras são aquelas que transformam qualquer personagem em um sujeito virtual, ou seja, um sujeito com intenção de realizar uma mudança, mas ainda incapaz de realizá-la. Para tornar-se capaz, ou seja, um sujeito atualizado, precisa modalizar-se pelo /poder/ e pelo /saber/. Observe-se que um sujeito virtual pode estar modalizado pelo /querer/ ou pelo /dever/, mas um sujeito só se atualiza se puder e souber, uma dessas modalidades podendo estar pressuposta.

Branca de Neve quer mudar, mas não sabe nem pode fazê-lo. Isso justifica sua submissão à madrasta. Ela é, portanto, um sujeito virtual. O que a canção acrescenta à narrativa é a modalização pelo /crer/: Branca de Neve acredita que o “amor” — capaz de realizar a mudança — “há de chegar”. O príncipe representa o /poder/ que falta à princesa, por isso o primeiro papel actancial do rapaz é o de objeto modal do sujeito Branca de Neve, ou seja, um objeto com o qual a conjugação produz a modalização do sujeito. Mas a importância da modalidade do /crer/ é revelar o estado passional de Branca de Neve, a espera confiante, conferindo-lhe um grau de passividade que modulará cada ato seu durante todo o texto.

Resumindo, a narradora introduz Branca de Neve como um sujeito a esperar confiantemente a conjunção com um objeto modal (o príncipe) que permitirá a mudança de seu estado de disjunção com o espaço social perdido. Vejamos o trecho que segue essa introdução:

Narradora - *E, certo dia, montado em seu cavalo branco, todo arreado de ouro e prata, por ali passou um príncipe:*

Príncipe - *Esta canção que eu canto*

Fala só de você

Fala do seu sorriso, do seu encanto

Sabe porquê?

O amor veio cantando

Esta linda canção

Veio e fez morada

No fundo do coração!

Branca de Neve - *Meu príncipe encantado!*

Príncipe - *Branca de Neve!*

Esse trecho seria suficiente para encerrar a narrativa. Porquê? O estado da princesa é conhecido; heis que chega o príncipe. Um relacionamento amoroso é, por princípio, aquele em que os dois atores sincretizam os papéis mútuos de sujeito e objeto: o príncipe e a princesa desejam-se mutuamente. Sendo assim, a chegada do príncipe atualiza o sujeito Branca de Neve, que então poderá realizar-se. Por que isso não acontece? Se a madrasta não gostava da princesa, por que não deixou que ela simplesmente partisse com o príncipe?

A resposta mais superficial do texto a essa questão é que a fala do espelho, dizendo que agora a mais bela é Branca de Neve, suscitou a maldade da rainha. Se o espelho fosse louco e mudasse de opinião sem motivo sério, a rainha não teria porque acreditar nele. Além disso, era ela quem “*se julgava a mulher mais bela do mundo*”. Por que a resposta do espelho fez tanto eco em sua consciência? Está no texto: a rainha era malevolente contra Branca de Neve, pois a princesa era linda; esse desejo de lhe fazer mal era satisfeito com as humilhações às quais a

madrasta submetia a menina. Isso era possível, como já vimos, porque Branca de Neve era um sujeito virtual; a chegada do príncipe atualizou-a: agora ela era capaz de competir com a rainha. Mesmo que nós saibamos que o desejo da menina não era esse, o efeito de sua atualização sobre a rainha é justamente desfazer a supremacia desta sobre aquela.

Esse aspecto é importante pois, como veremos em análises de outras *Branças de Neve*, nem sempre Branca de Neve será sujeito: algumas vezes ela não passa de um objeto do desejo e da vingança de outros. Além disso, percebe-se que essa versão apresenta-nos um quadro inicial decisivo para o desenrolar da narrativa, traçando toda a rede de relações passionais envolvidas no percurso de base. Vemos também a pertinência narrativa da leitura psicológica desse texto, pois a passagem de Branca de Neve para a idade adulta, representada por uma paixão, coloca-a num confronto com o representante do papel materno.

Até agora o texto foi lido como se a personagem central da trama fosse Branca de Neve. É evidente que a narradora coloca-a em primeiro plano, tanto que inicia o texto falando dela. A personagem que aparece em seguida, porém, tem um papel narrativo imprescindível no texto. É em função da reação da madrasta à atualização do sujeito Branca de Neve que a narrativa tem prosseguimento. A figura de Branca de Neve representa um sujeito suficientemente passivo para que, em algumas versões, assuma unicamente a função objetual na narrativa. Esse não é o caso da madrasta. Em Branca 1 a narradora inicia o texto fornecendo algumas pistas sobre a função da madrasta na narrativa. A primeira vez em que fala da rainha o faz em oposição à princesa:

Narradora - *Vivia em um castelo distante em companhia de sua madrasta, uma rainha de grande beleza, porém egoísta e má. Andava sempre coberta de andrajos e era obrigada, todas as manhãs a lavar a escadaria de mármore do palácio de sua madrasta.*

A rainha é apresentada como um sujeito malevolente, ou seja, um sujeito que quer fazer mal a alguém, e faz. Se faz, é porque pode e sabe fazer, e modalizado dessa forma é, sem dúvida, um sujeito atualizado e realizado. O que foi que a atualização de Branca de Neve como sujeito provocou na modalização da rainha? Privou-a do /poder/ fazer. Como essa narrativa gira em torno da oposição entre a rainha e a princesa, podemos chamar a madrasta de anti-sujeito, o que em semiótica não comporta qualquer conotação negativa, simplesmente marca a oposição.

Paixões

O anti-sujeito madrasta também é caracterizado pelo /crer/. Enquanto a crença de Branca de Neve a torna um sujeito passivo, a crença da rainha na sua superioridade, ou seja, crença superestimada de sua própria modalização, faz dela um sujeito ativo. Deseja mal à princesa e humilha-a. Esse fazer concretizado coloca a rainha num estado de relaxamento, pois não há tensão que motive novos percursos (não há sentimentos de falta ou decepção), estado esse reforçado pelo pressuposto das respostas costumeiras do espelho. Observemos o trecho seguinte:

Narradora - *Enquanto isso, num grande salão do castelo, a perversa rainha, que se julgava a mais bela mulher do mundo, consultava, como de costume, o seu espelho mágico:*

Madrasta - *Escravo do espelho meu! Surge do espaço profundo e vem dizer se há no mundo mulher mais bela do que eu! (música tensa) Anda! Responde! Sê breve!*

Espelho - *Há! Branca de Neve!*

Madrasta - *Maldita! Eu me vingarei!*

Gostar, a rainha não gostava mesmo de Branca de Neve, e estava realizada maltratando-a. A atualização da princesa não só torna-a capaz de fugir à maldade da madrasta como implica na potencialização de sua beleza, a qual agora é superior, segundo o espelho. Sendo assim, Branca de Neve priva a rainha de uma modalidade, o /poder/, e também do seu objeto, a beleza superior. A reação da madrasta segue o percurso passional da vingança proposto por Greimas e exposto no tópico 1.1 deste capítulo: um desejo de vingança⁴⁶ decorre da decepção provocada por essa privação.

Observe-se que por meio da vingança (destruição do sujeito que a privou do /poder/) a rainha espera obter a liquidação da falta do objeto *beleza superior*. São dois percursos simultâneos, envolvendo duas paixões. Uma paixão é subjetiva, entre sujeitos, e envolve a modalidade do /crer/: a rainha acreditava que Branca de Neve continuaria submissa, resignada e infantil, sem a possibilidade de competir; a atualização da princesa provoca a decepção da rainha (explicada abaixo). Outra paixão é objetiva, entre sujeito e objeto, baseada na modalidade do /saber/: a

⁴⁶ Cf. Greimas, 1983, p.245

rainha sabia que podia ser a mais bela: o espelho a fez /saber/ que não o podia mais ser, pois Branca de Neve o era agora. Viveu, portanto, uma decepção e uma frustração ao mesmo tempo.

A frustração faz parte de um percurso lógico. Ela pressupõe um estado de espera simples, em que o sujeito quer ser e sabe /poder/ ser. A frustração ocorre justamente pela aquisição de um novo /saber/: /saber/ não /poder/ ser. A rainha, que sabia /poder/ ser a mais bela, obteve do espelho esse novo /saber/. /Saber/ não /poder/ ser a mais bela implica em /saber/ não ser a mais bela, ou seja, um estado de *consciência da falta* que pode conduzir a um programa de reparação dessa falta pela *atualização modal do sujeito*. No caso da rainha tratava-se de destruir o obstáculo que coincide com a figura do seu anti-sujeito, a princesa.

A *decepção*⁴⁷ é um estado passional do sujeito frente à destruição de suas certezas. Que certezas? A rainha acreditava /poder/ controlar Branca de Neve, uma eventual competidora, pela humilhação dos “*andrajos*” e do serviço sujo; acreditava em sua própria capacidade, em seu /poder/ e seu /saber/. É essa a crença que foi desfeita por meio da resposta do espelho, provocando a decepção. A rainha foi ofendida pelo crescimento da princesa e usurpada do /poder/ pela atualização do sujeito Branca de Neve. Entra em questão a legitimidade do /poder/ da madrasta, uma substituta, e a possibilidade de recuperação desse /poder/ pela herdeira legítima dele. Isso pode ser lido com conotações sociais, políticas e psicológicas, mas nesse momento da análise é importante como motivação do percurso passional subjetivo da rainha.

A partir da decepção são possíveis no mínimo duas direções: a passividade da resignação e o potencial ativo do desejo de vingança. A *resignação* seria a consciência da falta marcada pela duração, ou seja, o sujeito mantém-se em disjunção com o objeto sem nada fazer para obtê-lo, pelo menos até que algo interfira nesse estado. Já o *desejo de vingança* é um estado marcado pelo dinamismo: o sujeito é motivado por esse desejo a modalizar-se com os predicados necessários para praticar sua vingança. Caso consiga modalizar-se adequadamente, atualizando-se para esse fazer, desse percurso advirá a realização.

Portanto, é previsível que a rainha, a partir desse momento, tente obter sua vingança contra Branca de Neve, destruindo o anti-sujeito que privou-a de seu objeto-valor, e que a princesa, por sua vez, precise de um percurso próprio para conseguir escapar, ou melhor, frustrar outra vez os planos da rainha.

⁴⁷ Cf. Greimas, 1983, p.227

Manipulação e Sanção

A primeira opção da rainha para executar a vingança é cômoda: ela usa seu /poder/ real para persuadir um outro sujeito, o caçador Ulisses, a praticar o ato vil. É o tratamento que cada um utiliza com o outro que revela o /poder/ da rainha ao qual o caçador se submete:

madrasta - *Ulisses! Ulisses, meu fiel caçador!*

Ulisses - *Pronto, real senhora!*

Desejosa de vingança, a madrasta manipula o caçador para que mate a princesa. Isso é recorrente nos textos. Cabe destacar que nesse texto o caçador explicita, pelo uso do diminutivo, que ele gosta de Branca de Neve, o que torna o pedido da rainha incoerente com um contrato social pressuposto (não matar alguém querido):

Ulisses - *Matar a princesinha, senhora?*

Ulisses é coagido pela rainha a matar a princesa, mas o contrato anterior sugerido, mais forte, não permite que ele o faça. Engana a rainha com um coração de cordeiro, fato do qual só tomamos conhecimento quando a rainha o usa inutilmente como argumento para desmentir o espelho (trecho 17):

Narradora - *Enquanto isso, lá no grande salão do castelo...*

Madrasta - *Escravo do espelho meu! Surge do espaço profundo e vem dizer se há no mundo mulher mais bela do que eu! (música tensa)*

Espelho - *Há! Branca de Neve não morreu!*

Madrasta - *Não é possível! O caçador trouxe a prova! Aqui está: seu coração!*

Espelho - *Foste iludida, rainha! O coração de um cordeiro é o que tu tens na mão! Atrás das sete florestas, além das sete montanhas, na casa dos sete anões, Branca de Neve ainda vive!*

Madrasta - *Oh, maldita!*

Ao ver revelado o engodo, a rainha não entra num processo vingativo contra o caçador, ou seja, o caçador não é sancionado. Trata-

se da sanção a qual comporta o julgamento e a punição ou a premiação de quem foi manipulado a realizar alguma ação (o destinatário) por quem o manipulou ou seu representante (o destinador). Um percurso de punição do caçador desviaria pelo menos uma parte do potencial da rainha do seu projeto principal. Como não o fez, a madrasta pode direcionar, sem dispersão, todo seu desejo de vingança contra Branca de Neve e, concentrada nesse esforço, modalizar-se para o fazer⁴⁸: envenena a maçã, disfarça-se e envenena a princesa. O papel actancial de destinador que a madrasta exerceu com o caçador é agora exercido por ela consigo mesma. A velha representa o destinatário que será sujeito da vingança. A ação do sujeito velha resume-se a fazer Branca de Neve comer a maçã envenenada. Para conseguir isso, ela precisa realizar um programa de uso que compreende convencer a princesa a abrir a porta, o que só poderá ser feito caso Branca de Neve acredite que a velha não representa perigo, o disfarce entrando como parte de uma simulação de destinador. Ou seja:

madrasta (anti-destinador) $\xrightarrow{\text{manipula}}$ velha (simulacro de destinador) $\xrightarrow{\text{manipula}}$ Branca de Neve (destinatário ingênuo)

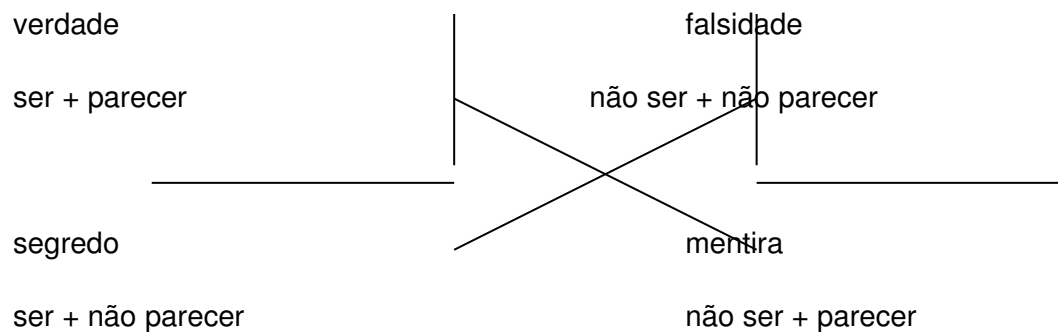
A ingenuidade do destinatário Branca de Neve refere-se a seu fazer julgador da veracidade do quadro de valores dentro do qual a velha promove a persuasão: Branca de Neve é incapaz de julgar a velha como representante do anti-sujeito e, portanto, crê nela, aceitando o contrato proposto.

Pode-se perceber que a manipulação é uma parte importante do percurso gerativo do sentido. Enquanto a ação do sujeito trata da relação entre um sujeito e um objeto, a manipulação é um fazer entre sujeitos, uma delegação de /querer/, /dever/, /poder/ ou /saber/. A rainha modaliza o caçador pelo /dever/fazer (matar a princesa) e modaliza Branca de Neve a /querer/fazer (abrir a porta e comer a maçã). Ambos sabem e podem fazê-lo. Ambos tinham contratos conflitantes com o proposto pela rainha. Por que Branca de Neve faz e o caçador não? Porque o seu fazer interpretativo da proposta da rainha é diferenciado. O caçador julga que o contrato social é superior ao /poder/ da rainha e imagina conseguir

⁴⁸ O percurso passional compreende processos de pressuposição lógica, assim descritos por Fiorin e Savioli: *“Os estados de alma da insatisfação e da decepção podem conduzir a uma volta da situação inicial de confiança e de crença na mudança (por alguma coisa que acontece, o sujeito começa de novo a confiar e a crer) ou desdobrar-se em novos estados afetivos: pode-se aceitar o que aconteceu, porque se percebe que não há possibilidade de alterar a situação (não poder mudar) e, então, temos as paixões da resignação, do conformismo; pode-se não aceitar o que ocorreu e desejar o mal a quem se julga responsável pela frustração e pela decepção e, então, temos estados de alma como o ódio, a aversão, a animosidade etc. Se, além de querer causar mal a alguém, pode-se fazê-lo e põe-se em prática a ação malévola, temos a vingança.”* (Fiorin e Savioli, 1996, p.270)

enganá-la com o coração de cordeiro, obtendo assim uma sanção positiva, por isso quebra o contrato. A princesa julga que a velhinha é honesta e que a tentação da maçã é motivo suficiente para quebrar o contrato com os anões mas insuficiente para provocar neles uma sanção negativa, por isso realiza a ação proposta pela velha.

Para Branca de Neve, a velha permanece no nível de veridicção da mentira, enquanto para o caçador a madrasta que parecia e era poderosa passa a não mais parecer pois está longe, ou seja, passa da verdade para o segredo:



Os anões são sujeitos secundários: manipulados pela princesa, passam a /querer/ sua companhia, e é por isso que mantêm seu corpo no caixão de vidro, num simulacro de suspensão: suspendem a morte simulando a vida em suspensão. Eles, que estavam realizados pela conjunção com Branca de Neve, passam pela frustração da perda, pela consciência da falta, mas não chegam a tentar repará-la. Avisados do perigo pelos passarinhos, perseguem a rainha e ela cai de uma ponte fulminada por um raio: uma vingança pela morte da princesa é realizada pela “*justiça divina*”, mas os anões, incapazes de reparar a falta, resignam-se a dar-lhe um caráter durativo por meio do simulacro de suspensão.

A atuação dos anões como sujeitos de programas de uso encerra-se na conservação da princesa dentro do caixão. Após a chegada do príncipe, sua presença não mais é citada. Esse fato vai ganhar conotações importantes na análise de outras versões de Branca de Neve, com desfechos diferentes para os anões.

O príncipe, sujeito de uma paixão simples — desejar a princesa — tenta um simulacro dessa conjunção (o beijo na morta) e realiza o desencantamento, propiciando a realização do desejo dele e do dela, que estivera literalmente adormecido.

Aspectualização

O trabalho com a aspectualização chama a atenção principalmente no que concerne ao espaço⁴⁹: o longe conota sempre uma forma de liberdade.

- v o lugar onde o caçador devia matar Branca de Neve, longe do castelo, é tão longe que ele ousa desafiar o /poder/ da rainha.
- v as montanhas para onde Branca de Neve, segundo o caçador, deve fugir, seriam longe o suficiente para libertá-la do /poder/ da rainha.
- v a casa para onde os passarinhos levam a princesa, cuja aparência de “casa de brinquedo” conota liberdade: liberdade de brincar e liberdade para entrar (coisas possíveis longe do castelo).
- v a mina de diamante onde os anões trabalhavam, longe da casa e do castelo, alude à autonomia financeira dos anões (liberdade).
- v a casa dos anões “*atrás das 7 florestas, além das 7 montanhas*”, está longe, fora do olhar da rainha.
- v a voz do príncipe que vinha de muito longe anuncia aquele que pode e espontaneamente quer salvar a princesa (é livre para isso).

1.2.2 - QUARTA FASE: 1974, ELENCO CARROUSSELL

Narrador - *Era uma vez um rei e uma rainha que não tinham filhos. Um dia de inverno, a rainha bordava junto à janela, quando espetou a agulha num dedo. Olhou a gotinha de sangue e pediu assim:*

Rainha - *Quero uma filhinha*

Branca como a neve

Boca vermelhinha

Da cor de meu sangue.

⁴⁹ A aspectualização espacial é descrita por Greimas e Courtés: “*Un discours spatialisé peut aussi être aspectualisé si divers lieux sont mis en relation par le mouvement ou par la vue des sujets de l'énoncé: les catégories de la distance peuvent être considérées comme équivalentes à celle de la durée dans la aspectualisation temporelle*” (Dictionnaire II, p.19)

Narrador - *O desejo da Rainha foi satisfeito: nasceu a princesinha linda e alva e seus pais lhe deram o nome de Branca de Neve. Infelizmente, a rainha morreu logo depois. E, preocupado em ter alguém que se ocupasse de sua filhinha, o rei tornou a se casar. Sua esposa, porém, só tinha um interesse na vida: era belíssima e vivia para se enfeitar.*

Sujeitos

A introdução desse texto (Branca de Neve 2), se por um lado reforça a leitura psicológica de uma mãe que inicialmente deseja e depois ignora a filha, por outro lado não fornece para Branca de Neve nenhuma das modalidades necessárias à sua virtualização como sujeito (não quer nem deve fazer nada). Ela foi desejada e obtida pelos pais, ocupando nesse círculo uma função objetual. Quando a mãe morreu, o pai casou-se novamente para que a filha (objeto) não ficasse sem o sujeito materno: esse é o contrato entre o rei e a madrasta. Até o fechamento desse contrato, Branca de Neve é um objeto de valor bem cuidado pelos sujeitos pais. No entanto, a frase *“Sua esposa, porém, só tinha um interesse na vida: era belíssima e vivia para se enfeitar”* revela que a nova esposa não cumpre o contrato, pois tem um interesse maior: sua própria beleza. A partir desse momento o rei não é mais citado, podendo-se presumir que nada que ocorra entre a madrasta e sua filha pode desfazer o simulacro de que ele encontrara a mãe substituta perfeita.

Paixões

No trecho seguinte, o narrador revela que Branca de Neve, o objeto abandonado, vai transformar-se no objeto do qual a rainha desejará desfazer-se (objeto ou anti-objeto):

Narrador - *Passavam-se os anos. Branca de Neve crescia quase abandonada num quartinho do imenso palácio. Um dia, o espelho assim respondeu:*

Espelho - *Sou servo fiel, leal, devotado. Só falo a verdade! Só falo a verdade! Beleza maior do que Branca de Neve não há!*

Madrasta - *Oh! Oh!*

O percurso passional, portanto, restringe-se à paixão da rainha, a qual se decepiona ao perceber que o objeto modal que viabilizou tornar-

se esposa do rei se transformara num objeto com o qual a disjunção era desejável, pois esse objeto colocava agora em risco sua supremacia.

Pode-se dizer que o percurso passional da rainha é simples, uma paixão de objeto que é oposta ao desejo, podendo ser chamada rejeição: deseja livrar-se de um objeto. Mesmo quando descobre ter sido enganada pelos criados, não deseja vingança, o que levantaria a hipótese da função subjetiva da princesa. A rainha preocupa-se unicamente em realizar seu desejo de anular (destruir) Branca de Neve em sua função abjetal:

Narrador - Enquanto isso, no palácio, a rainha perguntava ao espelho quem era mulher mais bela do mundo.

Espelho - Sou servo fiel, leal, devotado. Beleza maior do que Branca de Neve, que vive na mata, não há! Não há!

Narrador - A madrasta furiosa disfarçou-se de velha e foi para a mata com um cesto de frutas. Entre elas colocou uma maçã envenenada. Chegou à cabana dos anõezinhos e...

Manipulação e Sanção

Em parte, a falta do desejo de vingança da rainha sobre os criados deve-se à pouca importância que eles têm. Vejamos o momento em que o contrato com eles é fechado:

Narrador - A madrasta chamou dois criados fiéis e os mandou levar Branca de Neve para a floresta e ali matá-la. Chegados à mata, ficaram com muita pena da pobrezinha, tão linda e tão meiga. Combinaram enganar a rainha, dizendo que Branca de Neve estava morta.

Os escravos eram fiéis à rainha; mas não cumpriram o contrato. Um caçador é um personagem com maior autonomia, mas também alguém responsável por seus próprios atos. Um criado é alguém dependente que obedece ordens sobre as quais não tem qualquer responsabilidade. No momento em que os criados não cumpriram a ordem da madrasta, tornaram-se responsáveis sobre seu ato, mas neste texto a rainha simplesmente ignora isso. Eles são tão insignificantes que não merecem que a rainha perca seu tempo punindo-os. Inclusive pode-se pensar que ela subestimara a ação que delegara a eles, justificando

assim que resolve agir por conta própria quando descobre-os incompetentes.

A manipulação da madrasta sobre os criados fica implícita, ao contrário do que ocorre quando ela manipula a princesa. O único momento em que Branca de Neve realiza uma mudança de estado é modalizada pela rainha para um programa de uso, comer a maçã:

Madrasta - *Maçãs! Quem quer comprar maçãs madurinhas!*

Branca de Neve - *O que é?*

Madrasta - *Maçãs, minha filha! Veja, estão madurinhas!*

Branca de Neve - *Hum! Gosto tanto de maçãs!*

Madrasta - *Tome esta aqui! Dê uma dentada! Veja como está doce!*

Branca de Neve - *Obrigada, boa velhinha! Ah, cheirosa! Vou prová-la! AAAH!*

Madrasta - *Há! Há! Há! Há! Era isso que eu queria! Agora sou a mulher mais bela do mundo.*

Branca de Neve não resistiu à tentação de comer à maçã. Esse ato, no entanto, não representa nenhuma quebra de contrato, pois os anões não haviam recomendado a ela nenhum cuidado quanto a receber visitas ou qualquer outro. A velha ofereceu uma maçã. Ela gosta de maçãs. Come. Mesmo na sua única atuação como sujeito, Branca de Neve é desprovida de conflito, de paixão, seu único /querer/ é resultado da manipulação da rainha e é suficientemente breve para não competir com seu papel de objeto. De qualquer forma, o disfarce da rainha coloca a proposta da madrasta no âmbito dos contratos aceitáveis, um simulacro de bondade que indiretamente reafirma a identidade entre Branca de Neve e os anões ou os bichinhos da floresta.

Aspectualização

O texto é bastante enxuto, apresentando uma narrativa simples, do ponto de vista passional, e explora poucos elementos do nível discursivo, tais como a aspectualização. Somente no caixão de vidro o

observador⁵⁰ enfatiza a relação tempo/espço, com o tempo contínuo sobremodalizando⁵¹ o espço descontínuo (fechado):

Narrador - *Os anõesinhos encontraram Branca de Neve imóvel e gelada como se estivesse morta. Choraram muito e a deixaram num caixão de vidro no meio do bosque onde sempre pudessem vê-la.*

1.2.3 - QUINTA FASE: 1979, ELENCO DO GALINHO

A Branca de Neve 3, interpretada pelo elenco do Galinho, opõe cobiça a pureza. Oposta à cobiça, a qual como paixão pressupõe um percurso, a pureza exacerba sua passividade e determina o papel passivo de Branca de Neve, destinada a ser apenas um proto-sujeito⁵². O texto é iniciado com a apresentação da rainha que estaria realizada caso não houvesse em sua vida um objeto indesejado:

Narrador - *Era uma vez uma rainha muito má e convencida que vivia num grande e maravilhoso palácio. Era casada com um rei poderoso, em segunda núpcias, e esse rei tinha uma filha de suave beleza. Era tão clara sua pele, tão azuis seus olhos, que era chamada de Branca de Neve. A rainha tinha ciúmes da beleza da enteada, não a suportava e, sentindo um grande ódio pela menina, tudo fazia para maltratá-la.*

Rainha - *Branca de Neve! Lave as escadas, e depressa!*

Branca - *Sim, senhora...*

Rainha - *Depois vá lavar as cortinas!*

Branca - *Sim, senhora...*

⁵⁰ O observador sobre determina as debragens de tempo, espço e pessoa, como explica Barros: "Observar é ler, no fazer do sujeito, os semas de duratividade, pontualidade e outros e transformar, dessa forma, a ação em processo. Embora temporal, o processo é apreendido pela sobre determinação aspectual." (Barros, 1988, p.91)

⁵¹ A sobremodalização é uma capa modal sobre uma modalização anterior. Normalmente trata-se de uma dupla aspectualidade ou modalização.

⁵² O prefixo "proto" é comumente utilizado para especificar um estado embrionário instável e com uma certa duração, de algo que ainda não é, mas pode vir a ser. Um proto-sujeito tem motivos para /querer/ ou dever, mas ainda não quer nem sente-se na obrigação de fazer, podendo manter-se assim por um longo tempo. A palavra proto-sujeito é usada no sentido de quase-sujeito, como no trecho já citado da "Semiótica das Paixões" [Greimas e Fontanille, 1993, p. 25]; como já foi comentado anteriormente, esta utilização operacional do conceito extrapola a idéia de Greimas, que mantém o proto-sujeito num estágio anterior à significação.

Por que essa Branca de Neve não é, como a 2, um objeto do qual a rainha deseja livrar-se (abjeto ou anti-objeto)? Deve-se considerar que o contrato rompido na Branca 2 foi inequivocamente entre o rei e a madrasta. Lá a princesa aparece como um objeto circulando entre sujeitos (a mãe, o pai, a madrasta, os anões, o príncipe), uma clara função objetual sobrepondo-se a qualquer outra. Já a Branca 3, da qual tratamos no presente tópico, é introduzida, como a Branca 1, em oposição a outro sujeito, como pode ser observado no trecho transcrito acima.

Sujeitos

Um proto-sujeito é marcado por características que podem torná-lo sujeito de um /querer/ ou um /dever/, mas que não chegou ainda a /querer/ ou /dever/, e pode nunca chegar a isso. No caso dessa Branca de Neve, ela é maltratada pela mulher que casou-se com seu pai: alguém que ocupa o lugar de sua mãe e não corresponde a esse papel. Esse quadro poderia, com a decepção da princesa em relação à madrasta, engendrar um desejo de libertar-se ou mesmo um desejo de vingança, mas a princesa simplesmente aceita, não lhe sendo conferida nem a decepção mesma nem a consciência da falta que poderiam torná-la, no mínimo, um sujeito resignado.

Observe-se que isso não quer dizer que Branca de Neve, sendo proto-sujeito, não tem também função objetual. Ela sincretiza ambos os papéis, especialmente na sua relação com os anões e com o príncipe. Os anões são sujeitos secundários que entram em conjunção⁵³ com Branca de Neve e somente manipulados pelo príncipe permitem ser privados da princesa. Observemos o diálogo entre um anão e o príncipe:

Príncipe - *Deixem-me levá-la para meu palácio! Apesar de morta, eu fiquei apaixonado por Branca de Neve. Não poderei mais viver sem vê-la!*

Anão 1 - *Não podemos vendê-la por dinheiro algum! É nossa princesa!*

Príncipe - *Por favor! Permitam ao menos que eu beije seu rosto tão lindo!*

⁵³ Greimas e Courtés definem conjunção: “Em semiótica narrativa, convém reservar o nome de conjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (juntamente com a disjunção) da categoria da **junção**, que se apresenta, no plano sintagmático, como função (= relação entre o sujeito e o objeto) constitutiva dos enunciados de estado.” (Dicionário I, p.76)

Anão 1 - *Bem, acho que isso não tem importância.*

Nesse diálogo o anão está falando de um objeto. Mais adiante ele vai mostrar que tem consciência do outro papel da princesa, de proto-sujeito, pois quando ela revive o anão não tentará impedir que o príncipe a leve consigo:

Narrador - *Em torno dos dois, os anões saltavam de alegria! O príncipe levou Branca de Neve ao seu palácio e casou-se com ela. Foi a festa mais deslumbrante daquela região.*

Somente a última frase do texto implica numa ação efetiva de Branca de Neve: “*Branca de Neve levou os anões para o seu palácio e viveu feliz muitos e muitos anos*”. Paralelamente ao papel actancial de objeto do príncipe, a princesa carrega consigo os anões para o palácio, desconsiderando totalmente a independência deles até aquele momento. Esse ato transforma os anões no nível da narrativa, pois passam a ter função objetual. Note-se que não há referências sobre o que significou para os anões essa mudança.

Paixões

O texto conta a história de uma rainha, a princípio realizada, pois além de estar em conjunção com o “*grande e maravilhoso palácio*” e praticar constantemente seu desejo malevolente contra Branca de Neve, ainda tinha o prazer das respostas elogiosas do espelho que a elegia como a “*mais bela do mundo*”. As duas premissas que a definiram estão, pois, satisfeitas: “*muito má e convencida*”. O espelho aparece como representante de seus sentimentos mais íntimos, o que é revelado pelo texto:

Narrador - *Mas o tempo passou e Branca de Neve cresceu. Sua beleza aumentou. Tornou-se radiosa e encantadora, e, um dia, a rainha ciumenta notou essa exuberante beleza. E foi logo consultar o espelho mágico.*

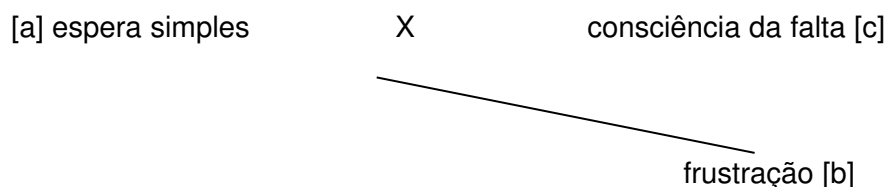
Quem percebeu a mudança de Branca de Neve foi a madrasta. Sofreu com isso uma ofensa (imagina que talvez a princesa tenha suplantado-a em beleza), mas espera que o espelho possa desmenti-la. Tanto que a confirmação do espelho provoca nela raiva e descrédito:

Rainha - *Maldição! Miserável mentiroso! Não pode ser verdade! Ninguém no mundo pode ter a beleza que eu tenho. Ninguém!!! Não posso acreditar nisso!*

Seu próximo passo foi conscientizar-se da falta que o espelho informara:

Narrador - *E, tremendo de ciúmes, foi logo observar a menina. E reparou mesmo que ela era linda, era maravilhosa, Branca de Neve era de uma beleza suave e pura.*

O percurso passional da rainha é exposto de maneira tal que ficam claras as relações de negação e implicação do quadrado semiótico em que se inserem os momentos passionais descritos⁵⁴:



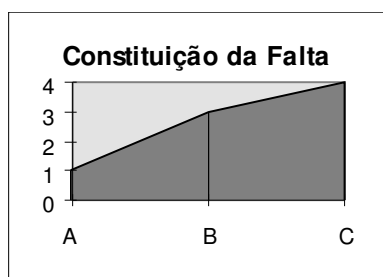
[a] = /querer/ ser + /saber-poder/ ser

[b] = /querer/ ser + /saber/ não /poder/ ser

[c] = /querer/ ser + /saber/ não ser

A frustração é a negação da espera simples, o /saber-poder/ ser. Isso significa que é necessário um impulso, uma energia, que pode ser um fato, que cause essa frustração. A rainha percebeu a mudança em Branca de Neve, mas essa percepção era insuficiente para que ela deixasse de /crer/ na sua supremacia; a resposta do espelho foi a alavanca para a negação de suas expectativas. Ela não queria a confirmação, queria manter-se confiante, realizada. Sua explosão verbal contra o espelho representa a ruptura da negação. Já o movimento entre a frustração e a consciência da falta é um movimento de implicação. A frustração em si já é o evento que estimula a tomada de consciência, nenhum outro é necessário. O percurso passional, portanto, sugere uma distribuição de forças no texto, um caminho entre tensões e relaxamentos.

⁵⁴ O quadrado semiótico representa um percurso baseado nas operações lógicas de negação e implicação, bem como na relação fundamental de contraditoriedade. Como anteriormente apresentada, a organização lógica das paixões por meio do quadrado semiótico foi sugerida por Diana Luz Pessoa de Barros em "Paixões e Apaixonados, exames de alguns percursos", *Cruzeiro Semiótico* 11/12, 1990.



Sugerimos o gráfico ao lado para desenhar esse “caminho tensivo”, que considero primordial na análise desse tipo de texto pois entrará em jogo, em outro

ângulo da análise, outro “caminho tensivo” contribuindo para a geração do sentido: a trilha sonora. Esse primeiro trecho do percurso passional seria a constituição da falta, pois origina a contradição do momento inicial, de realização ou espera no ponto A, pela ruptura que é a frustração, ponto B, um salto tensivo tal como o salto melódico da voz provocando ruptura com a escala melódica, e por conseguinte tensão. Frustração implica em consciência da falta, a qual corresponde ao momento de maior tensão (C). Os números do gráfico simbolizam a relação de negação (intervalo de 2 pontos) e implicação (intervalo de 1 ponto), sendo que o número maior (4) corresponde à maior tensão, e o menor (1), ao maior relaxamento (menor tensão).

Tensão pede relaxamento⁵⁵, mas para que isso aconteça o sujeito precisa estar apto a praticar a mudança necessária ao relaxamento. Sendo assim, o sujeito precisará esforçar-se (imprimir energia, realizar outro salto negando a consciência da falta) para modalizar-se a fim de obter o relaxamento que, nesse caso, significa a realização:

Narrador - Compreendeu amargurada que o espelho não mentira, e planejou logo uma vingança. Chamou um caçador de sua confiança e lhe disse:

Rainha - Tenho uma importante missão para você!

O texto mais uma vez reflete o movimento das forças passionais motivando e encaminhando o fluxo narrativo. A atualização é o momento pressuposto pelo quadrado semiótico, considerando-se o salto da negação que poderá implicar na contradição da falta (realização). A atualização é, portanto, o termo que faltava ao quadrado acima:

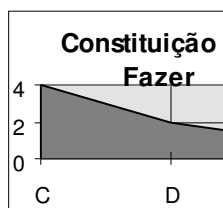
[a] espera simples X ~~consciência da falta~~ [b]

⁵⁵ É comum, no estudo de harmonia musical, essa idéia de que a tensão pede relaxamento: uma cadência musical se “resolve” nos casos em que um acorde de função harmônica tensa (dominante, por exemplo) é seguido por outro de função harmônica relaxada (tônica, por exemplo).

[não b] atualização

frustração [não a]

No gráfico⁵⁶ da figura abaixo podemos ver o movimento de relaxamento relativo à constituição do fazer. Enquanto é necessário o emprego de energia para a atualização, a constituição do fazer implica em realização pois um sujeito que quer (ou deve), pode e sabe fazer, facilmente faz. A constituição do fazer, assim, segue a constituição da falta e completa o modelo.



Mantendo-se fiel ao modelo proposto por Greimas em seu artigo “*De la colére*”⁵⁷, a rainha passa boa parte do texto modalizando-se para o fazer, no ponto D, primeiro com a manipulação do caçador, depois transformando-se em velha a fim de /poder/ manipular a princesa a abrir a porta para ela e aceitar seus presentes. Há um elemento que, não fugindo ao estudo de Greimas, foge ao modelo do percurso passional bem sucedido. A rainha tenta três vezes modalizar-se e agir. A primeira, com o caçador, produz uma decepção, momento da paixão intersubjetiva que corresponde à frustração nas paixões de objeto:

Rainha - Maldição! O caçador enganou-me. Branca de Neve está viva! Ele não a matou?!

A segunda, a rainha disfarçada manipula a princesa (simulacro de destinador) a abrir a porta e deixar-se apertar por um cinto, também é mal sucedida, provocando nova frustração:

Rainha - Então ela não morreu! Nem eu consegui matá-la!

Mais uma vez a rainha insiste na atualização, construindo o anti-objeto modal⁵⁸ maçã envenenada. Simulando um destinador a rainha persuade a princesa a romper novamente o contrato com os anões, abrindo a porta e confiando na velhinha; assim, a madrasta consegue envenenar Branca de Neve. Dessa vez, a duração do simulacro de realização (crença na realização), que só será quebrado após o casamento da princesa com o príncipe, intensifica a frustração. A rainha

⁵⁶ É preciso frisar o caráter ilustrativo desses gráficos, propostos pela autora. O aumento de tensão expresso visualmente numa linha ascendente é baseado na partitura musical, na qual as notas mais agudas aparecem na parte superior do pentagrama e são mais tensas, principalmente do ponto de vista do tensionamento das cordas vocais; pelo contrário, o movimento melódico em direção às notas graves, que é descendente na partitura, é produto do relaxamento das cordas vocais.

⁵⁷ Cf. Greimas, 1983, pp.225-246.

⁵⁸ A maçã envenenada é um anti-objeto no caso de tomarmos a rainha como um anti-sujeito em relação ao proto-sujeito Branca de Neve.

será, então, vítima da incapacidade de constituir-se sujeito em virtude da intensidade do sentimento de falta, entrando num estado de cólera, o qual a destruirá:

Narrador - *Furiosa, a rainha começou a quebrar tudo no quarto. E levada pela fúria, aproximou-se demais da janela, caindo do alto da torre do palácio e morrendo.*

Aspectualização

Se foi a aspectualização temporal que provocou a mudança no percurso passional da madrasta, a aspectualização espacial direccionou todas as grandes transformações narrativas, que ocorrem sempre na passagem de dentro para fora ou de fora para dentro, como no exemplo acima.

1.2.4 - SEXTA FASE: 1986, EDY LIMA, E 1991, MÁRCIO SIMÕES

Temos duas Brancas de Neve nessa fase, uma da década de 80 (Branca 4) e a outra da década de 90 (Branca 5).

Branca 4

A Branca de Neve de Edy Lima (1986) pertence à mesma série de versões da autora que foi lançada em 1970, mas aparece no arquivo somente num relançamento da coleção de meados da década de 80. Como o arquivo referente à Abril Cultural (produtora da coleção) é bastante completo, não há motivos para supor que houve falha na detecção dessa data.

Sujeitos e Paixões - Branca 4

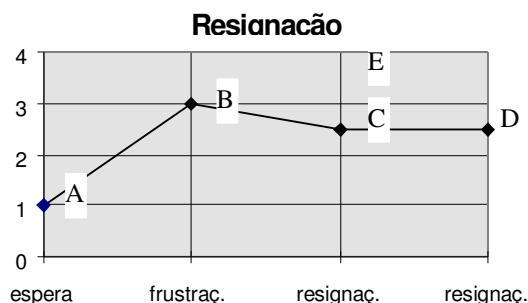
Nesse texto, Branca de Neve pode ser pensada como um proto-sujeito:

Narrador - *Era uma vez uma linda princesinha chamada Branca de Neve, que andava vestida de farrapos e fazia os trabalhos mais pesados. Quem assim a maltratava era sua madrasta, a rainha, que era muito má. Branca de Neve, ao contrário, era tão boazinha que até os passarinhos vinham pousar em suas mãos e ouvir suas queixas.*

A introdução do texto apresenta-a em oposição à madrasta, um sujeito malevolente que lhe dava motivos suficientes para desejar libertar-se ou vingar-se, mas Branca de Neve era “boazinha”, resignava-se à sua condição de vítima. O que é a resignação? Dirá o dicionário⁵⁹: “*renúncia espontânea a uma graça ou cargo*” e “*submissão paciente aos sofrimentos da vida*”.

No percurso passional, a resignação pressupõe uma perda que não origina nem um retorno ao relaxamento inicial (da espera ou da realização) nem o desejo de vingança (consciência da falta motivando o desejo de modalizar-se para um fazer específico), mas um estado duradouro de permanência da falta.

A distribuição da tensão nesse movimento está representada no gráfico abaixo. A frustração, ponto B, nega o estado anterior de espera simples, ponto A. Ao invés de seguir a implicação da consciência da falta que aumentaria a tensão passional do sujeito, partindo de B em direção a E, o que ocorre com Branca de Neve é um relaxamento da tensão da perda que é mantido no tempo, entre os pontos C e D. O movimento previsível da *Constituição da Falta*, que elevaria a tensão até o ponto E, está representado graficamente no tópico anterior.



Existe, portanto, em Branca de Neve, um desejo latente, adormecido na resignação. Ela poderia ser sujeito no texto, pois há um quadro geral que possibilita essa leitura, mas

efetivamente ela não atua, não transforma nada.

A rainha é apresentada como um sujeito malevolente realizado, pois deseja e faz mal à princesa. Além disso, é apresentada como alguém que deseja e tem a supremacia, segundo o espelho mágico. A narrativa não poderia desenvolver-se contando unicamente com um sujeito realizado e um proto-sujeito resignado: nenhum dos dois está suficientemente motivado a praticar mudança alguma. O desenvolvimento se dará com a introdução de outro sujeito, que aparece como anti-sujeito da rainha. Vejamos o trecho seguinte:

⁵⁹ Aurélio, 1988.

Príncipe - Bom dia, princesa!

Branca - Quem é você?

Príncipe - Um príncipe que veio de reino distante em busca da mais formosa do mundo.

(estrondo)

Rainha - Guardas! Prendam o intruso que invadiu o jardim do palácio!

Em primeiro lugar, é preciso notar que Branca de Neve é o objeto de desejo do príncipe, o contrário não é colocado. O encontro com o príncipe não a atualizou como sujeito. Em segundo lugar, o príncipe é anti-sujeito da rainha pois coloca em xeque o /saber/ do espelho (e, portanto, o /saber/ dela), desautorizando a beleza da rainha em relação à da princesa. Naturalmente, a primeira reação dela é vingar-se dele, mas parte dessa vingança volta-se contra a princesa, que seria morta pelo caçador. Dessa forma a rainha estaria realizada não só pela vingança como pela destruição do objeto indesejado no qual sua enteada se transformara.

Manipulação e Sanção - Branca 4

Seguindo o percurso passional, que da decepção levou a rainha ao desejo de vingança e, portanto, à necessidade de modalizar-se, ela faz a primeira tentativa modalizando o caçador com o /dever matar/, sendo que ele já sabia e podia matar pois era um caçador:

Narrador - Mas a rainha não ficou satisfeita ainda. Mandou que um dos seus caçadores levasse Branca de Neve para a floresta e a liquidasse.

Mandar significa propor um contrato baseado na supremacia daquele que manipula (o destinador) sobre aquele que é manipulado (o destinatário). O diálogo entre a princesa e o caçador na floresta revela, no entanto, que há outro contrato em jogo, de cunho social e moral:

Branca - Que é isso? Por que tem esse punhal na mão?

Caçador - Perdão, princesinha! A rainha me deu ordem de...

Branca - De me matar?

Caçador - *Mas eu não posso fazer isso. Agora fuja!
Esconda-se na mata e nunca mais volte ao palácio!
Fuja!*

Ao pedir perdão pelo que ia fazer, ele revela estar duplamente manipulado, pela rainha e pelo social, e também revela que a princesa, que era “boazinha”, é representante desse outro contrato. Uma manipulação só não é bem sucedida caso o destinatário ou não esteja envolvido nos valores engendrados na manipulação, caso em que sequer fecha o contrato, ou esteja envolvido prévia ou posteriormente com um segundo contrato conflitante, caso em que é passível de quebrar um ou outro contrato. O caçador não sente que o contrato que impede matar a princesa seja tão mais forte que aquele feito sob o /poder/ real, por isso mantém a quebra de contrato com a rainha em segredo, o que é viabilizado pela fuga da princesa. Essa fuga poderia caracterizá-la com o /querer/, mas o que se vê é uma manutenção da resignação:

Narrador - *Branca de Neve, aterrorizada, correu sem rumo, tropeçando e caindo diversas vezes, até que deixou-se ficar no chão, chorando. Foi então que os bichinhos da floresta a cercaram e a levaram a uma casa tão pequena que parecia de brinquedo.*

Correu sem rumo, pois não tinha um desejo que a orientasse; desistiu de correr e ficou chorando porque percebeu sua completa incapacidade (não sabe o que quer, como pode /poder/?). Da mesma forma que o príncipe tomou-a como seu objeto, os bichinhos doam-na aos anões: ela continua secretizando os papéis de proto-sujeito e objeto.

Até mesmo a canção⁶⁰ que canta ao resolver limpar a casa demonstra que ela o faz resignadamente, seu /querer/ não tem autonomia e ela faz as coisas sempre como obrigação: se a casa está desarrumada, é preciso arrumar. Porquê? Para quê? Isso não vem ao caso:

Branca - *Vamos ver como é por dentro. Puxa, que desordem!*

Pra quem vai trabalhar!

Há uma coisa que evita o tempo demorar!

⁶⁰ Trecho 17 da gravação anexa

Aprenda uma canção!
Que isso ajuda muito a tarefa terminar!
É fácil de aprender!
Qualquer uma canção
E você vai achar que isso faz alegre o coração!
Agora está tudo arrumado! Bom, mas estou tão cansada que vou subir e dormir um pouquinho.

Ao dizer “você vai achar que isso faz alegre o coração”, está apelando ao caráter simulador da canção de trabalho, que simula prazer num ato pouco ou nada prazeroso: não significa que efetivamente trará alegria, mas uma ilusão de alegria. Além disso, se houve qualquer intenção da princesa em manipular um possível dono da casa pela arrumação dessa, essa tentativa de persuasão foi inútil:

Anão 5 - *Lh, que horror, o assoalho está limpinho! A-a-a-atchim!*
Anão 6 - *Está arrumada!*
Anão 1 - *Seja quem for o intruso, está aqui dentro!*

Os anões são sujeitos realizados, tem um trabalho, uma casa, uma possível rotina e a bagunça da casa não os incomodava, muito pelo contrário. Branca de Neve, o objeto que os bichinhos doaram aos anões, não era desejada nem indesejada, portanto não era, para eles, um objeto de valor. Além disso, eles esperam encontrar o intruso que provocou as mudanças na casa, ou seja, um anti-sujeito. O único desejo expresso pela princesa em todo o texto foi /querer/ ficar na casa do anões, um programa de uso marcado pela passividade. Mas, para que eles a aceitem em sua casa, ela promove uma longa manipulação, persuadindo-os das vantagens de sua presença pela tentação dos trabalhos domésticos e comidas, e pela sedução de sua posição frágil e boazinha:

Anão 3 - *Vamos por em plantação, digo, em votação. Quem quer que ela coma amoras, quer dizer, quem quer que ela vá embora?*

Anões - Fica!

Anão 7 - Ai!

Branca - Esperem! Não briguem por minha causa, por favor.

Eu irei embora, se bem que... que gostasse de ficar.

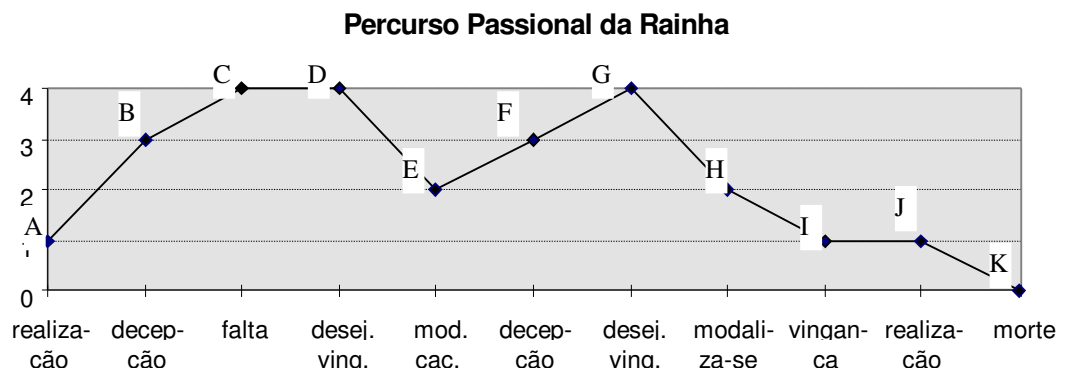
Poderia costurar ou... ou remendar suas roupas, limpar e arrumar a casa e preparar comidas deliciosas.

Se como sujeito Branca de Neve não consegue sequer virtualizar-se, mostra-se um hábil manipulador, conseguindo que os anões a acolham. Indiretamente, foi a mesma tática usada para seduzir o príncipe:

Narrador - Branca de Neve, ao contrário, era tão boazinha que até os passarinhos vinham pousar em suas mãos e ouvir suas queixas.

(...) Os passarinhos tinham contado a história de Branca de Neve ao príncipe, que também entendia a linguagem dos animais.

Voltando à rainha, ao descobrir que o caçador não cumprira o contrato, ela promete vingança: “*Nem ela, nem o príncipe, nem o caçador e nem os anões vão escapar desta minha fúria*”. Tendo prendido o príncipe e liquidado com a princesa, privado os anões da princesa e esquecido o caçador, chega à realização. Exceto pelo caçador, todos os outros personagens são punidos pela madrasta. Ela morre por uma fatalidade, o que significa que nenhum personagem “do bem” provocou sua punição, nenhum foi malevolente. Seu percurso foi o seguinte:



Como mostra o gráfico, resumindo o que já foi exposto, a rainha constituiu sua falta pela decepção, entre os pontos A e C; o desejo de

vingança decorrente desse sentimento de falta motivou a modalização do caçador para praticar a vingança em seu lugar, pontos D e E, o que não produziu o efeito esperado, acarretando nova decepção, ponto F. Novamente desejando vingar-se, ponto G, ela modaliza agora a si mesma, ponto H, conseguindo seu intento, ponto I, e realizando-se com o feito, ponto J. No ponto K, sua morte acidental encerra seu percurso como sujeito, apresentando a sanção negativa pragmática sem autor:

Anão 1 - *Cuidado, gente, vai cair um temporal!*

Anão 7 - *Um raio liquidou com ela! A bruxa nunca mais fará mal a ninguém!*

Aspectualização - Branca 4

Narrador - *Enquanto a rainha, transformada em bruxa e montada em sua vassoura voava para a floresta, o príncipe conseguia apoderar-se da chave da prisão, tirando-a do bolso de um guarda adormecido, e escapava, fugindo em direção à floresta.*

O príncipe, com sua astúcia — /saber/ — , recupera sua liberdade, ou o /poder/ fazer, parte em busca da princesa e salva-a, ou seja, recupera o objeto perdido

Narrador - *Os anões correm para casa, Mas Branca de Neve está caída no chão. Resolvem levá-la para o lugar mais bonito da floresta. Quando estão lá, o príncipe, que percorrera a mata em todos os sentidos os encontra. Mas Branca de Neve não estava morta. O primeiro beijo de amor quebrou o encanto da maçã envenenada e ela despertou!*

Observe-se que não há caixão de cristal: não decorre tempo entre a suspensão da vida da princesa e o salvamento pelo príncipe, que efetivamente saiu em seu encalço. É esse o trabalho da aspectualização temporal nesse texto: a aceleração⁶¹ remete à ação o tempo todo, à moda dos filmes de aventura mais recentes.

⁶¹ Conforme Greimas e Courtés, a aspectualização temporal pode aparecer principalmente como continuidade/parada ou como aceleração/desaceleração. Há uma relação direta entre essas duas maneiras de apreender a aspectualização: a aceleração é a falta de duração, é a continuidade da parada, é o salto, a falta de gradação, outros conceitos que também podem ser evocados pela aspectualização. (Cf. Dictionnaire II, pp.19-24)

Acelerados, sem tempo para qualquer introspecção, os personagens não evoluem: Branca de Neve nunca torna-se sujeito e nenhum outro ator muda de papel actancial nem de valores durante todo o programa narrativo. Nem os anões, que são deixados para trás da mesma forma como foram encontrados:

Branca - Adeus, meus queridinhos! Muito obrigada pelo que fizeram por mim!

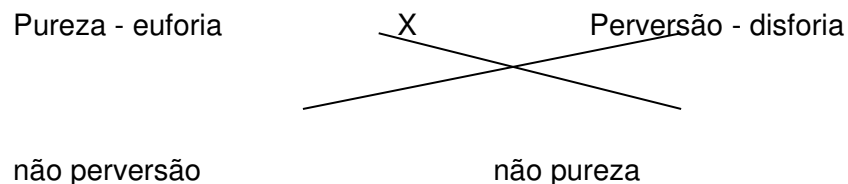
Anões - Adeus, princesinha! Adeus! Adeus! Adeus! Atchim!

No nível fundamental o texto, caminhando em direção à euforia, trabalha com a oposição bondade/maldade, explicitada na introdução:

Narrador - (...) Quem assim a maltratava era sua madrasta, a rainha, que era muito má. Branca de Neve, ao contrário, era tão boazinha que até os passarinhos vinham pousar em suas mãos e ouvir suas queixas.

Branca 5

A última Branca de Neve do *corpus*, Branca 5, de 1991 e adaptada por Márcio Simões, opõe pureza a perversão.



Nesse nível, começa pela pureza, que é eufórica, e segue o percurso lógico do quadrado semiótico até chegar à disforia (envenenamento da princesa), fazendo então o percurso oposto até a euforia (desencantamento da princesa).

Sujeitos - Branca 5

Branca de Neve é o objeto obtido por sua mãe:

Narrador - Num castelo muito distante, viva uma linda e boa rainha, que desejava ter uma filha de pele branca como a neve. Um belo dia, a criança nasceu e foi batizada de Branca de Neve.

A princesa é mantida passiva durante todo o texto. Com a morte da mãe, como na Branca 2, o rei preocupa-se em substituí-la, mas, enquanto na versão 2 é explicitada a função da madrasta em relação à princesa e a quebra de contrato com o rei, na versão 5 isso fica subentendido pela articulação “mas”:

Narrador - *Infelizmente, um tempo depois, a bondosa rainha morreu. O rei casou-se de novo com uma mulher também muito bonita, mas tão invejosa que não podia suportar que existisse no reino uma mulher mais linda do que ela.*

A princesa, que não tinha significado algum para a nova rainha, no decorrer do tempo torna-se algo do qual ela querará livrar-se (objeto):

Narrador - *O tempo foi passando. Enquanto a rainha conversava com o espelho, Branca de Neve ia crescendo. E ficou tão bela que, certo dia, a resposta do espelho mágico foi outra.*

(...)

Madrasta - *É Branca de Neve?!? Preciso me livrar dela imediatamente.*

Crescer não é um ato, é o efeito do tempo sobre um ser vivo. Tudo o que Branca de Neve faz é crescer, sem /querer/, sem /dever/, ou seja, sem tornar-se sujeito. É o caçador que troca a função objetual de Branca de Neve pela de sujeito virtual:

Narrador - *O caçador convidou Branca de Neve para passear. Mas quando chegou no meio da floresta, não teve coragem de executar aquela ordem tão cruel.*

Caçador - *Não, eu não posso fazer isso! Fuja, Branca de Neve! Sua madrasta me pediu para que eu matasse você, mas eu vou caçar uma gazela e levarei o coração para a rainha, dizendo que é o seu. Fuja, fuja!*

Narrador - *Quando ouviu aquelas palavras, Branca de Neve fugiu apavorada. Mas pra onde ir?*

O caçador modaliza Branca de Neve pelo /dever/, /dever/ fugir. Isso a torna um sujeito virtual de um programa de uso, secundário

(sobreviver). Primeiro pelos coelhinhos do castelo, depois pelos anões, Branca de Neve será modalizada para esse programa de uso e o cumprirá, parcialmente. Exceto pela manipulação que Branca de Neve realiza sobre os anões para ficar com eles, todo o resto de sua participação no texto é passiva e a princesa termina numa função objetal em relação ao príncipe.

Paixões - Branca 5

A rainha, sujeito realizado pelo casamento com o rei e por sua vaidade satisfeita, frustra-se com a beleza doada a Branca de Neve pelo tempo, constitui-se sujeito atualizado e três vezes tenta destruir a princesa, seu abjeto. Todas suas ações acabam por frustrá-la novamente, sendo que a última, antes da frustração final, passa por um simulacro de realização duradouro (aspectualização temporal).

É interessante que, apesar da forte caracterização da paixão simples, ou seja, o desejo da madrasta de livrar-se de Branca de Neve, há uma fala sua que revela outra paixão, fundamental para explicar o desenrolar do texto:

Madrasta - *Mas antes, vamos cuidar daquela atrevida da Branca de Neve.*

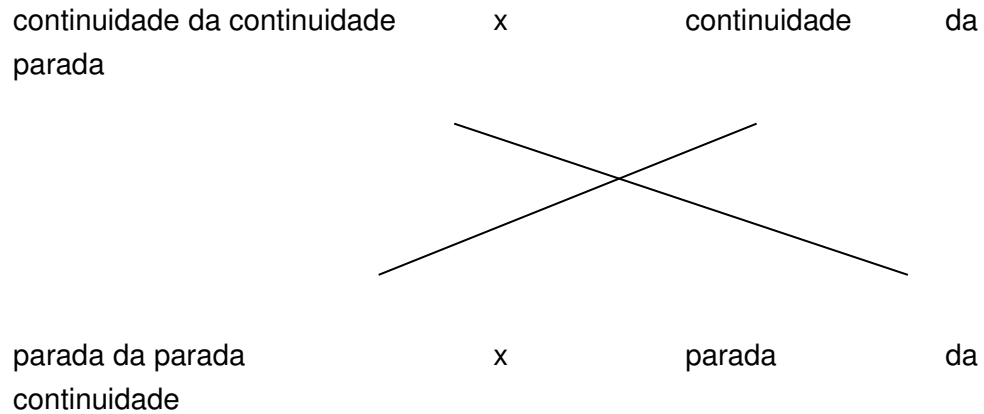
Chamando Branca de Neve de atrevida, a rainha revela considerar a princesa responsável pela ofensa que representou o suplantar da beleza da primeira pela segunda. É assim que o simulacro de realização duradouro decorrido do envenenamento de Branca de Neve provoca na rainha, na revelação do engodo, uma decepção tão intensa que coloca-a num estado de cólera também duradouro:

Narrador - *E teve uma crise de nervos que não acabava mais. Aliás, dizem que ela continua lá até hoje, gritando e reclamando da vida, morrendo de raiva.*

Aspectualização - Branca 5

Há vários momentos importantes descritos como duração da parada (duração do descontínuo), especialmente aquele representado pelo caixão de cristal e a duração da cólera da rainha. A aspectualização trabalha com os parâmetros da continuidade vs. parada, ou seja, o movimento do tempo⁶², organizados conforme o quadrado abaixo:

⁶² O valor do tempo é dado pela aspectualização, conforme Zilberberg: “*La durée de la durée n’est dès lors rien d’autre que la valeur du tempo.*” (Zilberberg, 1990, p38)



Essa organização dos elementos temporais no texto atua desde o nível fundamental até a narrativa e o discurso. Abstratamente, imprime uma velocidade subjacente ao texto. Essa velocidade será sentida nas paixões da narrativa, como já foi visto em relação à cólera da rainha resultando da duratividade de um simulacro, que no quadrado acima seria representada pela continuidade da continuidade, e também no discurso, como no trecho abaixo:

Narrador - *Os anos se passaram e todos os dias os sete anões iam até a pedra dos sonhos para ver Branca de Neve no caixão de diamante. Uma tarde, um lindo príncipe que estava cavalgando por ali avistou a moça e parou. Permaneceu horas e horas a fitá-la e acabou se apaixonando, decidindo levá-la consigo.*

Príncipe - *Meus servos, segurem este caixão com todo cuidado e carreguem-no para o meu castelo. Eu seguirei vocês.*

Narrador - *Mas um dos criados, o mais atrapalhado de todos, de repente tropeçou e caiu com caixão e tudo. Na queda, o pedacinho de maçã que ainda estava na boca de Branca de Neve, pulou fora e a jovem se mexeu, para alegria de todos. Os anões, que estavam seguindo o cortejo, rapidamente quebraram o diamante, e Branca de Neve abriu os olhos. O príncipe então sorriu!*

A duração da suspensão da vida da princesa é acentuada nesse texto, se levarmos em consideração as outras versões. Há um elemento de continuidade na assiduidade dos anões e também no próprio material (diamante) do caixão, que lembra duratividade. A morte da princesa, disfarçada, apresenta-se então como duração da parada.

O príncipe não se apaixona de imediato: envolve-se com o simulacro de continuidade da continuidade, ou seja, a linda princesa morta, e quer mantê-la, continuá-la, como revela na sua fala aos servos, acima. Foi o acaso que propiciou a parada da parada, o que significa que só por acaso a duratividade da morte disfarçada em suspensão da vida foi rompida, parada. A duração da parada era tão forte que foi ainda preciso a intervenção dos anões, como visto no trecho acima, para que a continuidade da continuidade voltasse:

Príncipe - *Branca de Neve! Meu sonho virou realidade!
Você está viva! E poderá se tornar minha esposa! Eu te farei rainha!*

Além disso, a continuidade pode ser percebida na relação entre o estado de Branca de Neve princesa que casando-se com o príncipe não só será feliz mas também tornar-se-á rainha, tal como fora sua mãe.

1.2.5 - OBSERVAÇÕES

Branca de Neve foi sujeito atualizado exclusivamente na primeira fase. Na quarta fase ela ficou restrita ao papel actancial de objeto, o qual manteve daí por diante, sincretizando-o na quinta e na sexta fase com a função de proto-sujeito e sujeito virtual. Isto significa que na década de 50 a protagonista da história era um personagem ativo, que na década de 70 retornou caracterizado pelo extremo oposto e após 1975 tornou-se potencialmente ativo, mas efetivamente passivo. Considerando-se que a protagonista é aquela com quem o ouvinte imaginado (a criança imaginada) deverá identificar-se, esses dados serão relevantes na análise final, na qual auxiliarão à dedução do conceito de criança veiculado nos textos.

Na primeira fase é a paixão simples e mútua entre Branca de Neve e o príncipe que desencadeia a decepção da rainha; na sexta fase, um dos textos apresentará como mote para a decepção da rainha também a paixão do príncipe. Nas outras versões, a decepção da rainha, que é sempre o ponto chave para o desenrolar da narrativa, será desencadeada pelo simples fato constatado do crescimento de Branca de Neve. O crescimento não é um ato: não possibilita a responsabilidade de Branca de Neve sobre a ira da rainha, ao contrário do que ocorre com sua paixão pelo príncipe, que envolve desejo, atitude. Essa atitude foi abandonada na quarta fase e seguintes, só voltando à cena no texto de 1986, mas dessa vez na pessoa do príncipe, não da princesa. Embora Branca de Neve então continue isenta de responsabilidade, esta foi

assumida por outro herói da história, o qual divide a pretensão de identificação com o público.

Somente na versão de 1974 e na última versão (1991) não ocorre o fim do sujeito rainha (sua morte). Na primeira fase foi a *“justiça divina”* quem liquidou-a; na quarta a rainha sai de cena, sem sanção; na quinta foi sua própria cólera que destruiu-a, a mesma cólera que ganha um caráter durativo na versão de 1991, sexta fase, oposta à outra versão da fase, em que o fim do sujeito foi uma fatalidade. A primeira versão que sugere um desejo de vingança contra a rainha (por parte dos anões) é a de 1950, mas, como foi comentado, não foi realizada por eles e, sim, pela *“justiça divina”*. Na quarta fase a vingança é eliminada do texto e nas outras é conduzida pelo narrador, com mais ou menos ênfase. A sexta fase inicia com a segunda sugestão de vingança pelos anões e a morte accidental da rainha, na versão de Edy Lima:

Anão 4 - *A bruxa!*

Anão 2 - *Lá vai ela!*

Anão 3 - *Escorreguem, isto é, peguem!*

Anão 1 - *Cuidado, gente, vai cair um temporal!*

Anão 7 - *Um raio liquidou com ela! A bruxa nunca mais fará mal a ninguém!*

No final da sexta fase, a rainha não morre, mas entra em um estado duradouro de cólera que a impede de tornar-se sujeito outra vez: é uma morte simbólica que a rainha se auto-inflige.

O caçador só não é sancionado na primeira fase. Na quarta essa sanção, no caso dos dois criados, fica a cargo do narrador (positiva), mas a rainha continua não sancionando-os. Na quinta e na sexta fase é explícita a sanção negativa nas palavras da rainha. Nessas versões, se o castigo da rainha malvada é furtado à responsabilidade dos “bons”, vemos por outro lado o castigo do “bom” surgir nas palavras da rainha cada vez mais violento:

- 5ª fase, Branca 3: **Rainha** - *Maldição! O caçador enganou-me. Branca de Neve está viva! Ele não a matou!?!*
- 6ª fase, Branca 4: **“Rainha** - *Nem ela, nem o príncipe, nem o caçador e nem os anões vão escapar desta minha fúria”*

- 6ª fase, Branca 5: ***“Madrasta - Ah, aquele caçador estúpido! Não me obedeceu! Vou fazer com que ele sofra todas as penas do inferno”***

No nível fundamental temos uma oscilação entre conceitos próximos que dão conotações um pouco diferenciadas sobre seu conteúdo.

Versão	Fase	Ano	Categorias semânticas gerais, marcadas timicamente	
			Euforia	Disforia
1	1	1950	altruísmo	egoísmo
2	4	1974	amor	vaidade
3	5	1979	pureza	cobiça
4	6	1986	bondade	maldade
5	6	1991	pureza	perversão

De diferentes maneiras todas as versões trabalham as direções para dentro e para fora. O altruísmo, o amor e a bondade voltam-se para o outro (fora) num doar-se euforizado pelos textos. A pureza é uma negação do olhar para fora. O egoísmo, a vaidade e a cobiça são formas enfáticas e passionais de trazer para dentro. A maldade e a perversão jogam para fora o abjeto, o indesejado.

Segundo Fontanille⁶³, um texto é “observável”, ou seja, sua aspectualidade é apreensível se e somente se descermos do nível da manifestação discursiva ao nível das estruturas profundas, no qual oposições qualitativas nos permitirão compreender o sentido que é passado. Sendo assim, seria interessante comparar esse resultado com as aspectualizações de espaço, tempo e pessoa ocorridas nesses mesmos textos.

A versão 1 opõe o “doar-se” ao “trazer para dentro”. Paralelamente, o espaço *longe* é eufórico, conotando liberdade.

A versão 2 também opõe “doar-se” a “trazer para dentro”, mas trabalha menos a aspectualização. Seu único momento de maior força é na caracterização do *“caixão de vidro onde sempre pudessem vê-la”*, uma sobremodalização do espaço descontínuo pelo tempo contínuo que, vista sob a ótica das direções para dentro e para fora transmite a impossibilidade do “doar-se” de Branca de Neve. Essa impossibilidade é, no entanto, colocada como uma suspensão: a duração da parada.

A versão 3 opõe dois olhares introspectivos: o olhar da pureza, que evita o “olhar para fora”, e o olhar da cobiça, que se excede em “olhar para fora” no intuito de “trazer para dentro”. Todas as grandes

transformações de estado na narrativa ocorrem em movimentos espaciais para dentro ou para fora. Além das clássicas aberturas de porta nas investidas da rainha, há dois momentos cruciais para essa leitura: primeiro, Branca de Neve só revive quando o pedaço de maçã salta para fora de sua garganta; segundo, a rainha morre caindo para fora da janela em virtude de seu excesso de raiva. Branca de Neve é incapaz de perceber a cobiça da rainha pois não possui crítica em seu olhar, como se o dentro e o fora fossem o mesmo lugar, e por isso sempre sai da casinha ficando à mercê da madrasta, bem como só revive porque alguém (o príncipe), faz o mal (a maçã envenenada) voltar para o lugar de onde veio: o lado de fora, onde, anteriormente, Branca de Neve fora incapaz de reconhecê-lo. A rainha tem um desejo tão ardente de “trazer para dentro” de si o valor que está fora, que seu desejo já não cabe na torre do palácio, de onde ela cai para fora da janela e morre.

A versão 4 opõe dois olhares extrovertidos: o da bondade, da doação, e o da maldade, da agressão. Nesse texto não há duração, não há caixão, não há morte: o lugar “fora do eu” é o lugar do fazer, não do ser. Não há tempo para a bondade dar frutos ou para a maldade ser vingada (a morte da rainha acontece como uma fatalidade). Dessa forma a aspectualização nega a força contida nos termos da oposição fundamental: assim como os olhares do texto olham para fora, o texto se torna opaco, praticamente visível só na superfície. Assim, as sugestões de vingança citadas acima, tanto da rainha contra todos quanto dos anões contra a rainha, não passam de sanções cognitivas negativas, ou seja, não acontecem efetivamente.

Na versão 5 a negação do “olhar para fora” (pureza) é oposta ao “jogar fora o abjeto” (perversão). São, na verdade, duas negações: a primeira nega criticar, a segunda nega criticar-se. A rainha deseja interromper o crescimento da princesa pois esse crescimento obriga-a a olhar-se e perceber-se não mais tão bela; deseja, portanto, negar criticar-se. O caixão nega à princesa olhar para fora sem negar aos outros o olhar para dentro, numa metáfora da vulnerabilidade passiva da pureza; ao mesmo tempo garante a duração da parada, ou seja, o perverso “jogar fora o abjeto” pela rainha é mantido suspenso, sem conclusão (sem o enterro). Da mesma forma, a rainha, percebendo-se enfim incapaz de “jogar fora o abjeto”, mantém-se encolerizada: suspensa, sem conclusão, heis o seu castigo.

Talvez um dos elementos cruciais na análise da imagem da infância veiculada pelos discos infantis, que será realizada no terceiro capítulo, seja a posição ambígua da madrasta que é e não é mãe, da

Branca de Neve, que é e não é criança, e também dos anões, que igualmente são e não são crianças. No limite difuso entre o ser e o não ser pode-se vislumbrar o que seria e o que não seria a criança imaginada, a criança pressuposta pelo texto. Voltaremos, portanto, a esses dados no capítulo três.

1.3 - CHAPEUZINHO VERMELHO

1.3.1 - SEGUNDA FASE: 1960, PAULO TAPAJÓS, E 1965, JOÃO DE BARRO

As duas chapeuzinhos que fazem parte dessa fase são essencialmente diferentes, desde o nível fundamental. Os termos da oposição fundamental na Chapeuzinho de 1960 (Chapeuzinho 3) são bondade/maldade, disforizando a escolha pelo manipulador maldoso. Já em Chapeuzinho 1 (1965), opõe-se familiar a estranho, sobremodalizando-se esses termos por uma oposição do nível discursivo: visível e invisível.

Sujeitos, Paixões, Manipulações e Sanções - Chapeuzinho 3

Na Chapeuzinho de Tapajós (Chapeuzinho 3), o verbal é extremamente reduzido, apenas dois minutos de gravação. A menina é sujeito somente em programas de uso, tais como ir à casa da avó levar doces, responder à pergunta do lobo e obedecer à mãe, o que ocorre em alguns segundos⁶⁴:

Mãe - Ó, Chapeuzinho Vermelho, um favor eu lhe peço

Preciso que vás levar

Esta cestinha de doces à tua vovó

Tão contente ela irá ficar

Narrador - Na sua caminhada pela floresta, o lobo mau chegou e disse a ela:

Lobo - Para onde vais, menina?

Chapeuzinho -

Eu vou visitar a vovó e lhe dar

⁶⁴ Trecho 9 da gravação anexa.

Os doces gostosos que eu trago a cantar.

Narrador - *De repente, ela se lembrou do aviso de sua mãezinha e pôs-se a correr.*

O primeiro percurso de Chapeuzinho é cumprir o contrato fechado com a mãe. A manipulação do lobo, que no texto só é explicitada pelo tom de sua voz, faz a menina quebrar um contrato misterioso, o “*aviso de sua mãezinha*”, o qual Chapeuzinho tenta recuperar “*a correr*”. Seu trajeto é tão desimportante que não há referências a um desejo de ir à casa da avó ou ao conteúdo do “*aviso de sua mãezinha*”, nem sequer há necessidade de o lobo persuadi-la a responder e confiar nele.

No programa de base⁶⁵ quem age é o lobo. À avó cabe apenas convocar um caçador:

Narrador - *O lobo mau, que sabia onde morava a vovó de Chapeuzinho Vermelho, correu mais ainda e chegou lá primeiro. Quando a vovó viu o lobo, saltou da cama e saiu correndo para a floresta à procura de socorro.*

A vovó atua como anti-destinador⁶⁶ em relação ao sujeito lobo, pois irá persuadir outrem a agir contra o lobo e ser um anti-sujeito, o caçador.

A canção do diálogo entre Chapeuzinho e o lobo disfarçado de avó é, provavelmente, o elemento que dá coerência e verossimilhança ao texto, pois explora a sedução do lobo sobre Chapeuzinho, revelando seu desejo anterior de comê-la, indicando a pertinência do aviso pressuposto e reiterando o papel actancial do lobo como sujeito do programa de base; aliás, a canção é exatamente o fazer do sujeito lobo, um fazer que inclui uma modalização pelo /poder/fazer:

Chapeuzinho -

Que orelhas grandes vovózinha tem

e estão voltadas pra mim!

⁶⁵ O programa de base é definido por Greimas e Courtés: “O programa narrativo geral será, então, denominado programa narrativo de base, enquanto os programas narrativos pressupostos e necessários serão ditos programas narrativos de uso (...)” (Dicionário I, p.354)

⁶⁶ Observe-se que o sufixo *anti* não implica em uma conotação disfórica. A avó pode ser anti-destinador e realizar a manipulação a partir de valores eufóricos contra o fazer disfórico do sujeito lobo. A opção de trocar esses papéis, chamando a avó de destinador e o lobo de anti-sujeito só não foi utilizada porque poderia indiretamente enfatizar o fazer de Chapeuzinho como sujeito, o que não é o caso.

Lobo -

Como é meu desejo te ouvir melhor

Tenho as orelhas assim

Chapeuzinho -

Que olhos tão grandes vovózinha tem

sempre tão fixos em mim

Lobo -

Como é meu desejo te olhar melhor

Tenho os meus olhos assim

Chapeuzinho -

Que dentes pontudos vovózinha tem

Que medo fazem pra mim

Lobo -

(RISO)

Como é meu desejo te comer melhor

Tenho os meus dentes assim!

Narrador - *Dizendo isso, o lobo mau saltou da cama.*

Chapeuzinho Vermelho correu fugindo pela floresta, pedindo socorro. E certamente seria devorada se a vovó não estivesse chegando acompanhada por um valente caçador que, tirando seu machado de um só golpe, matou o malvado lobo.

A canção arremata o papel de sujeito exercido pelo lobo. Por outro lado, foi por meio dessa manipulação pela qual o lobo pretendia obter a confiança de Chapeuzinho, que ele transformou Chapeuzinho em presa fácil, um objeto-valor possível, que “*certamente seria devorada*”. É claro que não se explica o porquê da impossibilidade de fazê-lo na floresta, e essa falta acentua a leitura moralizante do não conversar com estranhos na rua, sugerindo o conteúdo do “*aviso*”. A sanção negativa do fazer do lobo é obra da manipulação da avó sobre o caçador. Em outras

palavras, é um anti-destinador-julgador quem sanciona o lobo e determina sua punição, demonstrando que, no âmbito dos valores do lobo, seu fazer estava correto, enquanto no âmbito dos valores da avó era totalmente repreensível.

Aspectualização - Chapeuzinho 3

O espaço é reduzido a duas casas em limites opostos de uma floresta onde ocorre a ação. Ninguém é “comido” nesse texto e o dentro/fora da casa não ganha outras relações. O tempo é acelerado pela descrição sumária e há uma relação entre agir e acelerar:

- *De repente, ela se lembrou (...) e pôs-se a correr.*
- *O lobo mau (...) correu mais ainda e chegou lá primeiro.
Quando a vovó viu o lobo, saltou da cama e saiu correndo (...)*
- *Não demorou muito e Chapeuzinho Vermelho chegou.*
- *Dizendo isso, o lobo mau saltou da cama.*
- *(...) um valente caçador que, tirando seu machado de um só golpe, matou o malvado lobo.*

Sujeitos e Paixões - Chapeuzinho 1

A Chapeuzinho de João de Barro é anti-sujeito⁶⁷ de um programa de uso na história: foge do lobo, que é o sujeito. A fuga pode representar a perseguição de um sujeito atrás de um objeto, mas há alguns elementos que sugerem seu desejo e outros que demonstram uma independência de Chapeuzinho na sua modalização pelo /saber/.

Mãe - *Vai à casa da vovó entregar esta cestinha. São doces, bolos e frutas. A vovó está doente!*

Chapeuzinho - *Vou correndo, mamãezinha. A vovó vai ficar contente!*

Na fala de Chapeuzinho “*Vou correndo*” ela explicita um prazer em ir visitar a avó, imediatamente projetado no prazer da avó, como vemos acima. Dessa forma, ela tanto demonstra seu desejo quanto o

⁶⁷ Como já foi explicado na nota anterior, o papel de anti-sujeito, na semiótica greimasiana, não tem valor negativo, apenas representa uma oposição e uma hierarquia: normalmente o sujeito é quem define o programa de base, o programa principal, sendo o anti-sujeito secundário.

contém, disfarçando-o, numa atitude moralista em relação a seu próprio prazer. Esse jogo do mostrar/esconder será melhor explorado no item **Aspectualização - Chapeuzinho 1**.

Por outro lado, Chapeuzinho reage sempre com desconfiança frente aos disfarces do lobo, e é por meio de um longo percurso de modalização pelo /saber/, com um primeiro trecho frustrado, que Chapeuzinho conseguirá a aptidão para fugir ao lobo: ela pode fugir, mas precisa /saber/ o que está por trás do disfarce para /querer/ fugir, interrompendo a ação do lobo. No primeiro encontro, sua curiosidade não revela a verdade e ela mantém-se passiva apesar da possibilidade de agir, ou seja, mantém-se um proto-sujeito no programa de base⁶⁸:

Chapeuzinho - *Uai! Quem é? Não estou vendo! Quem é você? Onde está?*

Lobo - *Não se assuste e tenha calma! Não pode me ver porque sou o anjo da floresta. Escute, onde vai você?*

Chapeuzinho - *Vou levar estes docinhos à vovó que está doente!*

Durante a conversa com o lobo, ela ainda tenta modalizar-se, mas o lobo lhe fornece um /saber/ mentiroso, que parece mas não é verdade:

Chapeuzinho - *Mas, seu anjo, tem certeza que o lobo mau já não mora mais na estrada da floresta?*

Lobo - *Tenho certeza, ora, ora. E, pra falar a verdade, Chapeuzinho, desconfio que o lobo mau anda agora aí na estrada do rio.*

Chapeuzinho - *Então vou pela floresta, vou correndo, credo, cruz, adeus, seu anjo, até logo!*

Para o lobo, Chapeuzinho é um objeto desejável e todo seu percurso, justamente o programa de base, tem como objetivo a conjunção com esse objeto. Assim como a madrasta disfarçada em Branca de Neve, ele também produz um simulacro de destinador que, parecendo estar de acordo com os valores propostos pelo primeiro destinador, no caso sua mãe, na verdade faz a menina romper o primeiro contrato. Chapeuzinho, como Branca de Neve, aceita o novo contrato

⁶⁸ Parte do **trecho 7** da gravação anexa.

porque não está modalizada pelo /saber/, o que faz dela um julgador incompetente.

Na casa da avó, Chapeuzinho percebe uma incompatibilidade entre seu conhecimento da avó e o simulacro apresentado pelo lobo. Essa percepção é o início de sua modalização pelo /saber/, da qual o lobo participa tentando manter o simulacro, o que dá tempo a Chapeuzinho para obter o /saber/ que a atualizará como sujeito. Esse *dar tempo* será analisado como aspectualização no tópico correspondente.

Chapeuzinho - *Seu lobinho, tenha pena!*

Lobo - *Vou te fritar neste tacho! Ah, fugiste! Abre esta porta!
Abre senão boto abaixo!*

Observando-se o trecho acima, ainda pode-se perceber que Chapeuzinho não assume seu ato contra o lobo, e será somente pelas palavras dele que ficaremos sabendo qual foi a ação da menina (fugir e esconder-se num quarto ou sala, ou armário, atrás de uma porta). Mesmo assim, é a passagem do passivo ao ativo que caracteriza Chapeuzinho nesse trecho e faz dela um sujeito, anti-sujeito do lobo, interrompendo o programa de base.

Manipulação e Sanção - Chapeuzinho 1

Como já foi visto acima, todas as manipulações do lobo sobre Chapeuzinho são feitas no jogo com os níveis de veridicção. Isso quer dizer que o lobo joga com o ser e o parecer para obter um julgamento positivo da menina. Com a avó ele procede da mesma maneira:

Vó - *Não pode ser! Esta voz não é dela! Tão mudada!*

Lobo - *Sou eu, sim, minha avózinha! Amanheci resfriada!*

A avó acredita no disfarce do lobo e deixa que ele entre, mas o lobo não perde tempo e age imediatamente:

Vó - *Então entre, Chapeuzinho, chegue aqui, junto à lareira!*

Lobo - *Aaaaahhhh!*

Vó - *Socorro! Oh, meu Deus, é o lobo!*

Lobo - *Vais pro papo, feiticeira! Há! Há! Há! Que maravilha!
Que grande goela é a minha! Apesar de um pouco dura,
comi a velha inteirinha!*

O lobo aproveita a surpresa da revelação de sua identidade para abocanhar a avó. Ele será sancionado negativamente pelo caçador, mas há uma certa ambigüidade nesse trecho, pois, segundo o lobo, os “caçadores andavam caçando por trás dos morros” e encontraram-no por meio do faro de seus cachorros. A sanção é explicitada pela fala do caçador:

Caçador - *Este já está liquidado! O tiro foi bem na testa.
Não comerá mais crianças nos caminhos da floresta.*

Depois que os caçadores salvam a avó, cabe a ela sancionar o erro de Chapeuzinho:

Chapeuzinho - *Coitada da vovózinha!*

Vó - *Tudo porque desprezaste o que disse a mamãezinha.*

(...)

Vó - *Então, adeus, Chapeuzinho, e não te esqueças,
querida: a mamãezinha é o anjo bom que zela por tua
vida!*

A avó, como se pode ver no trecho acima, sanciona negativamente a quebra do contrato com a mãe realizada por Chapeuzinho. Essa quebra de contrato foi, como sabemos, feita porque o lobo iluiu a menina de que ele era um anjo e estava de acordo com os valores da mãe. A avó, porém, não desculpa Chapeuzinho, pois considera que o contrato com a mãe é o único permitido; se há um anjo, é ela. A sanção negativa recupera o papel actancial de sujeito conferido a Chapeuzinho pelo texto.

Aspectualização - Chapeuzinho 1

A oposição fundamental centra-se em familiar/estranho, mas há um jogo da aspectualização sobre a questão das aparências, a continuidade do visível e a descontinuidade do invisível. Esse jogo trabalha a narrativa e a dicotomia fundamental, pois tanto aparece no desejo de Chapeuzinho visitar a avó, nas manipulações do lobo e na modalização de Chapeuzinho pelo /saber/, quanto aproxima pela

manifestação e distancia pela imanência o familiar (parecer e ser) e o estranho (parecer mas não ser).

Nos casos em que o estranho é invisível, pode parecer familiar, como no caso da conversa de Chapeuzinho com o lobo na floresta⁶⁹:

Chapeuzinho - *Uai! Quem é? Não estou vendo! Quem é você? Onde está?*

Lobo - *Não se assuste e tenha calma! Não pode me ver porque sou o anjo da floresta.*

Chapeuzinho acredita no simulacro de destinador que o lobo representa porque não pode vê-lo. A avó acredita que o lobo é Chapeuzinho também porque não o vê e ele a come porque se mostra de uma só vez, sem dar tempo à velhinha de reagir. É só pela gradação do diálogo entre o lobo e Chapeuzinho descortinando a verdade pouco a pouco e tornando visível o invisível que Chapeuzinho ganha tempo para fugir do ataque do lobo no quarto da avó: o descontínuo se desacelera, dá tempo ao tempo.

O movimento de dar tempo ao tempo já foi explorado semioticamente por Claude Zilberberg⁷⁰. Ele explora a relação tempo/espaco dizendo que um cria o outro pela falta: o espaco reduzido cria o tempo, como por exemplo o ato de esperar, reduzido a um ponto espacial, que traz a sensação do tempo passando. Dar tempo ao tempo, portanto, seria reduzir a ação, o deslocar-se. No caso de Chapeuzinho, seu diálogo estaciona a ação do lobo na iminência; é a espera do lobo pela ação que cria o tempo para Chapeuzinho, pois se ele tivesse optado por agir antes de responder a qualquer pergunta, a menina, surpresa, não teria provavelmente conseguido fugir. Note-se que a surpresa em si é um ato acelerado, um salto descontínuo, um deslocar-se que reduz o tempo.

No trecho abaixo sublinhamos cada um dos passos de Chapeuzinho rumo à verdade, ou seja a gradação:

Chapeuzinho - *Vovó! Vovó! Vovózinha!*

⁶⁹ Parte do **Trecho 7** da gravação anexa.

⁷⁰ De certa forma, segundo Zilberberg, é a duração que cria o tempo: "De la lenteur, il suffira de dire qu'elle «prend son temps», «tout son temps», qu'elle «se donne du temps», que le sujet lent déploie la durée devant soi et en jouit". (Zilberberg, 1990, p.45)

Lobo - *Quem bate sem ordem minha?*

Chapeuzinho - *Sou eu, vovó, Chapeuzinho.*

Lobo - *Hummm! Pode entrar, minha netinha!*

Chapeuzinho - *Bom dia, vovó!*

Lobo - *Bom dia! Chega aqui na minha frente!*

Chapeuzinho - *A vovózinha hoje está com uma voz tão diferente...*

Lobo - *Não é nada, minha filha, acordei um pouco rouca! À noite fez muito frio e eu fui lá fora sem touca.*

Chapeuzinho - *Vovózinha... Vovózinha, você não vai se zangar? Pra que são esses olhos tão grandes?*

Lobo - *É pra te espiar!*

Chapeuzinho - *E este nariz tão comprido, tão feio?*

Lobo - *Pra te cheirar.*

Chapeuzinho - *E esta boca, vovózinha, tão grande?*

Lobo - *Queres saber? Há! Há! Há! Queres mesmo? Então é pra te comer! Aaaahhhh!*

Chapeuzinho - *Uai! Uai! Uai! Mamãe! Vovózinha! O lobo!*

É a reserva da primeira pergunta de Chapeuzinho que revela sua posição levemente defensiva, que no tempo do diálogo cresce a ponto de permitir-lhe a fuga.

A aparição dos caçadores também é gradativa, mas dá-se no invisível, por meio de ruídos. O lobo escuta o som e decodifica-o:

Lobo - *Que é isso que estou ouvindo? Não, seria uma desgraça! Não pode ser! Mas parecem latidos de cães de caça! Os caçadores andavam caçando por trás dos morros. Será que me farejaram esses malditos cachorros? Sim! São eles! Estão chegando! Ouço as trompas, o alarido! Vou fugir! Agora é tarde! Chegaram, estou perdido!*

Os caçadores permanecem invisíveis para o lobo até que seja tarde demais, quase como o próprio lobo fizera antes com a avó. A passagem do visível para o invisível ocorre de repente, apesar de sua fala mostrar como gradativamente ele chegara à conclusão de que o som representava perigo. O lobo teve todas as dicas sonoras da aproximação dos caçadores para confirmar sua suspeita, mas eles permaneceram invisíveis para o lobo, mantendo a ruptura visual. Tal como no diálogo entre Chapeuzinho e o lobo disfarçado de anjo invisível, é a invisibilidade que deu a vantagem aos caçadores. Nesse texto a verdade, que é uma junção do ser com o parecer, é sempre visual.

1.3.2 - TERCEIRA FASE: 1968, LEILA VICTOR

A Chapeuzinho 8, adaptada por Leila Victor, outro texto resumido, é um “poderia ser”. Todas as ações dão-se sobre simulacros: o lobo pensa ter a avó “no papo” e decepciona-se quando percebe que não a tem; pensa que vai comer a Chapeuzinho e não come, mas a menina se assusta como se tivesse sido devorada, e o caçador prende o lobo por ameaçar, não por agir. A única transformação de estado é a que o caçador promove sobre o lobo, privando-o de sua liberdade; o resto do texto trata das manipulações e das sanções.

Manipulações e Sanções

O primeiro contrato a entrar no texto é entre Chapeuzinho e sua mãe:

Narradora - *Sua mãezinha sempre lhe avisa para não conversar com estranhos, a fim de evitar que a filhinha, que nunca viu nenhum lobo, fale com ele sem saber que é mau. Mau como só um lobo pode ser.*

Esse contrato é enfatizado pela narradora quando Chapeuzinho o rompe:

Narradora - *E, esquecendo que sua mãe lhe recomendara para não falar com estranhos, Chapeuzinho lhe respondeu:*

O lobo faz Chapeuzinho seguir por um árduo caminho iludindo-a com a expectativa de lindas rosas. Ao chegar à casa da avó, Chapeuzinho não só julga a falsidade do lobo como a sua própria atitude em romper o contrato feito com a mãe:

Chapeuzinho - *Ui! Estou tão cansadinha! Aquele malvado me enganou mesmo! Acho... acho que ele era o lobo mau, que é tão mau que nenhuma mãe gosta dele. Hum! Foi bem feito para que eu nunca mais me esqueça das recomendações da mamãe. Ela bem que me disse para não conversar com estranhos. Bem que disse.*

O lobo, que não ter realizou nenhuma ação além de ameaçar Chapeuzinho, é sancionado negativamente pela avó:

Vó - *Agora tudo passou, minha lindinha! O lobo mau nunca mais enganará ninguém. Nunca mais, malvado!*

Note-se que a avó não culpa Chapeuzinho pelo ocorrido, ou melhor, pelo que poderia ter ocorrido. Quem o faz é a narradora:

Narradora - *Realmente o susto foi muito grande, mas Chapeuzinho Vermelho jamais falará com pessoas que não conheça, não é, Chapeuzinho?*

1.3.3 - QUARTA FASE: 1970, EDY LIMA

Duas dicotomias são possíveis na Chapeuzinho 2: familiar/estranho, já encontrada na Chapeuzinho 1, do João de Barro, e ingênuo/esperto, sendo que aqui esperto é eufórico: é a esperteza que vence. O lobo é esperto:

Narrador - *Quando Totó e Chapeuzinho já tinham andado um bom pedaço dentro da floresta, encontraram o lobo. Mas como não sabiam que era o lobo, não tiveram medo nenhum. O lobo sabia que eles eram uma menina e um cachorro, mas se fingiu de bobo para poder perguntar:*

Lobo - *Que bichos são vocês que eu nunca vi antes na floresta?*

Esperto, mas nem tanto: sua obstinação faz com que perca o sentido de segurança, como se vê na canção⁷¹:

Cantores - *Menina mais cachorro
Que correm pra escapar*

⁷¹ Parte do **Trecho 13** da gravação anexa.

O lobo disparado

Não pode mais parar

Sujeitos e Paixões

A Chapeuzinho 2 conta a história de um sujeito limitado pela pouca idade.

Chapeuzinho - *Ora, eu já tenho sete anos!*

Ela quer visitar a avó, sabe e pode fazê-lo. O limite está na presença do lobo:

Mãe - *Não se trata disso. Ouvei contar que há um lobo na floresta.*

Chapeuzinho - *Lo-bo, bo-lo, lo-lo, bo-bo.*

Mãe - *Não é brincadeira, não. Dizem que há uns caçadores atrás dele.*

Chapeuzinho - *Os caçadores andam atrás do lobo, o lobo anda na frente dos caçadores. Se uns andam atrás e outros andam na frente, eu passo de lado e não me acontece nada.*

A mãe, apesar de /saber/ da presença do lobo e de obter das brincadeiras de Chapeuzinho a confirmação da falta de competência modal da garota para enfrentar o lobo, parece pensar que seria muita paranóia impedir a filha de realizar o desejo de visitar a avó:

Mãe - *Está bem, está bem. Eu ponho os bolinhos na cesta e uma garrafa de suco de laranja e você leva pra vovó.*

Nesse momento a verossimilhança é obtida pela utilização de valores atuais na relação entre pais e filhos: ao mesmo tempo que a mãe sabe das limitações da filha e deseja protegê-la, ela leva em consideração a necessidade de incentivar sua autonomia e liberdade.

Quando fala sobre sua idade, Chapeuzinho não só nos informa que tem sete anos como também revela que deseja ser tratada como alguém mais velho, não como um bebê ou uma criancinha. Mas suas palavras sobre o lobo em seguida revelam sua ingenuidade: é aí que o sujeito Chapeuzinho é limitado: não tem consciência, não tem o /saber/.

Quando a mãe permite que a menina atravessasse a floresta sozinha, ela apenas entra na brincadeira, subestimando o perigo, mas dando à filha a oportunidade de viver o simulacro de maturidade.

Chapeuzinho, por isso, inicia confiante em si. Durante todo seu trajeto, a menina continua querendo e acreditando-se capaz de ser independente. Não há mudança alguma no seu estado passional. Há duas circunstâncias que permitem a ela conseguir escapar do lobo: ele está pesado e mais lento por ter comido a avó, dando uma pequena vantagem à menina, que “*era muito rápida quando queria*”; além disso, para felicidade de Chapeuzinho, ela encontra um caçador em seu caminho. A competência fantasiosa que descrevera no texto inicial

Chapeuzinho - *Os caçadores andam atrás do lobo, o lobo anda na frente dos caçadores. Se uns andam atrás e outros andam na frente, eu passo de lado e não me acontece nada.*

de certa forma realiza-se:

Narrador - *Naquele instante, um dos caçadores que andava à procura do lobo, foi encontrado por Chapeuzinho.*

Chapeuzinho - *O senhor é caçador?*

Caçador - *Sou.*

Chapeuzinho - *Dos que andam atrás do lobo?*

Caçador - *Isso mesmo.*

Chapeuzinho - *Pois o lobo está atrás de mim! Se o senhor der a volta, fica atrás dele!*

Caçador - *Posso atacar também de frente!*

Chapeuzinho - *Então aproveite! É aquele que vem ali vestido de camisola e touca da minha avó!*

(tiro)

O caçador não acredita no simulacro de maturidade vivido pela menina:

Caçador - *Está bem! Mas meninas pequenas não podem andar sozinhas na floresta. Vou levá-la para a sua casa. Você mora com a sua avó?*

Mas suas palavras não desfazem a ilusão de Chapeuzinho:

Caçador - *Vou, sim! Eu gosto de bolinhos e de laranjada. Foi sorte minha passar por aqui!*

Vó - *Não diga isso, a sorte foi minha!*

Chapeuzinho - *Mas se não fosse eu insistir, a mamãe não deixava eu lhe trazer o lanche!*

Percebe-se facilmente um hiato entre a realidade dos adultos e a de Chapeuzinho. O caçador, cordial, agradece o convite para o lanche e a avó, também cordial, agradece ao caçador por salvá-la. Já Chapeuzinho modela a realidade a seu modo, pois observa que o lanche, tanto para a avó quanto para o caçador, só foi possível graças à sua atuação. Ela mantém o simulacro de sujeito, mantém-se um sujeito virtual, o que, em outras palavras, significa que ela não aprendeu nada (não adquiriu /saber/) e ainda não é capaz de realizar mudanças (não adquiriu /poder/).

O lobo confia em si:

Lobo -

Bom mesmo é ser um lobo mau

Lobo que não há outro igual

Vivo e sabido a fazer a festa

Reinando sempre pela floresta

Esta menina é muito boba

Anda pela estrada muito demorada

Mais esperto do que ela eu vou

Mais cedo chegar, vou pela picada

Vou engolir a vovózinha

Engulo a velhinha de uma vez

E Chapeuzinho com certeza

Virá depois como sobremesa

Ele realiza parte de seu projeto:

Narrador - *O lobo abriu a porta com um empurrão, abriu a bocarra e engoliu a vovó.*

Mas a corrida do lobo atrás de Chapeuzinho é insuficiente para alcançá-la; além disso, ele é morto pelo caçador antes mesmo de frustrar-se.

O caçador tem um percurso simples: deseja livrar-se do lobo e, na primeira oportunidade, priva o animal de seu único trunfo (ter comido a avó), acabando com o sujeito lobo.

Manipulações e Sanções

Esse texto apresenta destinadores incompetentes, manipuladores incapazes. A mãe deseja que Chapeuzinho evite o lobo, mas apenas lhe pede: “*Juízo, ein?*”. O lobo consegue da menina as informações que precisa para banquetear avó e neta, mas não precisa fazer muito para obter a confiança da garota, pois como Chapeuzinho e seu cãozinho “*não sabiam que era o lobo, não tiveram medo nenhum*”. Ele convence a avó a deixá-lo entrar, porém, quando tenta uma persuasão mais elaborada sobre Chapeuzinho, comete um erro que é logo detectado pela menina:

Chapeuzinho - *Por que está com a voz tão diferente?*

Lobo - *É um resfriado que peguei da minha netinha. Atchim!*

Chapeuzinho - *Mas eu não estou resfriada.*

Lobo - *Quer dizer, um resfriado que posso pegar em você.
Mas entre, entre.*

A partir desse erro, Chapeuzinho torna-se desconfiada e inicia o diálogo de desvendamento do disfarce:

Chapeuzinho - *Puxa, vovó, a senhora está tão esquisita!
Uns olhões tão grandes que os óculos chegam a ficar
pequenininhos.*

Aspectualização

Há um jogo sutil entre rápido e devagar, que recobre o texto com momentos acelerados e desacelerados. Esse jogo culmina no ritual final de cordialidade, lento, totalmente desacelerado;

Vó - *Venha conosco, não faça cerimônia.*

Caçador - *Vou, sim! Eu gosto de bolinhos e de laranjada.
Foi sorte minha passar por aqui!*

Vó - *Não diga isso, a sorte foi minha!*

1.3.4 - QUINTA FASE: 1979, ELENCO DO GALINHO, E 1983, MARIA CLARA MACHADO

A Chapeuzinho 4, do Galinho, é um sujeito virtual, pois quer visitar a avó, que acredita /poder/ atravessar o bosque a salvo, mas não consegue nem conhecimento suficiente sobre o perigo nem a capacidade de evitá-lo ou destruí-lo, o que significa que a Chapeuzinho 4 é um sujeito que não se atualizou. Já a Chapeuzinho 5, de Maria Clara, inicia como proto-sujeito e só chega a ser sujeito em um programa de uso do qual ela é, ao mesmo tempo, o objeto valor: sua fuga.

Sujeitos, Paixões e Manipulações - Chapeuzinho 4

Na Chapeuzinho 4, interpretada pelo elenco do Galinho, Chapeuzinho não tem opção de caminho, o único caminho é o da floresta:

Chapeuzinho - *Ora, mamãe, eu já atravessei o bosque
tantas vezes e nunca me aconteceu nada. Não tem
perigo.*

(...)

Mãe - *Ponha sua capa e seu chapéu e pode ir. Mas tome
cuidado! Não demore muito e volte antes de escurecer.
A floresta é perigosa à noite.*

O desejo de visitar a avó fica claro:

Chapeuzinho - *Se a senhora quiser, eu vou fazer uma visita à vovó, mamãe.*

(...)

Chapeuzinho - *Se a senhora deixar, eu vou e depois trago notícias da vovó. Assim a senhora não fica mais preocupada.*

Ela manipula a mãe para conseguir seu intento, com a tentação das notícias, o que é perfeito, pois, no momento, a mãe está preocupada com a suspensão das visitas da avó. No entanto, desde o momento em que usa essa estratégia, ela esconde seu desejo por trás do desejo da mãe e, a seguir, por trás do desejo da avó:

Chapeuzinho - *Está bem, mamãe. Oh, que bom! A vovó vai ficar tão contente!*

Chapeuzinho, na condição de filha, é um sujeito dissimulado pois não tem o direito de /querer/; ela quer, mas precisa de estratégias que escondam esse desejo para que lhe permitam realizá-lo. No entanto, como avisa a mãe, ela não deveria atravessar a floresta pois:

Mãe - *Não, é muito perigoso, minha filha. Os caçadores dizem que um lobo terrível anda por aí.*

Chapeuzinho - *Ora, mamãe, eu já atravessei o bosque tantas vezes e nunca me aconteceu nada. Não tem perigo.*

Mãe - *Não, eu não acho que você deva ir sozinha.*

É nesse momento que a menina usa o próprio anseio da mãe por notícias para persuadi-la de que Chapeuzinho deveria ir (“*Se a senhora deixar, eu vou e depois trago notícias da vovó. Assim a senhora não fica mais preocupada*”). A mãe não tem certeza de que os caçadores estão certos (“*dizem*”) nem tem certeza de que não haja perigo. Nesse conflito de valores, o anseio por notícias faz pesar a incerteza do perigo e a mãe cede ao pedido da filha. O conflito, todavia, não foi resolvido:

Mãe - *Ponha sua capa e seu chapéu e pode ir. Mas tome cuidado! Não demore muito e volte antes de escurecer. A floresta é perigosa à noite.*

Chapeuzinho - *Pode ficar descansada, mamãezinha!*

Mãe - *Você nunca viu um lobo e não sabe como ele é. Ele é um animal terrível, com garras afiadas, dentes pontudos e uma boca enorme! Tem orelhas grandes e olhos enormes.*

Chapeuzinho - *Se eu ver um é claro que vou reconhecer logo.*

Mãe - *Todo cuidado é pouco, filha. Ele é traiçoeiro.*

Chapeuzinho - *Está bem, mãe. Eu já vou para voltar o mais cedo possível.*

Mãe - *Que Deus a acompanhe, minha filha. Ficarei rezando para que seu anjo da guarda a proteja.*

A mãe sabe sobre a falta de conhecimento de Chapeuzinho, ou seja, que Chapeuzinho não sabe nem reconhecer nem desconfiar do lobo, caso o veja; mas como não tem certeza de que a filha o verá, prefere ficar “rezando” para que isso não aconteça. Se considerarmos que o percurso principal do texto é do lobo, pois sua performance é justamente o mote da história, Chapeuzinho é um anti-sujeito virtual que, além de não modalizar-se para o fazer, cumpre, a partir de certo momento, o papel de objeto valor do lobo. Ele vai devorá-la mas, no fim, a perderá para o caçador, outro anti-sujeito.

Em primeiro plano o texto trata, portanto, de um confronto entre sujeito (o lobo) e anti-sujeito (o caçador). O lobo confia em seu /poder/ e /saber/ fazer, passa à ação e em seguida chega à realização: come a avó, a neta e o bolo. É somente no momento da realização que ele se torna vulnerável, em virtude do relaxamento natural que provém do prazer da conquista:

Narrador - *O lobo, que tinha devorado as duas e o bolo, estava mais do que satisfeito. Com a barriga cheia, ele dormia e roncava fortemente. O lobo dormia tão pesadamente que nem ao menos despertou quando o caçador chegou.*

Sanção - Chapeuzinho 4

O caçador fora atraído pelos gritos de Chapeuzinho e não tardou a empreender um percurso de sanção negativa contra o lobo. O fazer do

anti-sujeito caçador foi uma espoliação: roubou do lobo os objetos que ele obtivera, ou seja, a avó e a neta. Ao mesmo tempo, o caçador sincretiza o papel de destinador-julgador. Tendo aberto a barriga do lobo para salvar a avó, e salvando com isso a neta, decide castigá-lo por sua atitude grotesca em relação às duas:

Caçador - *Eu vou encher a barriga dele de pedras e vou costurar. Quando acordar vai estar tão pesado que mal poderá caminhar.*

O Lobo, sem notar que estava cheio de pedras, vai ao rio beber água. É o momento em que explicita-se o castigo do caçador. Ele não matou o lobo efetivamente, mas indiretamente, roubando-lhe o /poder/ e o /saber/. O lobo quer água, mas não sabe que não pode manter seu equilíbrio. Cai, então, no rio e morre afogado.

Aspectualização - Chapeuzinho 4

A oposição que fundamenta o texto é maldade/bondade, evidentemente euforizando a última. Há, porém, bastante dissimulada, a temática da sensualidade que aparece no jogo dentro/fora: “*Dava gosto vê-la com aqueles cabelos bonitos escapando fora do chapéu*”, diz o narrador. O bosque fechado (descontínuo) é de um verde imenso (contínuo), assim como o lobo é imenso, mas sua barriga é fechada. E sua punição consiste justamente em abrir e fechar sua barriga. O contínuo relaciona-se com o atraente, o descontínuo com o perigoso.

Sujeitos e Simulacros: Aspectualização na Narrativa, Chapeuzinho 5

Na Chapeuzinho da Maria Clara Machado, o caçador é somente um sujeito virtual que durante todo o texto mantém de si um simulacro de herói, aceito socialmente. O lobo crê no simulacro do caçador, assim como as árvores crêem que devem temer o lobo. Essa incongruência é o ponto chave da história. Todos temem o lobo, inclusive quem não deveria temê-lo:

Narrador - *As árvores ficaram com seus galhos arrepiados de medo!*

Árvores - *O Lobo Mau voltou! O Lobo Mau! O Lobo Mau voltou! O Lobo Mau voltou!*

O que dá coerência ao texto é que esse jogo entre o real e o simulado dá-se em todos os níveis, começando pelo fundamental, no

qual a realidade é eufórica e a fantasia é disfórica. É interessante que o texto abre a temática do papel da mulher na sociedade justamente por esse viés: quem prende o lobo, no final, são justamente as árvores, num esforço conjunto, no momento em que, de alguma forma não explicitada, percebem que temem um simulacro, não a realidade: lobo não come árvore.

O caçador tem fantasia até no nome: Pedro Pirlimplimlim. Ele não faz nada e no confronto direto com o lobo é nocauteado por ele. Mas mantém a pose, amparado por um jogo relacional que é trazido à tona pelo texto, no qual se sugere que os simulacros são importantes, embora muitas vezes patéticos:

Narrador - *Mas, na floresta, as árvores amigas fizeram uma roda e conseguiram prender o Lobo Mau! Quando a turma toda chegou, o caçador, sem muito esforço, conseguiu prender o Lobo Mau na coleira!*

todos - *Viva o caçador! Viva!*

Caçador - *Muito obrigado! Muito obrigado!*

Ocorrem rupturas no discurso nos casos em que elementos da fantasia são misturados à realidade. O real é compreensível, gradual, contínuo, enquanto à fantasia falta a explicação, a gradação, então ela é descontínua. Quem avisa a mãe sobre a doença da avó que desencadeará a necessidade de visitá-la é um anjo. A mãe não acredita em anjos, mas acha melhor verificar o aviso. Como não acredita, manda Chapeuzinho em seu lugar:

Dona Chapelão - *Filha, vá depressa até a casa da vovózinha porque ela está doente! Eu vou amanhã, tá?*

Chapeuzinho - *Coitada da vovózinha! Como é triste ser velhinha e sozinha!*

Dona Chapelão - *Mas ela não é sozinha! Tem Tinoco, o anjo da guarda que cuida dela, tá bom?*

Mas Chapeuzinho também não acredita muito, pois quando o lobo pergunta se a avó está sozinha, ela responde:

Lobo Mau - *Ahhh! Sei, sei, sei, sei! E ela está sozinha?*

Chapeuzinho - *Está, coitadinha...*

Sanção - Chapeuzinho 5

No final do texto, quando a turma (árvores, mãe, avó, anjo e caçador) é encontrada por Chapeuzinho, sanciona positivamente a transformação da menina em sujeito. Ela era, no início, um proto-sujeito; sua transformação em sujeito ocorre na confrontação entre sua expectativa quanto à avó (o real) e o disfarce do lobo(a fantasia). Nesse momento, Chapeuzinho modaliza-se pelo /querer/ salvar-se. Salvar-se é um ato de um personagem sujeito e objeto ao mesmo tempo: caso o lobo consiga a conjunção almejada, ocorrerá uma espoliação em que a menina perde a si mesma.

A atuação de Chapeuzinho funciona secundariamente no texto, apenas atrapalhando a performance principal, mas ela será premiada por isso. O caçador será o responsável por sua premiação, simulando uma inversão de papéis: Chapeuzinho, inicialmente objeto de desejo do lobo, parecerá um sujeito em conjunção com o objeto lobo:

Chapeuzinho - *Eu consegui escapar do quarto onde o Lobo Mau tinha me prendido! E vim seguindo o barulho!*

Caçador - *Então está tudo resolvido! Como prêmio, a Chapeuzinho vai levar o Lobo Mau até o Zoológico!*

todos - *Ah! Êh! Muito bem, Chapeuzinho!*

Chapeuzinho - *Oba! Obrigada! Vamos lá, seu lobo bobo! De coleira e tudo!*

Observe-se que os simulacros são mantidos: foram as árvores que prenderam o lobo, mas quem é premiada é Chapeuzinho. Assim também as árvores prenderam o lobo, mas quem é ovacionado é o caçador. Portanto, todas as sanções são feitas sobre atuações simuladas.

Aspectualização Temporal - Chapeuzinho 5

No tempo, a calma (desaceleração) relaciona-se com o real, enquanto a fantasia relaciona-se com a pressa (aceleração). Mesmo na cena em que o caçador apressado e ansioso, representante da fantasia, avisa sobre o perigo que Chapeuzinho corre, a mãe, representante do real, acha tempo para buscar um bolo, ou seja, não tem tanta pressa assim. Tanto que não consegue acompanhar o seu Pedro Pirlimpelim:

Dona Chapelão - Não pode ser! Chapeuzinho Vermelho saiu agora mesmo e vai atravessar a floresta sozinha!

Caçador - Ah, é? Então eu vou correr para salvá-la! Adeus!

Dona Chapelão - Ei, Seu Caçador, espere por mim! Eu só vou pegar o bolo de fubá pra levar pra mamãe!

Narrador - Dona Chapelão saiu correndo, mas o caçador já havia sumido.

1.3.5 - SEXTA FASE: 1988, NEWTON DA MATA, E 1994, FÁTIMA VALENÇA

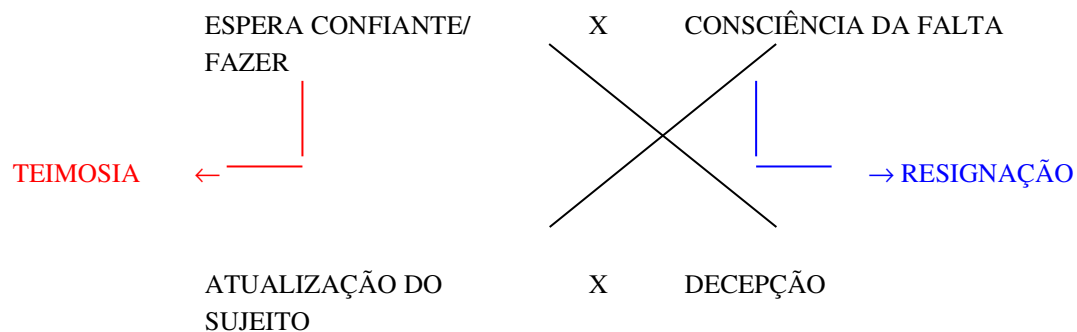
Essa fase também apresenta duas versões de Chapeuzinho, uma da década de 80 e outra da de 90.

Sujeitos e Paixões - Chapeuzinho 7

A Chapeuzinho 7, de Newton da Mata é um sujeito no texto:

Narrador - Numa pequena cidade bem distante daqui morava uma menina muito teimosa, mas tão simpática e bonita que todo gostava dela, pois tratava as pessoas com delicadeza.

O sujeito Chapeuzinho é introduzido na narrativa pelo narrador como um sujeito teimoso mas atraente. A teimosia é um /querer/ insistente, duradouro, a caracterização passional de um sujeito virtual ativo, que não se resigna facilmente. Enquanto a resignação ocupa um espaço entre a consciência da falta e a decepção, a teimosia ocuparia um espaço entre a espera confiante e a atualização do sujeito (notando-se que as paixões não se resumem a este quadrado semiótico:



Enquanto a resignação subvaloriza o objeto, a teimosia o supervaloriza. Dessa forma a resignação contém a propensão à passividade e a teimosia à atividade do sujeito, mesmo que ele não chegue a atualizar-se e a agir. Esse texto claramente opõe independência a submissão, euforizando essa última. A teimosia de Chapeuzinho está em considerar o seu julgamento tão ou mais competente que o da mãe⁷²:

Chapeuzinho - *Tá bom, mãe, não vou conversar com gente estranha, e principalmente com o lobo! A senhora não gosta dele, mas eu o acho tão simpático, com todo aquele pêlo fofo, aquele rabo comprido...*

Longe dos olhos da mãe, Chapeuzinho conquista o /poder/ fazer: /poder/ descumprir as ordens da mãe e seguir seu próprio arbítrio sobre o melhor caminho a seguir:

Narrador - *Então, teimosa como era, Chapeuzinho Vermelho decidiu ignorar os conselhos da mãe.*

Chapeuzinho - *Hum... se eu for pela floresta, chegarei antes e ainda posso brincar com as borboletas e colher um lindo buquê para a vovó. Ela gosta tanto de flores!*

Além disso, ela também deixa de observar o aviso para não conversar com estranhos. O texto deixa claro nesse momento que Chapeuzinho não é um julgador competente, pois, contra todas as evidências como a fuga dos animais e a aparência ameaçadora do lobo, ela confia nele:

Narrador - *A coruja não tinha nem terminado de falar quando o lobo saltou de dentro do mato, parando na frente da menina. Era um bicho terrível, enorme, mal encarado. Tinha uns dentes compridos e afiados e umas unhas pontudas que nem prego! Ao vê-lo, todos os animais desapareceram no mesmo instante apavorados. Mas Chapeuzinho não sentiu o menor medo. O lobo, muito esperto, aproximou-se devagar e foi falando mansinho.*

⁷² Parte do **trecho 19** da gravação anexa.

O percurso passional de Chapeuzinho motivado pela teimosia passa da atualização pelo /poder/, descrita acima, à ação, que é a troca de caminho e a conversa com o lobo. Após ter sido engolida pelo lobo, a decepção com seu próprio julgamento errôneo coloca-a num estado de resignação: *E, desde aquele dia, Chapeuzinho Vermelho aprendeu a nunca mais desobedecer sua mãe.*

Manipulação e Sanção - Chapeuzinho 7

Chapeuzinho é um destinatário que rompe o contrato⁷³ e é sancionado negativamente no final, na frase citada acima.

O fazer do lobo é caracterizado por uma manipulação eficiente, que propicia que ele coma primeiro a avó, depois a neta. Sua manipulação traz ambas para perto dele, de maneiras diferentes. Ele seduz Chapeuzinho com expressões lisonjeiras como *“linda menina”* e *“muito educada”*. Assim, obtém o /saber/ como ir à casa da avó, onde poderá comer as duas. A avó é enganada por ele, que se faz passar pela menina. O lobo, no mesmo momento em que ganha a permissão da avó para entrar e tem, portanto, sua identidade revelada, engole a avó. É o mesmo procedimento que usa para engolir a neta: engana Chapeuzinho e a engole no mesmo instante em que se vê descoberto:

Lobo - *É para comer você melhor! Um! Dois! Três e... (nham nham nham)*

Narrador - *O lobo jogou as cobertas para o lado, saltou encima de Chapeuzinho Vermelho e engoliu-a do mesmo jeito que tinha devorado a avó: com roupa e tudo.*

Além disso, o lobo realiza-se pela violação das regras das quais o caçador é representante, o que torna o lobo anti-sujeito do caçador, ou o contrário.

O universo modal do lobo é simples: ele /quer/ comer gente e come. O caçador, destinador representante das regras que incluem não comer gente, tem o papel de sancionar negativamente o lobo não submisso pelo descumprimento de um contrato que deve ser cumprido por todos. Essa sanção é uma punição severa::

⁷³ Segundo Greimas e Courtés, destinatário é o ator a quem são comunicados *“não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo”* [Dicionário I, p. 115]; o contrato é o termo final da manipulação bem sucedida: *“estabelecido desde o início entre o destinador e o Destinatário-sujeito rege o conjunto narrativo”* [Dicionário I, p.85]; o contrato só é rompido quando o destinatário é regido por quadros de valores conflitantes, sendo um deles o motivo para a aceitação do contrato e outro o motivo da ruptura.

Narrador - *E, com dois tiros, o lobo foi atingido em cheio na cabeça.*

Lobo - *Ai, ai, me acertou, estou morrendo! Uh! Adeus!*

Caçador - *Até que enfim acabei com você, seu miserável!*

Já o caçador é sancionado positivamente no final:

Chapeuzinho - *Muito obrigado, seu caçador, a gente estava quase morrendo sufocada lá dentro, né, vovó?*

Vovó - *É sim, meu bem. Obrigada, caçador.*

Aspectualização - Chapeuzinho 7

Todos os atores são excessivos⁷⁴ (Chapeuzinho é teimosa, a avó é crédula, o caçador é impulsivo, o lobo é guloso). Além disso, toda ação é uma aceleração temporal, como por exemplo:

Narrador - *O lobo jogou as cobertas para o lado, saltou encima de Chapeuzinho Vermelho e engoliu-a do mesmo jeito que tinha devorado a avó: com roupa e tudo.*

Lobo - *Ah! Agora, sim, comi que nem um rei! É melhor eu dormir um pouco para fazer a digestão. (bocejo)*

Narrador - *Alisando a barriga estufada, o lobo voltou para a cama macia da vovó e logo caiu num sono profundo. Quanto mais dormia, mais o lobo roncava. E roncava tão alto que um caçador que ia passando por ali escutou. Curioso, abriu a janela da casinha para ver o que se passava lá dentro.*

Caçador - *Que vejo?*

Não foi a pobre vovó que na cama deitou!

Aquele é o lobo malvado que a devorou!

Com muito cuidado eu miro!

⁷⁴ As características excessivo/insuficiente/na medida aspectualizam os atores no texto.

Chega de tanta espera!

Disparo nele um tiro!

Vou acabar com a fera!

Narrador - *E, com dois tiros, o lobo foi atingido em cheio na cabeça.*

Nesse trecho, o excesso de barulho feito pelo lobo, o excesso de tiros (um bastava) e o excesso de comida dão à seqüência rápida de transformações de estado uma intensidade que a acelera ainda mais. Essa aceleração é evidente no modo como o lobo come Chapeuzinho: “do mesmo jeito que tinha devorado a avó: com roupa e tudo”. A aceleração não permite à avó ou a Chapeuzinho ganhar tempo para reagir. Por outro lado, o lobo, que age aceleradamente, ganha tempo, como no exemplo:

Narrador - *E o lobo saiu em disparada, cortando caminho pela floresta. Chapeuzinho nem imaginava o maldoso plano do animal e preferiu ir devagar, conversando com os bichinhos. Num piscar de olhos, o lobo chegou à casa da avó enquanto a menina ainda estava no meio do caminho colhendo flores.*

Esse trecho mostra claramente que a vantagem do lobo está no seu modo de agir acelerado, que se contrapõe ao modo desacelerado de Chapeuzinho agir. Acelerando, o lobo ganha espaço para agir.

A aspectualização do espaço aparece claramente na voz de Chapeuzinho, opondo a estrada do trigal, comprida e sem atrativos ao caminho da floresta, curto e com atrativos. Para a menina, a distância da estrada do trigal exacerba a disjunção. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a falta de atrativos transforma o longo caminho numa seqüência de “mesmo lugar”, o que cria o tempo para a ansiedade e também exacerba a disjunção. Já o caminho da floresta diminui a distância, simulando conjunção, enquanto seus atrativos distraem a atenção da disjunção, o que também provoca um simulacro de conjunção e, conseqüentemente, um prazer da realização, mesmo que simulada:

Chapeuzinho - *A estrada que passa pelo trigal é tão comprida... Desse jeito eu vou chegar morta de cansaço na casa da vovó!*

Narrador - *Então, teimosa como era, Chapeuzinho Vermelho decidiu ignorar os conselhos da mãe.*

Chapeuzinho - *Hum... se eu for pela floresta, chegarei antes e ainda posso brincar com as borboletas e colher um lindo buquê para a vovó. Ela gosta tanto de flores!*

Chapeuzinho 6

A última Chapeuzinho, assinada por Fátima Valença, parte da dicotomia harmonia/discrepância, sendo a última disfórica e ligada ao urbano. Essa dicotomia relaciona-se estreitamente com a idéia de continuidade e ruptura, entrando, no nível narrativo, nas quebras de contrato e punições, e principalmente no nível discursivo, na aspectualização.

Sujeito e Objeto - Chapeuzinho 6

O lobo é um personagem urbano que quebra o contrato social de harmonia aceito pela comunidade local. Ele pode fazê-lo, em virtude de sua força, entrando em conjunção com o que quer que seja e desejando muito mais:

Narrador - *Depois, ele subiu na montanha mais alta para tirar uma pestana e admirar a paisagem lá em baixo. “Um dia tudo isso será meu! Ah! Ah! Ah! Ah!”.*⁷⁵

Chapeuzinho nesse texto é somente um objeto-valor. O texto conta a história do lobo, sem disfarçar: inicia e termina falando dele. Chapeuzinho não passa de um objeto casual, um dentre tantos outros possíveis:

Narrador - *Num cantinho à direita lá longe, os olhos de lince do lobo divisam uma casinha pequenina com fumaça saindo da chaminé, e dois pontinhos vermelhos que se mexiam pra lá e pra cá, como se fossem gente. “Carne nova no pedaço! Ah! Ah! Ah! Ah!”*

Aspectualização - Chapeuzinho 6

Há uma caracterização aspectual do espaço que entra em jogo com o nível fundamental: a cidade e seus componentes são descontínuos, assim como o *rock* do lobo, enquanto o campo e seus

⁷⁵ O texto é narrado por um único ator, o narrador, que faz todas as vozes, como quem lê um livro.

elementos são contínuos. Em diversos momentos essa distinção é descrita:

Narradora - *Ah! Que delícia de recanto. No mundo inteiro não havia melhor lugar para se viver do que na floresta. Uma autêntica ilha cercada de paz e sossego por todos os lados.*

(...)

Narradora - *Mesmo naquele tempo e por aquelas bandas, a cidade grande era uma poluição só. Barulho, fumaça (tosse) e muita agitação. Por isso a vovó tinha preferido a vida no campo, muito mais saudável.*

O limite, que surge na idéia de ilha, é dissolvido pela continuidade entre o dentro (“*delícia de recanto*”) e o fora (“*cercada de paz e sossego por todos os lados*”), mas, por outro lado, fortalece a idéia da regra, da moral, do contrato social que rege o lugar e, portanto, limita a liberdade de ação dos indivíduos. Até mesmo o fazer cruel dos lenhadores contra o lobo não é apresentado como rompendo a continuidade da floresta à qual pertencem, pois trata-se apenas de recuperar a avó e a neta, de manter a ordem. Sua crueldade, no entanto, é trazida à tona em função dos apelos do lobo:

Narrador - *“Deita aí, ô, valentão!”, ordenou Carrasco, afiando as unhas com o facão, enquanto Machado afiava o machado e Montanha ligava a serra elétrica. “O quê? O que é que vocês pretendem fazer, rapazes? Nada de violência, por favor! Tem criança no recinto!”. “Tu tá com medo, lobão?”, debochou Machado, “Mas tu não era ruim, não era horrível, não era péssimo?”. “Era, meu caro lenhador, era. Por isso, proponho entrarmos num acordo.”. Era a sua última cartada. Pena que a turma não tinha muito senso de humor. “Não tem acordo. Vamos abrir sua barriga agora e tirar as duas daí antes que seja tarde demais.”. “Mas assim? A sangue frio?”. Quem diria? O lobo mau estava tremendo de medo. “Relaxe, valentão!”, tranquilizou Carrasco, “Não vai doer nada, juro!”. “E... e a cicatriz? Será que não vai ficar nenhuma cicatriz? Eu sou um lobo muito vaidoso.”. “Dá um tempinho aí, lobão”, disse Machado, “até hoje, nunca ninguém reclamou das nossas operações!”. “É verdade?”, exclamou o lobo, com o sorriso cheio de esperança. “Claro! Nunca ninguém sobreviveu pra contar... Quá! Quá! Quá! Quá! Quá! Quá! Quá!”. Os três riram muito, muito mesmo, como só riem aqueles que riem por último.*

Todavia, o que a crueldade revela é que o lobo, que antes era o mais forte, foi derrotado por portadores do mesmo elemento força, que utilizarão técnicas tão violentas quanto as do lobo para castigá-lo; essa equivalência esmaece o excesso dos lenhadores, pois baseia-se no velho ditado *quem com ferro fere, com ferro será ferido*, ou outros semelhantes. Além disso, a violência é percebida apenas pelo lobo. Os caçadores comprazem-se com a punição do culpado por outra violência.

Manipulação e Sanção - Chapeuzinho 6

Remetendo à oposição cidade/campo, em vários momentos surge a caracterização do lobo urbano quebrando a harmonia da floresta, por exemplo:

Narrador - *Todo aquele clima bucólico desaparecia como que por encanto quando o lobo pintava no pedaço. A cabeleira oxigenada, a camiseta onde se lia o alerta: “fera radical”, brincos nas orelhas, no nariz e no rabo e o walkman martelando rock pauleira a todo volume. “Cheguei, macacada! Ah! Ah! Ah! Ah!”.*

A continuidade do campo é garantida por um contrato social que justifica a exclusão do lobo urbano. Além disso, a vovó vegetariana confia no lobo não porque é boba, mas porque um clima de boa vizinhança e hospitalidade faz parte desse contrato social no qual ela se insere:

Narradora - *Os trabalhos mais braçais, que pediam um esforço impróprio para as vovós, eram realizados por viajantes e caçadores que volta e meia apareciam por lá para dar uma força e saborear aqueles biscoitinhos amanteigados que só as vovós sabem fazer.*

1.3.6 - OBSERVAÇÕES

Na segunda fase Chapeuzinho 3 é sujeito somente em programas de uso, ou seja tem apenas ações de função secundária no programa narrativo central. Chapeuzinho 1, ainda da segunda fase, inicia o texto da mesma forma, mas chega a atuar como sujeito ou anti-sujeito contra o lobo no final do texto, quando é , então sancionada negativamente pela avó. Na terceira fase, todos os papéis actanciais são simulacros, ações virtuais de sujeitos que pensam agir, mas não realizam, de fato, mudança alguma. A atuação de Chapeuzinho 8, a representante dessa fase, enquadra-se nos mesmos moldes; a menina é sancionada negativamente pelo narrador, sanção de uma ação que não houve, sanção do simulacro de ação. Na quarta fase ela inicia como sujeito virtual porém, incapaz de atualizar-se⁷⁶; obtém sanção negativa do caçador, mas ignora-a:

Caçador - *Está bem! Mas meninas pequenas não podem andar sozinhas na floresta. Vou levá-la para a sua casa.(...)*

Chapeuzinho - *Mas se não fosse eu insistir, a mamãe não deixava eu lhe trazer o lanche! Até o Totó gosta de bolinhos e laranja!*

⁷⁶ O sujeito virtual é modalizado pelo /querer/ ou pelo /dever/; só se torna sujeito atualizado caso seja modalizado pelo /poder/ e pelo /saber/.

Na quinta fase ela não tem uma ação efetiva: Chapeuzinho 4 é um sujeito virtual, somente modalizado pelo /querer/, e Chapeuzinho 5 é um proto-sujeito, responsável por uma única ação em um programa de uso: sua fuga. Chapeuzinho fica sem sanção em ambos os textos.

Em uma das versões da sexta fase (Chapeuzinho 7), a menina é sujeito da narrativa, um destinatário que rompeu o contrato. No outro texto, Chapeuzinho 6, ela é somente um objeto-valor.

No movimento passional de Chapeuzinho, que chega a ser inexistente nos casos em que ela é somente objeto-valor, uma tendência à resignação, ou seja, a conformar-se com sua menoridade e incapacidade de julgar os outros e tomar decisões por conta própria, é importante na 3ª fase, na 4ª e em um dos textos da 6ª fase.

O lobo, por sua vez, na segunda fase não chega a realizar-se, ou seja, não obtém o valor desejado (não come ninguém). Isso se repete na terceira fase, quando ele chega a modalizar-se completamente para o fazer, mas tem seu percurso interrompido pelo caçador. Na quarta fase também não se realiza, dessa vez não chegando sequer a modalizar-se pelo /poder/, o que determina seu fim como sujeito.

Na 5ª fase, as versões apresentam dois caminhos para o lobo: em Chapeuzinho 4 (1979) chegando à realização antes do fim, ou seja, o lobo efetivamente come a menina antes de ser punido por isso; em Chapeuzinho 5 (1983) mantendo-se no nível do parecer até seu fim que não é a morte, mas a prisão:

Dona Chapelão - *Chapeuzinho! Minha filhinha, você está viva!*

Chapeuzinho - *Eu consegui escapar do quarto onde o Lobo Mau tinha me prendido! E vim seguindo o barulho!*

Caçador - *Então está tudo resolvido! Como prêmio, a Chapeuzinho vai levar o Lobo Mau até o Zoológico!*

Como se pode constatar no trecho acima, o lobo parecia ter comido a menina, mas não comeu. Sua punição é uma representação de morte, ou seja, um outro parecer/não ser.

Também com dois moldes diferentes, um dos lobos da 6ª fase (Chapeuzinho 7, 1988) passa diretamente da decepção ao fim de sua atuação como sujeito, não chegando a comer a menina, enquanto o outro (Chapeuzinho 6, 1994) é um destinatário que costuma romper o contrato

de harmonia social e é sancionado negativamente, após ter comido a avó e Chapeuzinho.

Em suma, a realização é negada ao lobo na maioria das versões, passando a ocorrer ciclicamente somente a partir de 1979.

O quadro abaixo descreve as dicotomias do nível fundamental nas versões de Chapeuzinho. Todos os termos eufóricos são relacionados pelo sema⁷⁷ “limite”, enquanto todos os termos disfóricos estão relacionados à não obediência de limites. Em outras palavras, em Chapeuzinho há um trabalho com a foria no tratamento do fechado e do aberto.

Fase	Ano	Versão	Categorias semânticas gerais, marcadas timicamente	
			Euforia	Disforia
2	1960	3	bondade	maldade
2	1965	1	familiar	estranho
3	1968	8	obedecer	desobedecer
4	1970	2	familiar	estranho
5	1979	4	bondade	maldade
5	1983	5	realidade	fantasia
6	1988	7	submissão	independência
6	1994	6	harmonia	discrepância

Na segunda fase, Chapeuzinho 3, as casas (da mãe e da avó) são os limites (o fechado), a floresta é o vasto (o aberto). Toda a ação ocorre na floresta, ou saindo da casa em direção à floresta. Contudo, o aberto (floresta) é limitado pelas casas, assim como a maldade, nesse texto, é limitada pela bondade.

Na Chapeuzinho 1, ainda segunda fase, o jogo aspectual é forte principalmente no que se refere ao visível e ao invisível. O visível é o contínuo sobremodalizado pelo descontínuo: é restrito (fechado) e compreensível. O invisível, obviamente, é o oposto, o descontínuo do limite (não /poder/ ver) sobremodalizado pelo contínuo do que, sem recortes, é ilimitado (aberto) e, portanto, incompreensível. Em outras palavras, o que é limitado visualmente amplia-se nas possibilidades imaginárias, tornado-se aberto, sem limites. É dessa forma que a conversa de Chapeuzinho com o lobo na casa da avó desvenda-o gradualmente, limitando as possibilidades imaginárias e dando tempo para a menina fugir; pelo contrário, a descrição dos sons dos caçadores pelo lobo não os desvenda: o visual continua secreto, apesar de possível, e portanto os caçadores surgem bruscamente e não gradualmente, sem dar tempo ao lobo para fugir. Foi somente pela

⁷⁷ Sema: unidade do conteúdo, unidade semântica. [Cf. Dicionário I, p. 391]

gradação que tornou visível o lobo disfarçado que Chapeuzinho pôde tornar-se anti-sujeito do programa do lobo e, como tal, responsável pelo contrato rompido e suscetível de receber a sanção da avó.

A Chapeuzinho 8, representante da 3ª fase, sugere aspectualmente um conjunto eufórico do fechado (familiar, avó, mãe, zoológico) e um disfórico do aberto (estranho, lobo, excesso). Esses grupos estanques permitem que o percurso dos sujeitos seja apenas simulado e faz do simulacro de sujeito Chapeuzinho um destinatário descumpridor do contrato estabelecido por essa divisão e passível da sanção negativa do narrador.

A Chapeuzinho 2, quarta fase, não trabalha a aspectualização do espaço, mas a do tempo, em que o rápido (ilimitado) é disfórico e oposto a devagar (limitado). A cordialidade do diálogo entre avó e caçador no final do texto marca a idéia de limite, de convencional, regras positivas. Chapeuzinho é criança e, segundo o narrador, não poderia andar sozinha na floresta. Ela não é capaz de compreender a disforia do acelerado: considera tudo um jogo, uma brincadeira, por isso será um sujeito virtual e também objeto de valor, e terminará o texto como um proto-sujeito que, quando crescer, poderá vir a ser sujeito.

A 5ª fase apresenta dois textos de aspectualização importante. Primeiramente, Chapeuzinho 4 trabalha com o aberto/fechado: os cabelos escapando do chapéu, o bosque fechado com verde imenso e o lobo imenso de barriga fechada. O castigo do lobo é ter sua barriga aberta e novamente fechada. A bondade é o limite da maldade, como na versão 3.

Em seguida, a Chapeuzinho 5 tem no tempo e nos atores idéias de fechado e aberto que passam pela dicotomia realidade/fantasia. A realidade é contida, calma, enquanto a fantasia não tem limites, é desenfreada. Os atores são realidades sobremodalizadas pela fantasia. É no limite entre a normalidade e a anormalidade dessa fantasia que surge o aberto, o ilimitado, os simulacros passionais sobre os quais o texto se processa. Cabe notar que as duas Chapeuzinhos da quinta fase trabalham dialeticamente com a aspectualização, ou seja, não há em nenhuma delas um grupo disfórico ou eufórico estanque.

Na sexta fase os dois textos trabalham com o excesso, com o passar dos limites. Em Chapeuzinho 7 todos os atores são excessivos e toda ação é uma aceleração, num convite à idéia de abertura. No entanto, a longa estrada do trigal, sem atrativos mas segura, é eufórica para o texto e disfórica para Chapeuzinho, dando-se o oposto com o

curto, atraente e perigoso caminho da floresta. Assim revela-se que o aberto (independência) é atraente, mas incerto, valendo a pena optar pelo fechado (submissão), pois sua falta de atrativos é compensada pela certeza, pela segurança.

Chapeuzinho 6 é menos explícita, mas ainda assim o lobo tem um comportamento excessivo e por isso precisa ser limitado, ou seja, o ilimitado é disfórico. O lobo é o urbano, o acelerado, o ruidoso, o aberto, enquanto a floresta é harmônica, tranqüila, silenciosa e seus habitantes são fechados (limitados por regras), contidos e felizes, ou seja, euforizados no texto. Curiosamente, a cena de contenção do lobo é um massacre, excessivamente violento, sugerindo que fechar o aberto só pode ser feito com uma ação de mesmo calibre, também aberta, ampla o suficiente para abarcá-lo.

1.4 - PINÓQUIO

Todas as narrativas de Pinóquio tratam da transformação do protagonista, o qual inicia o texto cumprindo uma função objetual, em um sujeito, passando pela virtualização (/querer/ ou /dever/ fazer), pela atualização (/saber/ e /poder/ fazer) e pela realização (fazer).

1.4.1 - SEGUNDA FASE: 1960, RADAMÉS GNATTALI

Manipulação

O Pinócchio 1, de Radamés, é a história de um carpinteiro que manipula uma fada a transformar em menino o boneco que ele construíra:

João Grilo - *Gepeto não tinha filhos, mas como ele queria um menino! Uma noite, Gepeto se meteu a talhar um pedaço de madeira e conseguiu fazer dele um menino. Naturalmente, não era de verdade, mas, sim, um menino de madeira, um fantoche.*

(...)

Gepeto - *Olha só, Fígaro, a estrelinha está brilhando no céu!.. Será que ela me dará o que eu desejo? Fígaro, sabe o que eu pedi? Eu pedi que o meu pequeno Pinócchio fosse um menino verdadeiro.*

A fada realiza o desejo de Gepeto por meio da transformação do objeto Pinóquio num sujeito que tem por destinador a própria fada e seu representante: o Grilo Falante, o qual narra a história.

Sujeitos e Paixões

Para conseguir tornar Pinóchio um sujeito, a fada o faz /querer/ e /crer-poder/: coloca-o num estado de espera confiante:

Fada Azul - *E você, Pinóchio, fantochinho de pau, acorde!
O dom da vida é seu!*

Pinóchio - *Oh! Eu posso me mexer! E falar! E andar! Eu
estou vivo! Sou um menino de verdade!*

Fada Azul - *Ainda não, Pinóchio! Mas se você provar que é
corajoso, honesto e que tem consideração para com os
outros, um dia será mesmo um menino de verdade!*

A narrativa tem como pano de fundo a dicotomia verdadeiro/falso, em que a negação do verdadeiro aparece como “de mentira” e a negação do falso é “secreto”. Em um primeiro momento, Pinóquio é um menino falso, um boneco de madeira. A fada transforma-o em um menino secreto, potencial. Os deslizes de Pinóquio para a mentira implicam num retorno ao falso, mas, estimulado pelo grilo e pela própria fada, ele atualiza seu potencial e torna-se um menino de verdade. Esse percurso fica claro no quadrado semiótico abaixo:



A paixão de Pinóquio tem estreita relação com esse percurso, pois o menino falso é um menino que não quer nem deve mudar (não é sujeito), o menino de mentira quer mudar mas não pode (sujeito virtual), o menino secreto é o menino que deve e pode mas não sabe mudar (sujeito parcialmente atualizado) e, finalmente, o menino de verdade é um sujeito realizado.

Aspectualização

Tanto a modalização quanto a transformação de Pinóchio ocorrem no sair de espaços fechados, tais como a gaiola do Strômboli, a própria ilha como espaço limitado por água e a barriga da baleia:

Fada Azul - *Pinocchio! Você se mostrou corajoso, honesto e dedicado salvando seu pai desta maneira de Monstro, a Baleia. Acorde, Pinocchio! Você não é mais um fantoche de madeira, mas sim um menino de verdade!*

1.4.2 - TERCEIRA FASE: 1968, FERNANDO LOBO

Assim como anterior, o Pinóquio 2, de Fernando Lobo, também trata da oposição verdadeiro/falso. Seu percurso, um pouco mais complexo, faz o seguinte trajeto: falso (disfórico) → de mentira (não eufórico) → secreto (não disfórico) → verdadeiro (eufórico).

Sujeitos

A história é de Gepeto que, construindo uma simulação de filho, não se satisfaz:

Gepeto - *Ah!.. É uma pena que ele não seja um menino de verdade. Assim eu não seria tão sozinho.*

Gepeto ganha da fada a possibilidade de transformar o simulado em realidade. Essa possibilidade é a transformação do objeto Pinóquio em sujeito virtual.

Pinóquio - *Oba! Que legal! Eu vou pra escola!*

Eu vou pra escola

Vou aprender a ler

Gepeto - *Que menino mais frajola*

Pinóquio - *Bom aluno eu vou ser!*

A virtualização de Pinóquio aparece pouco no texto. Na canção acima ele revela desejar ser igual a um ideal de menino, o bom aluno e, portanto, o bom filho, o filho de verdade. Ele, porém, não sabe como fazer essa mudança, é ingênuo e, como sujeito, passa por um processo

de atualização iniciado justamente pelo encontro desastroso na saída da escola com uma turma da pesada que o leva a roubar pêras:

Moleque Líder - *Ei, turma, olha só o que o cara aqui perguntou: se o moço dá as pêras pra gente... (risadas) Essa não! (risadas) Vamos embora, rapaz!*

Pinóquio - *Está bem, vamos!*

Sem a malícia necessária para fugir a tempo (/saber/), Pinóquio é preso e vendido pelo dono das pêras a um dono de circo que o enjaula.

Aspectualização

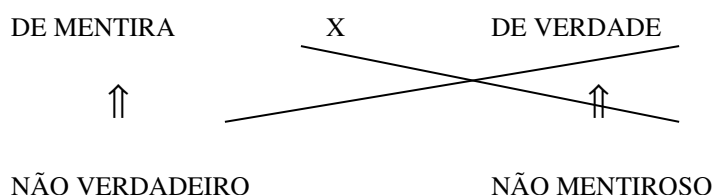
Nessa história não há grilos. É interessante que o espaço fechado da barriga da baleia, comum nas versões dessa história, é substituído pelo espaço profundo e fechado de um poço. É entrando na jaula, outro espaço fechado, que Pinóquio se arrepende:

Pinóquio - *(chorando) Eu estou tão arrependido! Eu nunca mais vou desobedecer e nunca mais vou mentir!*

Esse arrependimento modaliza-o pelo /querer/, num movimento de interiorização; o auxílio da fada modaliza-o pelo /saber/, num movimento de dentro para fora, saindo da jaula para o espaço externo do poço no qual o pai está preso. Debruçando-se sobre o poço ele adquire o /poder/ salvar o pai e esse salvamento é a ação que o consagra, num outro movimento de dentro para fora. No final, a festa é mais um movimento em direção ao espaço aberto: um vôo nas asas da fada transformada em mariposa gigante.

1.4.3 - QUARTA FASE: 1970, EDY LIMA

O Pinóquio 3, de Edy Lima, explora a questão da mentira a ponto de torná-la um dos termos da oposição do nível fundamental. Enquanto tínhamos nos Pinóquios anteriores a oposição verdadeiro/falso, sendo a mentira uma gradação no processo, aqui não aparecem nem o falso nem o secreto e a oposição é verdade/mentira, mais simples pois recorre à negação pura de seus termos sem gerar outros:



Sujeitos e Destinadores

O percurso narrativo é, também, mais simples. Gepeto, saindo da resignação inicial, manipula uma fada para que transforme o seu simulacro de menino em realidade e manipula Pinóquio no mesmo sentido, ou seja, manipula-o para que o boneco se transforme num menino de verdade. A paixão de Gepeto, portanto, só faz dele um destinador:

Gepeto - *Olha aqui na janela, Fígaro. Veja lá no céu a estrela dos desejos. Eu vou fazer um pedido. Gostaria que Pinóquio fosse um menino de verdade! Ah, não... Acho que ela não vai me atender.*

O recurso usado por Gepeto é manipulação da imagem da competência da fada, ora seduzindo-a pela demonstração de confiança (imagem positiva: “*vou fazer um pedido*”), ora provocando-a pela descrença em seu /poder/ (imagem negativa: “*Acho que ela não vai me atender*”).

O grilo tem um objetivo próprio (a medalha) e é essa a tentação que faz dele um sub-destinador (um representante da manipulação da fada sobre Pinóquio contra os anti-destinadores raposa e gato). Como sujeito, o grilo cumpre seu programa e termina realizado:

Pinóquio - *Ei, Fada Azul! Antes de ir embora, dê a medalha de ouro ao Grilo Falante que é bem merecida!*

Isso ocorre também com Pinóquio e com Gepeto:

Pinóquio - *Que aconteceu? Quem sou eu? Papai?!? Estou vivo e sou um menino de verdade!*

Gepeto - *Meu filho! Você já não é mais um boneco de madeira! Este é o dia mais feliz da minha vida!*

Aspectualização

Tomando-se os aspectos rítmicos dos fenômenos morais do texto, temos que os elementos cujo ritmo implica em gradação (um passo após o outro) e clareza são desacelerados, enquanto aqueles que implicam em ruptura, omissão de etapas e conseqüente falta de clareza sobre o processo são acelerados. Pode-se enquadrar no primeiro grupo

— desacelerado — o trabalho, o estudo, a verdade e a ordem, enquanto no grupo dos fenômenos acelerados entram a magia, o sucesso, a mentira e a bagunça. O Pinóquio 3 euforiza o desacelerado e disforiza o acelerado. Por exemplo, a magia é disforizada no momento em que a fada a caracteriza pela insuficiência:

Pinóquio - *Viva! Posso andar e falar! Sou um menino de verdade!*

Fada Azul - *Não, Pinóquio! Você ainda não é um menino! Não há mágica que faça isso! Eu apenas lhe dei fala e movimento, o resto depende de você.*

1.4.4 - QUINTA FASE: 1977, ROBERTO DE CASTRO

Sujeitos e Destinadores

O Pinóccio de Roberto de Castro, Pinóquio 4, conta a história de Gepeto, um sujeito incompetente para a ação que somente consegue construir um simulacro do objeto desejado, e é incapaz também como destinador, pois não consegue manipular Pinóccio a agir conforme gostaria. É essa mesma falta de competência modal que ele expressa ao ser encontrado por Pinóquio na barriga da baleia:

Gepeto - *Me... meu filho! Que maravilha vê-lo de novo! Pensei que jamais poderia encontrá-lo!*

Pinóquio, aquele que deveria ser manipulado por Gepeto, é quem o manipula, fazendo-o /crer/ na possibilidade de sair. Toda a ação ocorre porque a passividade de Gepeto é sobremodalizada pela atividade de destinador da fada, e do grilo representando-a, sobre o boneco.

Modalizando Pinóquio pelo /querer/ ser um menino de verdade, a fada faz com que ele supra a falta de competência modal do pai. O percurso do boneco é longo antes de sua atualização, a qual só ocorre efetivamente pela atuação do grilo como seu destinador, impedido-o de resignar-se a um estado duradouro de falta (a culpa):

Pinóccio - *Você viu?*

João Grilo - *Claro que vi!*

Pinóccio - *Mas que coisa horrível! Meu pobre pai foi engolido pela baleia! E tudo por minha culpa!*

João Grilo - *Não chore, Pinóccio, isso não vai adiantar nada! Temos que encontrar é um meio de salvá-lo!*

Pinóccio - *Temos que tirar papai da barriga da baleia de qualquer maneira.*

João Grilo - *E vamos logo!*

Aspectualização

A oposição fundamental opõe mentira a verdade, não havendo espaço para o secreto ou o falso, tal como no Pinóquio 3. A aspectualização trabalha dialeticamente, não propiciando sentidos restritos aos movimentos do fechar e abrir ou entrar e sair. Por exemplo, o tamanho do nariz só pode ser pequeno se houver arrependimento, que é uma retração, uma limitação; nesse caso o fechado é eufórico e é finalidade. Por outro lado, a liberdade, o mundo (o aberto) só podem ser conquistados pela passagem pelo fechado da jaula e da barriga da baleia; nesse caso o fechado só é eufórico se visto como ritual de abertura, ou seja, se o fechado for visto não como fim mas como meio.

1.4.5 - OBSERVAÇÕES

Em todos os textos, o cerne da história é a transformação do objeto-valor Pinóquio em sujeito realizado. Todos os Gepetos e as fadas, e mesmo os grilos quando aparecem, são destinadores de Pinóquio, modalizando-o pelo /querer/, pelo /dever/, pelo /saber/ e pelo /poder/ transformar-se em menino de verdade. No nível narrativo, portanto, não há diferenças importantes entre os textos.

No Pinóquio 1, Gepeto passa da espera simples à realização diretamente. No Pinóquio 2, ele sofre uma decepção antes de realizar-se. Nos Pinóquios 3 e 4 Gepeto inicia o texto resignado, seu estado de espera é obra da fada. Pinóquio perfaz o percurso completo da espera à realização em todos os textos. Na versão 3 o estado passional de decepção é resumidíssimo, praticamente ficando pressuposto. Nas versões 2 e 4 o boneco passa pela resignação antes de constituir-se sujeito.

Também no nível fundamental as versões de Pinóquio são semelhantes, mas suas diferenças são bastante significativas, como veremos a seguir.

			Categorias semânticas gerais, marcadas timicamente	
Versão	Fase	Ano	Euforia	Disforia
1	2	1960	menino de verdade	menino falso
2	3	1968	menino de verdade	menino falso
3	4	1970	menino de verdade	menino de mentira
4	5	1977	menino de verdade	menino de mentira

A oposição verdadeiro/falso possibilita uma relação direta com os níveis de veridicção⁷⁸:

- verdade = parecer + ser
- segredo = não parecer + ser
- mentira = parecer + não ser
- falso = não parecer + não ser

Nos textos da segunda e da terceira fase, a oposição fundamental inclui no percurso o menino de mentira (aquele que não é menino, mas parece) e menino secreto (aquele que já tem tudo para ser um menino, mas ainda não parece). Já os textos da quarta e da quinta fase mudam o percurso, pois a oposição verdade/mentira transforma os termos subcontrários⁷⁹ em não-mentira e não-verdade, num movimento mais forte de implicação. Isso quer dizer que é mais “natural” a passagem entre não-mentira e verdade do que entre mentira e verdade. Tanto que na primeira versão de Pinóquio o percurso é falso - mentira - verdade e na segunda será falso - mentira - segredo - verdade, enquanto os dois outros textos, sem a passagem pelo secreto ou pelo falso, seguirão o mesmo percurso: mentira - não-mentira - verdade.

Em termos de aspectualização é interessante perceber que os dois textos que trabalham com verdadeiro/falso apresentam na debreagem⁸⁰ espacial a direção de dentro para fora marcando alguns importantes saltos narrativos e discursivos de Pinóquio, tais como a modalização, a ação, o arrepender-se e o salvamento do pai. Enfatiza-se assim que a transformação do objeto em sujeito é um movimento pessoal, algo que deve ser interiorizado (segredo) antes de ser exteriorizado (verdade).

⁷⁸ Cf. Dicionário I, pp. 487-488, “Veridictórias, modalidades”.

⁷⁹ Como foi dito anteriormente, o quadrado semiótico baseia-se em relações de oposição, negação e implicação. No caso de uma oposição A vs. B (contrariedade), a negação (contraditoriedade) produz os termos não-A e não-B, os quais, um em relação ao outro são subcontrários.

⁸⁰ Projeção dos actantes e das coordenadas espacio-temporais no discurso por meio das categorias da pessoa, do espaço e do tempo. [Cf. Dicionário I, p. 95]

Essas passagens tem seu valor diminuído nos textos cuja oposição fundamental é verdade/mentira. No Pinóquio 3 a aspectualização principal dá-se no tempo, euforizando o desacelerado (trabalho, estudo, verdade, ordem) e disforizando o acelerado (magia, mentira, sucesso, bagunça), blocos estanques como os de Chapeuzinho 8, que determinam a resignação inicial de Gepeto, mas não a de Pinóquio, pois seu percurso é justamente tornar possível a passagem de um a outro bloco.

No Pinóquio 4 há uma sugestão de que o grande (aberto) só poderá ser conquistado pela passagem pelo pequeno (fechado). Tanto Pinóquio quanto Gepeto passam pela resignação antes de serem modalizados pelo /saber/, Gepeto em disjunção com o objeto filho e Pinóquio em disjunção com o /poder/ e o /saber/ ser. Trata-se de /saber/ sobre essa necessidade que é também possibilidade (/saber/ o que se /deve/ e o que se /pode/ fazer).

1.5 - ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

1.5.1 - SEGUNDA FASE: 1964, JOÃO DE BARRO

Sujeitos e Manipuladores

***Mestre Gato** - O seu caminho? Todos os caminhos aqui são os caminhos da rainha!*

A Alice 1, de João de Barro, é um sujeito às voltas com anti-sujeitos: todos querem /poder/ ao mesmo tempo. Alice tenta persuadi-los a agir conforme suas regras, tentando apropriar-se deles, e descobre que o papel almejado, de dono do mundo, de “grande manipulador”, já está ocupado: pertence à rainha e é o papel de um ditador. Opõem-se, no nível fundamental, as idéias de posse e liberdade que Alice canta:

Poderia

Num regato a rir

Ouvir cantar uma canção sem fim

Quem me dera

Que ele fosse assim

Maravilhosamente só pra mim!

Alice vê euforicamente a posse (/poder/ ter), mas o texto questiona a liberdade na posse, bem como qualquer possibilidade de liberdade (/poder/ fazer). Isso fica implícito nas decepções de Alice quanto à liberdade desse mundo que ela julga ser o *seu país*. O trecho que melhor representa o ponto de vista do texto é aquele em que Alice, contrariada por uma etiqueta que julga, no mínimo, *esquisita*, vê-se representando essa mesma etiqueta no momento em que reprime a liberdade do gato:

Mestre Gato - *Oh, não sou eu todo! Somente o meu sorriso!
A rainha não pode me ver que fica furiosa! Vou dar um
empurrão nela!*

Alice - *Não, não, não, não faça isso! Não faça isso!*

Mestre Gato - *Lá vai!*

Sendo assim, a liberdade no texto é disfórica. Afinal, o que o texto mostra com sua rede de manipulações é que a liberdade é relativa, dependendo da posição dos nossos valores em relação ao quadro de valores a que os atos *livres* estão atrelados. Dito de outra forma, não existe liberdade pois todo ato é resultado de uma manipulação e toda manipulação depende da concordância entre os valores do destinador e os do destinatário.

Aspectualização

Alice entra no País das Maravilhas com a crença de estar entrando no “*mundo só meu*”, ou seja vivenciando um simulacro de conjunção com um mundo no qual ela ditaria as regras. O ritmo do tempo, a continuidade do espaço, a expectativa quanto aos atores, enfim, a aspectualização toda ocorre em função da desconstrução do simulacro de Alice, que ocorre aos saltos, por rupturas lógicas bruscas, como no exemplo abaixo⁸¹:

Alice - *Eu sou Alice! Eu s...*

Outra Flor - *Alice? O que é uma alice? Não conheço! Deve
ser uma flor silvestre!*

⁸¹ Parte do **Trecho 3** da gravação anexa.

O ponto central do texto é justamente a relação de Alice com a construção e desconstrução de simulacros, na difícil arte de lidar com o outro, com o diverso, o que fica claro no diálogo com as flores do qual foi transcrito o trecho acima.

Para entrar no País das Maravilhas foi preciso sonhar, pelo menos sob o ponto de vista da professora de história, personagem do “mundo real”:

Professora de História - *Alice! Deixe a gatinha sossegada e preste atenção à aula de história! Você parece estar sempre sonhando, sonhando com outro mundo!*

Para sair, foi um personagem do “outro mundo” que a acusou de estar sonhando:

Alice - *Oh, mestre gato, me ajude! Oh, meu deus, meu deus, como eu queria que tudo isso fosse um sonho!*

Mestre Gato - *Pois você está sonhando, Alice! Sonhando! Sempre sonhando!*

Se o sonho de um mundo só seu era um simulacro que a colocou no encalço de um coelho estranho numa terra mais estranha ainda, o desejo de sair foi a colocação da aventura no bem comportado lugar do sonho. O sonho é o que torna o irreal possível no real, mas ao utilizar o mesmo processo para entrar e sair do País das Maravilhas Alice promove o sonho: ele é real e o real é sonho.

1.5.2 - QUARTA FASE: 1970, EDY LIMA

Sujeitos

A Alice 2, de Edy Lima, opõe o normal ao absurdo. A personagem euforiza o absurdo, mas as incongruências incomodam-na, euforizando o normal. A euforia do absurdo é colocada como uma intelecção desligada do normal.

Alice é um sujeito apaixonado que quer um mundo próprio e vê o coelho como a chave para esse mundo, ou seja, o coelho é um valor modal. O que ele oferece, no entanto, é um anti-objeto, com outro dono. Observe a mudança no estado de espírito de Alice. Num primeiro momento o mundo diferente do real é desejável⁸²:

⁸² Parte do **Trecho 12** da gravação anexa.

Alice - *Como eu gostaria que você pudesse falar. (miado) Garanto que você tem coisas muito interessantes para dizer. (miado) Se eu pudesse ter o meu próprio mundo, os animais e as flores falariam. E os absurdos não seriam absurdos. (miado)*

Mais adiante esse mesmo mundo torna-se indesejável e ela quer livrar-se dele:

Alice - *Estou cansada de andar atrás daquele coelho e dos tipos malucos daqui! Vou pra casa!*

A maior parte do percurso de Alice como sujeito é justamente em busca de transformar a conjunção com o mundo outrora desejado em disjunção.

Aspectualização

As comunicações são truncadas, os personagens do País das Maravilhas são, para Alice, difíceis de compreender e acompanhar pois acelerados demais:

Alice - *Posso dizer agora bom dia, como vão? Ou será tarde demais?*

Dum - *Já é tempo de dizer adeus!*

Durante todo o texto a menina tenta desacelerar, graduar, uniformizar, regradar. Isso se reflete no espaço e no tempo, é neles que aparece a descontinuidade do contato com o outro:

Gato - *Para a direita mora o Chapeleiro. Para a esquerda mora a lebre! Tanto faz visitar um como o outro, ambos são malucos.*

Alice - *Não quero visitar gente maluca!*

(...)

Narrador - *Alice não seguiu o caminho da direita nem o da esquerda, e, por isso, chegou a uma casa na frente da qual a lebre e o chapeleiro estavam tomando chá, na companhia do rato do mato que dormia dentro do bule.*

As regras que Alice tenta recuperar funcionariam como uma gradação, um passo a passo que possibilitaria a comunicação:

Alice - *Então é por isso que o coelho estava tão apressado... Precisava anunciar a rainha!*

Ela finda o texto realizada, pois coloca o absurdo num sonho, o que lhe confere controle para /poder/ brincar com ele:

Alice - *Diná, é você? Puxa, eu estou aqui, no jardim de casa! Você nem faz idéia, Diná, do sonho esquisito que eu tive! Tem uma coisa que eu gostaria de saber, Diná... Por que o urubu é da cor do quadro negro?*

O sonho é o lugar onde os absurdos são permitidos. O estatuto de sonho desacelera o conteúdo acelerado da aventura de Alice porque limita as conseqüências a uma interpretação racional. Assim a menina pode brincar com o País das Maravilhas sem ser atingida diretamente por ele; de certa forma, isso confere um ar moralista ao texto, que sugere a pertinência das regras sociais e conseqüente falta de liberdade.

1.5.3 - QUINTA FASE: 1984, ELISEU A. MIRANDA

Sujeitos e Sanções

A Alice 3, de Eliseu Miranda, fala de um sujeito que quer /saber/ demais; esse /querer-saber/ excessivo, a curiosidade, é disfórico no texto, opondo-se à indiferença. O texto é euforizante, ou seja, esse ator principal é submetido às regras, é punido pela curiosidade ao entrar num mundo que não a quer:

narrador - *Eu não disse que Alice era muito curiosa? E sendo tão curiosa não poderia deixar de ir atrás do Coelho. Assim como ele, entrou pelo buraco e caiu!*

(...)

os três - *Uma intrusa! Não tem lugar! Não tem lugar!*

(...)

Chapeleiro - *Uma intrusa! Não queremos dançar com você!*

Lebre - *Isso mesmo! Vá embora! O baile não é para estranhos e desconhecidos!*

(...)

Rainha de Copas - *Uma intrusa! Cortem a cabeça dela! Cortem a cabeça dela!*

Alice segue o coelho não por desejar um mundo só dela ou algo que o valha, mas por /querer-saber/:

Alice - *Espere! Volte aqui, senhor Coelho! Volte! Ih! Ele entrou dentro daquela árvore! Ah, se ele passou por aquele buraco, eu também vou passar! Agora eu faço questão de saber quem é esse coelho que fala e porque está assim tão atrasado!*

Esse desejo é satisfeito pelo Gato de Minas:

Alice - *Sim, han, mas atrasado para quê?*

Gato de Minas - *Para se encontrar com a Rainha de Copas! Ela vai cortar a cabeça dele!*

Acontece que o coelho corre até a rainha para ter sua cabeça cortada mas não quer que isso aconteça e assim que a encontra procura fugir. A explicação que Alice encontra não a satisfaz, justamente em função dessas incongruências. Além disso, torna-se alvo da ira da rainha e precisa fugir para evitar ter sua própria cabeça cortada:

narrador - *A rainha era o goleiro! (...) Esta deu um pulo e a bola passou por baixo de suas pernas ocasionando o gol. Alice não resistiu ao ver a rainha cair sentada e gritou:*

Alice - *Frangueira!*

(...)

Rainha de Copas - *Uma intrusa! Cortem a cabeça dela! Cortem a cabeça dela!*

A experiência de Alice atrás do coelho, portanto, a decepciona. A decepção gera em Alice uma passividade que torna-se resignação: volta, então, a seu estado de sujeito virtual, que quer mas não sabe nem pode:

Alice - *Puxa vida! Que coisa estranha! É melhor eu não contar para ninguém o que passei! Na certa irão me chamar de mentirosa! Mas uma coisa eu garanto! Nunca mais vou querer saber de coelhos falantes e nem vou querer aprender a jogar cartas. É melhor e mais tranqüilo brincar com o meu gatinho!*

narrador - *E, assim, Alice voltou para casa, mas não deixou de continuar a ser curiosa e sempre andando às voltas com as aventuras, porém não tão complicadas e embaraçosas!*

Aspectualização

A lentidão de Alice opõe-se à pressa do coelho, remetendo à expectativa de continuidade e gradação do mundo dela:

Alice - *Mas atrasado para quê? Por quê, senhor Coelho?*

e os saltos e rupturas do mundo dele:

Coelho - *Não me interrompa! Não vê que estou atrasado, não posso falar mais! Adeus!*

No texto, o descontínuo é disfórico:

narrador - *Estabelecida outra confusão, todos corriam para todos os lados! O Gato de Minas se transformou numa borboleta e saiu voando! O Coelho desapareceu num buraco do assoalho!*

(...)

narrador - *Alice começou a correr de volta, cada vez mais depressa! Passou pelo Chapeleiro louco, pela Lebre maluca e pelo Ratinho silvestre! Até que encontrou a saída, no buraco da árvore, saindo daquele lugar na hora certa.*

Observa-se no trecho acima que as rupturas representadas pela correria sem rumo, pela transformação do gato e o sumiço do coelho dinamizam a ação. Esse ritmo é impresso também à fuga de Alice, que rapidamente refaz seus passos na direção oposta encontrando do outro lado da árvore a continuidade que desprezara:

narrador - *Sentou-se na grama e viu a sua casa ali perto, com a sua mãe na janela. Respirou profundamente aliviada e reanimada!*

Alice conseguiu ligar os pontos descontínuos de sua trajetória e reconquistar a continuidade inicial do quintal de sua casa por meio da desaceleração obtida no ato gradual de refazer o caminho percorrido, passo a passo, em direção ao buraco da árvore.

Estamos utilizando, portanto, duas concepções diferentes de aspectualização temporal. A primeira opõe o andamento acelerado ao andamento lento ou desacelerado; a segunda dá-se relacionando o tempo cronológico ao espaço e, ao mesmo tempo, ao andamento. A primeira concepção de tempo fica clara na posição entre a calma de Alice e a pressa do coelho. A segunda concepção de tempo produz uma sobremodalização do andamento pela relação entre tempo cronológico e espaço.

O andamento da fuga de Alice é, sem dúvida, acelerado, segundo a primeira concepção. Por que, então, ele produz a sensação de desaceleração, no sentido de reconstruir etapas saltadas e dar tempo para a compreensão? Porque, ao voltar sobre seus próprios passos até o buraco da árvore, refazendo espacialmente o percurso percorrido até aquele momento, Alice também “volta atrás” temporalmente, invertendo o tempo cronológico. Esse movimento propicia à menina um controle do mundo acelerado que encontrara; esse mundo tem uma lógica temporal cronológica relacionada ao espaço e, portanto, com a inversão do sentido espacial o tempo pode ser desacelerado. Assim, por mais acelerada (no andamento) que tenha sido sua fuga, sobremodalizada por uma relação entre tempo/espaço produzindo gradação, ela funcionou como uma desaceleração⁸³.

⁸³ O tempo tem sido estudado por Claude Zilberberg desde 1988, no *Raison et Poétique du Sens*. Em 1992 o autor trabalha a relação entre andamento e espaço num texto intitulado *Présence de Wölfflin*: “L’espace n’est pas la raison de l’espace: le propre de l’espace, nous semble-t-il, est de **se prêter à**. C’est-à-dire que l’espace accède d’être dirigé par le tempo, par la «solenité» dans le cas de l’art de la Renaissance, par la frébilite dans le cas de l’art baroque. L’espace met, si l’on ose dire, à la disposition du tempo ses latitudes de déformation en se prêtant aux exigences contraires de la célérité et de la lenteur (...)” (Zilberberg, 1992, p. 46).

1.5.4 - SEXTA FASE: 1995, FÁTIMA VALENÇA

Sujeitos, Contratos e Paixões

Narradora - *Alice estava sentada num barranco tentando ler um livro que não era bem o seu tipo de leitura preferido. “Ah, esse livro não tem figura, nem diálogo!”, disse Alice para sua irmã, que estava junto dela. “Chatinho, chatinho... E ainda mais esse calor! Hum! Devia existir ar condicionado nos quintais! Era só apertar o botão que refrescava tudo.”*

(som de relógio)

Narradora - *De repente, alguém quebrou essa sensação de torpor e calor. Um coelho branco com os olhos rosadinhos passou agitado bem perto de Alice.*

A Alice 4 é um sujeito descontente com uma situação tediosa que vê no coelho o valor *mudança* e deseja-o. O coelho, no entanto, é sujeito de um contrato com o manipulador rainha que impede-o de doar-se a Alice:

Narradora - *“Pelas mais veneráveis cenouras!”, exclamou o coelho abrindo os braços, sem perceber Alice, “Vou chegar atrasadíssimo!”.*

Dessa forma, acaba levando Alice ao confronto com a rainha, um confronto entre um sujeito^{Alice} e um anti-destinador^{Rainha}:

Narradora - *A rainha a toda hora gritava pra cortar a cabeça de um e de outro. Alice percebeu que podia ser a próxima escolhida. “Preciso escapar daqui!”, disse Alice para si mesma.*

A fuga de Alice é a fuga de um julgamento no qual ela fatalmente sairá prejudicada, pois a lógica da rainha é ilógica para Alice, ou seja, o quadro de valores ao qual a menina está ligada é diferente daquele utilizado pela rainha.

Alice esperava uma aventura prazerosa; decepcionada, despreza o objeto modal de seu desejo, ou seja, o mundo insólito do coelho de colete e relógio que quebraria aquela *“sensação de torpor e calor”*:

*“Quem se importa com você?”, disse Alice para a rainha.
“Vocês são só e só um baralho de cartas!”.*

O que Alice esperava ser maravilhoso era na verdade louco; com o consentimento da irmã, no entanto, reconstrói o louco num simulacro de maravilhoso e termina o texto realizada:

“Puxa! Que sonho esquisito!”, espreguiçou-se Alice, contando para a irmã todas as aventuras que tinha vivido há pouco. “Um sonho bem diferente.”, disse a irmã com carinho, “Agora, vá pra casa. Hora do lanche!”. Alice saiu correndo, pensando no sonho maravilhoso que tivera.

No nível fundamental, é essa a oposição de base: o maravilhoso (extraordinário) eufórico oposto ao louco (anormal) disfórico. A normalidade é o termo neutro⁸⁴, nem anormal, nem extraordinário, e não é, portanto, nem disfórica nem eufórica.

Aspectualização

Há um jogo forte com a aceleração do texto. O jardim onde Alice se encontrava no início estava desacelerado demais, com a lentidão característica do calor e do torpor; é o coelho que propicia a quebra, o rompimento, vivificando a cena:

Alice estava sentada num barranco tentando ler um livro que não era bem o seu tipo de leitura preferido. “Ah, esse livro não tem figura, nem diálogo!”, disse Alice para sua irmã, que estava junto dela. “Chatinho, chatinho... E ainda mais esse calor! Hum! Devia existir ar condicionado nos quintais! Era só apertar o botão que refrescava tudo.”

(som de relógio)

⁸⁴ O termo neutro do quadrado semiótico soma os sub-contrários, resultando em não-A e não-B, ou melhor, nem A, nem B, nem maravilhoso, nem louco.

De repente, alguém quebrou essa sensação de torpor e calor. Um coelho branco com os olhos rosadinhos passou agitadamente bem perto de Alice.

O País das Maravilhas que Alice encontrou atrás do coelho era acelerado demais:

E atirou-o longe, antes que sumisse por inteiro.

(...)

Alice hesitou em qual dos lados do cogumelo morder. Foi dar uma mordidinha de leve, só pra ver se ela ia aumentar ou diminuir, e o seu queixo foi parar nos pés! “Meu Deus!”, exclamou.

O que Alice pede ao gato é justamente que desacelere, pois seus sumiços imprevisíveis são também acelerados demais:

Sumiu o gato. “Francamente, gato felicíssimo”, disse Alice, “Sumindo assim a toda hora você me deixa até tonta!”.

(música)

Apareceu o gato. “Perdão”, respondeu o gato, “Não quis assustá-la. você é um amor, Alice alicíssima!” e o gato foi sumindo aos poucos: lá pela pontinha do rabo até chegar o sorriso. Alice ficou olhando aquele sorriso parado no ar... “É um sorriso sem gato!”, exclamou Alice enquanto aquele último pedacinho de gato felicíssimo ia também desaparecendo. Agora quem sorriu foi Alice, confortada por aquela despedida delicada e seguiu em frente pelo bosque.

É a aceleração que dá para Alice a previsão do perigo (a bagunça do jogo de golfe e as ordens sem sentido da rainha fazendo-a prever encrenca), e é a desaceleração (explicação, gradação) que possibilita a Alice o enfrentamento culminando num salto para a normalidade:

“Quem se importa com você?”, disse Alice para a rainha. “Vocês são só e só um baralho de cartas!”. Ao dizer isso, todo o jogo de cartas voou para o alto e para cima dela. “Ai!”, Alice deu um grito e, quando viu, estava deitada no quintal, com a cabeça no colo de sua irmã.

Essa ruptura foi a única provocada por Alice, que passou o tempo todo tentando compreender, controlar o imprevisível. Isso só foi possível no momento em que ela se desligou do conflito, por isso a quebra. Em seguida, para racionalizar o que acabara de viver, ou seja, para ter o maravilhoso no normal sem ser louco, Alice explica-o como se fosse sonho, refazendo, gradativamente as etapas vividas em total conturbação. Dentro do sonho, gradualmente o maravilhoso ganha espaço na normalidade:

“Puxa! Que sonho esquisito!”, espreguiçou-se Alice, contando para a irmã todas as aventuras que tinha vivido há pouco.

A irmã concorda com a explicação de Alice, e conclui o texto reforçando a idéia de que o louco que fora preso no sonho é real e, mantido preso, é bom:

Depois imaginou Alice já mulher adulta, mas com o coração amoroso da sua época de infância, contando pra outras crianças o sonho do País das Maravilhas. Até que, de repente, ouviu a relva farfalhando a seus pés e logo um coelho branco passou apressado, nervosíssimo, com seus olhos rosadinhos brilhando. “Pelas mais emocionantes cenouras!”, disse o coelho desaparecendo mato adentro. E a irmã de Alice sorriu.

1.5.5 - OBSERVAÇÕES

Alice é sujeito em todas as versões. Na primeira versão todos os outros personagens são anti-sujeitos; na segunda, tentam ser seus manipuladores; na terceira e na quarta versão o coelho é seu objeto e a rainha um anti-sujeito. De certa forma, a criança contida em Alice 1 é um ser egocêntrico; em Alice 2 é ingênuo, em Alice 3 é vítima do /poder/ dos adultos e em Alice 4 é independente.

Os percursos passionais de Alice corroboram a leitura da imagem de criança contida no texto. Na Alice 1, egocêntrica, o desejo da menina

é tornar-se o manipulador-mor; às voltas com a construção e desconstrução de simulacros ela descobre que seu desejo é sinônimo de tirania pois acaba vítima dessa. O objeto de Alice 2 (o mundo só dela, a ingênua) mostra-se, ao longo do texto, um abjeto, do qual ela conseguirá livrar-se. Alice 3, a vítima, inicia o texto como proto-sujeito (curiosa), realiza um percurso e termina o texto voltando a seu estado inicial. Alice 4, independente, deseja não um mundo, mas uma aventura; decepciona-se com ela e consegue realizar-se por meio da reconstrução de seu objeto, que se transformará num sonho.

A dicotomia do nível fundamental varia bastante em Alice:

			Categorias semânticas gerais, marcadas timicamente	
Versão	Fase	Ano	Euforia	Disforia
1	2	1964	posse	liberdade
2	4	1970	normal	absurdo
3	5	1984	indiferença	curiosidade
4	6	1995	maravilhoso	louco

Outra vez o nível fundamental lida com a questão do limite. A posse e a normalidade são limites sociais. A indiferença é também um limite, pois nega tudo que extrapola o normal. O maravilhoso é anormal, mas dentro de um limite, pois aqui opõe-se a louco, que é o anormal fora desses limites. Também a liberdade, o absurdo e a curiosidade pressupõem ou a falta de limite ou a ultrapassagem desse.

Basicamente, a aspectualização explora essa idéia de limite relacionando-a com a continuidade ou desaceleração: o que está dentro do limite é gradação, é contínuo, é desacelerado, e vice-versa. Sempre, nessas quatro versões de Alice, o percurso euforizante, que faz do texto como um todo um processo do ilimitado para o limitado, é trabalhado pela quebra da expectativa de duração, de continuidade, de medida, por meio de paradas bruscas, descontínuos e excesso ou insuficiência.

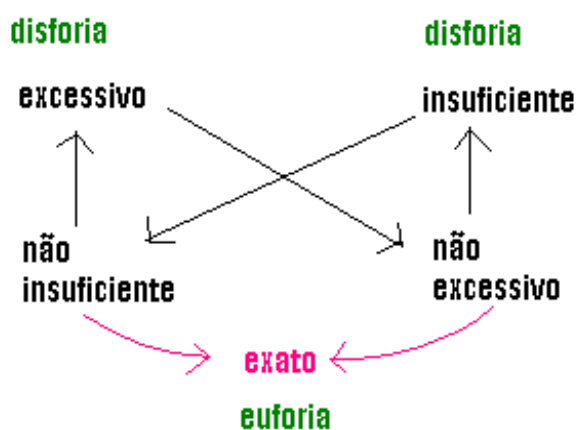
As diferenças entre os textos é mínima: Alice 1 aspectualiza o limite no tempo, no espaço e nas pessoas; Alice 2 o faz no espaço e no tempo; Alice 3 só trabalha o aspectual espacialmente e Alice 4 só temporalmente. Há, portanto, uma redução diacrônica no aproveitamento dos recursos de aspectualização nesses textos.

1.6 - CASAMENTO DA BARATINHA

1.6.1 - SEGUNDA FASE: 1965, JOÃO DE BARRO

Sujeitos e Aspectos

Na Baratinha 1 (João de Barro) o traço fundamental da construção do sentido é a relação entre o nível fundamental e a aspectualização do nível discursivo. A oposição básica é excessivo/insuficiente, que caracteriza todos os atores, porém nenhum deles é totalmente excessivo ou totalmente insuficiente; por outro lado, nenhum é neutro, ou melhor, exato. É esse termo neutro, a exatidão, o elemento eufórico no texto, cabendo aos termos contrários o papel de disforia.



Como não há nenhum ator que se enquadre na exatidão, que é condição para a realização nesse texto, todos acabam se decepcionando como sujeitos, inclusive a Baratinha, que é excessivamente exigente e insuficientemente atenta. O rato é considerado pela Barata o “marido ideal”, ou seja, exato, mas no decorrer do texto ela vai constatar o defeito (a gula), um excesso.

O jogo temporal de gradação e aceleração joga musicalidade na descrição dos desejos, especialmente o do rato pela feijoada⁸⁵:

⁸⁵ Aparece parcialmente no final do **Trecho 4** da gravação anexa.

Narrador - O noivo, naquele instante, no seu belo apartamento, dormia e sonhava ainda com a hora do casamento. Mas aquela melodia crescendo qual furacão, entrou pelo apartamento do doutor João Ratão. Entrou pelo apartamento, entrou pelos seus ouvidos, e tomou conta, a malvada, de todos os seus sentidos. Foi assim que começou o seu terrível tormento, pois aquela cantoria, ali, no mesmo momento, dividiu em duas parte seu aflito pensamento. Uma ficou com o toicinho, e a outra com o casamento. Mas a idéia do toicinho cresceu

em sua cachola. Tanto cresceu, que acabou dando-lhe tratos à bola. Tomou formas variadas, de uma roda, de um canudo, de uma nuvem, de uma onda e tomou conta de tudo. Entretanto a outra idéia, a idéia do casamento, foi minguando, foi minguando, fugiu do seu pensamento.

Esse trecho, antecedido pelo samba da feitura da feijoada e marcado pelas rimas e ritmos de frases que cabem perfeitamente em quadrinhas, faz da gradação um elemento de intensificação da atração do rato pela feijoada, ao mesmo tempo em que demonstra que não foi um simples acidente, como em outras versões, mas um sentimento profundo que faz parte da própria natureza do noivo, arrancado de seu âmago pelo apelo corporal da canção, do cheiro, do ritmo. Além disso, explora um traço da estrutura narrativa desse texto que pouco se repete nas versões: o que era um valor modal para o rato (a feijoada que atrairia os convidados para propiciar a festa do casamento) passa a ser um valor descritivo (o objeto direto de seu desejo) competindo com o desejo pelo casamento.

Novamente recorrendo a Zilberberg e à relatividade do ritmo⁸⁶, o tempo rítmico, com o poder de presentificar, substancializa a sensação do crescimento da angústia do rato, ao mesmo tempo em que retarda o tempo cronológico, o que quer dizer que há uma espécie de parada no fluxo temporal, no momento da mudança de desejo do rato. Num âmbito mais extenso, pode-se perceber um ralentando no tempo cinemático, uma desaceleração da ação que envolvia o casamento, o qual em seguida volta a acelerar-se em outra ação, envolvendo o feijão.

1.6.2 - TERCEIRA FASE: 1968, ZACCHARIAS E SUA ORQUESTRA E LEILA VICTOR

As duas Baratinhas da terceira fase são bastante semelhantes entre si, sendo que apenas a versão 5, da Leila Victor, tem canções. As duas são bastante resumidas, nas duas o rato morre, nas duas a aspectualização é mínima.

Sujeitos

A Baratinha 5 é uma história de sujeitos virtuais, que, na maioria dos casos, não conseguem atualizar-se, muito menos realizar-se.

Baratinha - *Oh! Vejam o que encontrei! Uma bela moedinha de ouro! Estou rica! Agora eu poderei me casar!*

⁸⁶ Cf. Zilberberg, 1990, pp.40-41.

Nessa história, a Baratinha, que foi o único sujeito a se atualizar, é punido pelo excesso com a insuficiência.

Baratinha - *O senhor, seu gato, sabe, mia divinamente demais e eu não gosto de cheiro de peixe. Não serve não, seu gatinho.*

A Baratinha 5 trabalha principalmente com esses universais, contrapondo o excesso à medida e disforizando o termo neutro que seria, no caso, a insuficiência. Ela foi excessivamente exigente, como se pode ver no texto acima, por isso sua punição foi a insuficiência⁸⁷:

Baratinha - *Oh! (choro) Oh, o meu lindo noivinho! Está! Está na panela do feijão! (choro) Oh, fiquei viúva antes de me casar!*

Dessa forma, a versão 5 elimina as possibilidades da Barata.

Já em Zaccharias, Baratinha 2, a história é a de um sujeito constituído cujo simulacro de objeto atrapalha na aquisição do mesmo:

Baratinha - *Ué... Que foi que caiu naquele cantinho? Uma moedinha de ouro!!! Estou rica! Agora posso me casar! Vou me casar! Vou me casar! Arranjarei um marido rico! Bem, não precisa ser rico, não. Arranjarei um marido bonito! Bem, se eu gostar dele, por mais feio que seja pra mim será bonito. Arranjarei um marido bom! Tem que ser bom!*

A Baratinha julgou ser capaz de avaliar os candidatos com uma única entrevista:

Baratinha - *Calma! Meus senhores, façam fila! Todos serão atendidos e terão a mesma oportunidade! Basta que respondam às minhas simples perguntinhas. Quem é o primeiro?*

Acreditando em seu julgamento, escolhe o rato, mas perdida entre o ser e o parecer (oposição fundamental desse texto) ela, além da frustração com todos os outros candidatos, frustra-se também com o rato e termina num movimento de permanência do sentimento de falta:

⁸⁷ Parte inicial do **Texto 10** da gravação anexa.

Amanhã, quando a saudade tiver passado, ela vai novamente para a janela e, batendo palmas, perguntará:

Baratinha - *Quem quer se casar com a Dona Baratinha que tem dinheirinho na caixinha?*

1.6.3 - QUINTA FASE: 1976, ROBERTO DE CASTRO, E 1983, CRISTINA PORTO

As duas Baratinhas aqui encontradas são exemplo direto da transição representada pela quinta fase. A própria localização delas, a Baratinha 3 no início e a 4 no fim da fase, coloca uma mais próxima do velho e outra do novo estilo.

Baratinha 3

A Baratinha de Roberto de Castro opõe rigor e desleixo como pano de fundo de todas as relações e caracterizações dos personagens. Tanto o excesso de rigor quanto a insuficiência do desleixo são disfóricos. A Baratinha começa num estado de resignação relativo à sua situação, marcada pela falta de atributos para mudar e, portanto, marcada pela insuficiência:

Narrador - *Sendo pobre e feia, pensava ser o casamento um sonho irrealizável.*

A riqueza, oposta à citada insuficiência, sobremodaliza-a pelo excesso, o mesmo que aparece nas exigências quanto ao futuro marido⁸⁸:

Narrador - *Encontrando várias moedas, julga-se rica. Satisfeita e alegre, coloca um enorme laço de fita na cabeça, e foi para a janela na certeza de arranjar um marido.*

Baratinha - (...)

Passem, passem, cavaleiros, passem todos devagar

O mais belo com certeza minha mão irá ganhar.

Escolhe o rato subestimando o único possível excesso que ele sugere discretamente durante a entrevista:

⁸⁸ A canção aparece no **Trecho 16** da gravação anexa.

Baratinha - *O senhor não tem pulgas, tem?*

Ratão - *Ora, é claro que não, Baratinha. Eu apenas gosto é de uma boa feijoada.*

Baratinha - *Ah, isso não faz mal.*

Essa descrição mascara o defeito. No final, decepcionada com a revelação do engano, a Baratinha vinga-se do excesso de gula do rato acabando com seu casamento, o que também é um ato excessivo:

Baratinha - *Que noivinha coisa nenhuma! Guloso! Não quero vê-lo mais! Nunca mais! Não vai mais haver casamento. Nem festa! Não vai haver mais nada!*

Narrador - *Criou-se uma tremenda confusão. Dom Ratão tentando se desculpar e Dona Baratinha não querendo ouvir nada.*

Contudo, ao usar o bom senso de não deixar sua frustração estragar o casamento de sua tia (uma história paralela que possibilita um final feliz a essa versão), ela não é nem excessiva, nem insuficiente, é exata:

Porcolino - *Baratinha, se você não quer casar com Dom Ratão ainda se admite, afinal ele foi guloso demais. Mas pense na sua tia, coitada. E o noivado dela com o Barão Boi? Se não tiver festa, isso não será possível!*

Baratinha - *Está bem. Pare de chorar, titia. Está resolvido! Meu casamento não haverá, mas a festa vai se realizar!*

Baratinha 4

A outra Baratinha do período, com história de Cristina Porto, opõe rude a delicado, sendo esse último eufórico. Essa oposição está relacionada a barulhento/silencioso, respectivamente. Assim como na versão anterior, aparece o jogo aspectual entre excesso e insuficiência nas pessoas, por exemplo no simulacro de marido:

Baratinha - *Eu quero alguém especial, um amor que não tenha fim! Alguém que só me dê flores e que cuide muito de mim! Ai de mim, ai de mim!*

Esse estado de espera é baseado num simulacro de excesso (*especial, cuide muito*) contínuo (*que não tenha fim*).

EXATIDÃO



CONTINUIDADE
[NOITE DE SONO]

X

EXCESSO



INTERRUPÇÃO
[BARULHO]

O mesmo jogo dá-se no tempo, por exemplo a condição para a escolha do noivo que é permitir uma noite de sono ininterrupta (continuação da continuação).

A maioria dos pretendentes é insuficiente, incapaz de proporcionar-lhe essa noite, justamente pelo excesso (de barulho) que possibilita prever a interrupção dessa continuidade:

Cachorro - *Depende... Se eu durmo contente, eu faço: au-au-au! Mas se eu durmo triste eu faço: auuuu auuuu! Agora, se eu durmo de estômago cheio, então, eu faço: aú aú aú...*

Baratinha - *Ah, sinto muito, senhor Cachorro, mas assim não dá! É muito barulho para um sono tão leve como o meu...*

Trata-se de uma história de sujeitos virtuais: todos querem, ninguém pôde ou soube (nem a Barata nem os pretendentes, nem o escolhido) fazer. Todos eles iniciam num estado de espera: querem e confiam /poder/. Todos acabam resignados com sua insuficiência. O percurso geral do texto é, portanto, disforizante, marcado pela frase final da Barata:

Baratinha - *Não é com nenhum desses dois, eles não são para mim! Eu sou uma pobre viúva, triste, coitada de mim! Ai de mim, ai de mim!*

O episódio do feijão acontece porque o rato pede à noiva que seja servida feijoada no casamento, revelando desde logo sua “queda” pelo prato:

Ratão - *Já está tudo preparado para a festa do nosso casamento, dona Baratinha?*

Baratinha - *Já, claro! Doces, salgados, bebidas... Tudo!*

Ratão - *E por acaso a senhora minha noiva encomendou feijão com couro para o jantar? Eu adoro feijão com couro!*

Baratinha - *Não, isso não! Mas, se o senhor meu noivo gosta tanto assim, eu vou mandar fazer um caldeirão de feijão!*

Queda essa que literalmente ocorre. Há duas sugestões de final. Na primeira, o rato não morre, mas é rejeitado pela Barata. Isso acontece não como uma punição pela gula, mas porque, tendo a Barata cuidado do rato para que ele possa estar curado no casamento que fora adiado, descobriu que ele era barulhento, sim (o excesso do rato é o barulho, não a gula):

Baratinha - *Bem, não é por nada não... Mas é quando nos conhecemos o senhor disse que só falava baixinho, que não gritava nunca... Mas o que o senhor gritou, berrou, gemeu, chorou e se lamentou desde que caiu no caldeirão, não está escrito, Dom Ratão! Ah, não dá pra casar, não. Sinto muito, mas não dá...*

A segunda sugestão:

Narrador - *Outros, porém, contam diferente... Dizem que Dom Ratão caiu mesmo no caldeirão e morreu cozido, virou toicinho! E que a pobre dona Baratinha, que ficou viúva antes de casar, chora até hoje o marido que não teve...*

É essa sugestão que disforiza o final. Na primeira sugestão, a Barata resigna-se a voltar ao estado de espera, dando à resignação um caráter de brevidade, na segunda ela resigna-se a ficar só, caracterizando a resignação pela duratividade.

1.6.4 - OBSERVAÇÕES

As narrativas são bastante semelhantes: há um sujeito (a Barata) que deseja casar-se e para isso manipula os pretendentes. Escolhe um para marido, baseando-se em um simulacro. Em termos de narrativa, o que muda é praticamente só o desfecho. As Baratinhas 1 e 2 (2ª e 3ª

fases respectivamente), ao descobrir o engodo, voltam à manipulação inicial para encontrar outro marido. A Baratinha 5 termina o texto decepcionada (3ª fase). A Baratinha 3 desiste, quem casa é a tia (5ª fase). A Baratinha 4 tem dois finais: no primeiro, ela volta à luta; no segundo, resigna-se com a viuvez (5ª fase).

O rato da 2ª fase é castigado na aparência: “*agora é um rato nojento*” e não se casa. Na 3ª fase, os dois ratos morrem. Na 5ª fase, o texto 4, com dois finais, termina primeiro com a cura do rato e posterior expulsão, depois com sua morte; no texto 3 ele é expulso.

É interessante que na segunda fase o castigo não é a morte e a Baratinha retorna ao estado de espera, enquanto na 3ª fase com a morte do rato a Baratinha ora a volta à espera, ora decepciona-se e na 5ª fase a expulsão do rato curado (segundo final da versão 4) permite o retorno da Barata à espera, mas a morte dele resulta em sua resignação (primeiro final da versão 4) e a expulsão sem tempo para o rato restabelecer-se resulta na desistência da Baratinha (versão 3). Se for possível fazer uma relação com a situação feminina, a morte do rato, que ocorre na 3ª e na 5ª fases, permite as mais variadas possibilidades para a Barata: resignação, volta à espera confiante e mesmo decepção. Na 1ª fase o castigo leve resulta na volta à confiança da Barata num possível pretendente; no período de 1976 a 1985 (5ª fase) a viuvez foi um “crime” maior do que o “divórcio”, mas somente quando ela submissamente aguarda a cura do rato antes da separação, ela torna-se apta a tentar outra vez. Portanto, na quinta fase há uma postura mais moralista em relação à Barata, que é muito sutil na primeira fase.

Os percursos passionais das Baratinhas 1 e 2 terminam com a decepção e o retorno à espera. A Baratinha 3 termina realizada pela vingança, tal como a Baratinha 5. A Baratinha 4 termina como todos os outros atores do texto: resignada. Todos os atores da versão 5 são sujeitos virtuais, exceto a Barata e o rato.

Exceto pela Baratinha 2 (1968), todas as outras trazem na dicotomia profunda a questão do limite:

			Categorias semânticas gerais, marcadas timicamente	
Fase	Versão	Ano	Euforia	Disforia
2	1	1965	exato	excessivo / insuficiente
3	2	1968	ser	parecer
3	5	1968	medida	excesso
5	3	1976	rigor	desleixo
5	4	1983	delicado	rude

Na Baratinha 1 (2ª fase) todos os âmbitos da aspectualização estão marcados por essa dicotomia: os atores são, na maioria, excessivos; os lugares são longe e perto do apartamento do rato ou do lugar do casório (distâncias excessivas ou insuficientes); a aceleração de alguns trechos se contrapõe à gradação de outros (falta ou excesso de tempo).

Na 3ª fase, a Baratinha 2 só faz um contraponto entre a casa (pontual) e a fila, o caminho, a cidade (contínuo), enquanto a Baratinha 5 aspectualiza os atores com os termos da oposição fundamental: todos serão excessivos, exceto a Baratinha e o rato que, no nível do parecer, são comedidos.

Na 5ª fase, os atores de ambos os textos são trabalhados pelo limitado/ilimitado. Além disso, no texto 4 em que o rude é ilimitado e o delicado é limitado, a aspectualização do tempo acontece na mesma linha, a aceleração sendo um “passar dos limites”.

1.7 - TEXTO VERBAL - COMENTÁRIOS

A análise semiótica dos textos verbais mostrou-se extremamente produtora no sentido de explorar e delinear as diversas imagens de criança contidas nos discos das diferentes fases.

Em primeiro lugar, desde já é possível verificar a procedência da hipótese de revisão da imagem de infância no período compreendido pelo *corpus* e a caracterização da 5ª fase como um momento de transição. Essa conclusão vem de encontro à análise da discografia, da qual foram obtidas as fases e que propunha a quinta fase como a fase crítica.

Em segundo lugar, observa-se que cada história tem uma dinâmica própria em relação aos níveis do conteúdo, dinâmica essa que influencia as suas versões. Por exemplo, enquanto em Pinóquio a estrutura narrativa é a mesma em todos os textos, em Branca de Neve os papéis actanciais variam muito, tal como o da protagonista, que se é sujeito em uma versão, em outra ocupa somente o papel de objeto.

Outra observação importante é quanto à aspectualização. A análise desses discos de história conferiu-lhe um papel diferenciador, o que significa dizer que, no nível do conteúdo verbal, coube principalmente à aspectualização o poder de enriquecer os textos, ou

seja, presentificá-los, corporalizá-los e dar-lhes uma dinâmica única, tornando uma versão mais elaborada que outra.

2. TIMBRES

Baratinha -

Isso sim que é voz bonita

Não pode assustar ninguém

Até que afinal achei

O noivo que me convém!

(Baratinha 1)

2.1 - FUNDAMENTOS

O timbre das vozes nas historinhas infantis gravadas em disco têm uma importante função na construção do personagem, além de propiciar a identificação desse pelo ouvinte. Por meio do timbre podemos identificar o sexo, a faixa etária⁸⁹, mas também aspectos subjetivos tais como proximidade, envolvimento, paixão, desejo, dissimulação, fúria, medo, fragilidade, etc. Esse seria o conteúdo do timbre. Levantando a hipótese de que, nesse tipo de texto, a relação entre a expressão e o conteúdo forma um sistema semi-simbólico, ou seja, há uma concomitância entre a caracterização da personagem e traços timbrísticos, o trabalho foi organizado para comparar os traços de cada uma dessas instâncias. O resultado do estudo foi uma descrição das relações entre categorias do conteúdo e da expressão sugerindo uma utilização semi-simbólica mas ainda sem uma formulação conclusiva.

O conceito de linguagem semi-simbólica⁹⁰ baseia-se numa correlação organizada de categorias do plano do conteúdo e do plano da expressão. Não se trata de uma relação direta entre suas unidades, como no símbolo, nem de uma não conformidade entre estruturas que funcionam semelhantemente, como na linguagem, mas de um sistema intermediário entre ambos. Amplamente utilizado em análises semióticas das artes plásticas, o semi-simbolismo pode ser a chave para a compreensão do sentido gerado pelo timbre das vozes nas histórias infantis gravadas em disco e, quiçá, mesmo em outros meios de expressão onde a voz é padronizada. Esta pesquisa procurou organizar a

⁸⁹ Cf. Muñoz, 1996, p. 91

⁹⁰ *“Contrairement aux purs systèmes des symboles (les langages formels, par exemple), les systèmes sémi-simboliques sont des systèmes signifiants et sont caractérisés non pas par la conformité entre des unités du plan de l'expression et du plan du contenu, mais par la corrélation entre des catégories relevantes des deux plans. (L'exemple donné par Greimas était celui des langages gestuels, où — à l'intérieur de nos cultures — l'opposition entre le «oui» et le «non» correspond à l'opposition verticalité/horizontalité.)* (Dictionnaire II, p. 203-204)

relação entre os elementos do conteúdo e os da expressão do timbre a fim de verificar correlações e pertinências que justificassem a hipótese do timbre como um sistema semi-simbólico nos discos infantis.

Dito de outra forma, por meio de cruzamentos entre a ocorrência de traços vocais e efeitos de sentido, avaliaremos três pontos: i) se há algum tipo de padronização no uso do timbre, ii) se a padronização tem caráter histórico ou depende do autor ou da narrativa, iii) se é possível, comparando o conteúdo com a expressão, detectar um sistema significativo para o timbre, um sistema semi-simbólico. Longe de exaurir o problema, este estudo unicamente aponta para uma direção possível do estudo da voz nos discos infantis, e quiçá em outros meios de produção em que a fala resulte premeditada e cristalizada.

Antes de qualquer consideração sobre o timbre, faz-se necessária uma definição do termo. O conceito de timbre aqui utilizado é o conjunto de traços vocais que caracterizam uma personagem num contexto oral, ou seja uma caricatura vocal; este conceito extrapola o do senso comum, pois inclui traços como o andamento, pertinente no contexto estudado. Além disso, é importante frisar que esta caricatura vocal dá-se no âmbito dos elementos extensos, não dos intensos; isso significa que não importa, na categoria da altura, por exemplo, identificar a melodia da voz e as variações locais em cada frase ou palavra, mas, sim, identificar a principal região da tessitura na qual ela atua, definindo-a como grave, aguda ou tendendo para um desses extremos.

Sempre num caráter extenso, podemos detectar, no timbre, traços que chamaríamos de fixos, pois são intrínsecos à estrutura física da voz de cada pessoa, e traços que chamaríamos de variáveis, pois dependem de fatores culturais, psicológicos, sociais, históricos, regionais, dentre outros. Aqui somente serão considerados os traços variáveis, pois são aqueles passíveis de serem trabalhados pelo artista na caracterização do personagem.

Foram identificados, dentre os traços variáveis, traços recorrentes e traços possíveis. Os recorrentes são característicos de todas as vozes, enquanto os possíveis aparecem como acréscimos não obrigatórios, ou seja, estão presentes ou ausentes.

Identificamos seis parâmetros recorrentes⁹¹: altura, abertura, estridência, intensidade, andamento e acento. A altura, a intensidade e o andamento são elementos melódicos do timbre, mas entram em sua

⁹¹ Esse número foi obtido nesta pesquisa inicial do timbre e não representa um dado conclusivo.

composição, assim como o acento, que é muitas vezes um elemento sócio-regional.

Como parâmetros possíveis surgiram a impostação, rouquidão, voz com ar, voz trêmula e esganiçamento, principalmente. Como fator relativizante, entra a distinção entre feminino, masculino ou infantil. Isso significa que uma voz [grave] de mulher não está na mesma amplitude sonora de uma voz [grave] de homem, que será mais [grave], ou de uma voz [grave] infantil, por sua vez relativamente mais [aguda].

O conteúdo semântico das vozes é, na maior parte dos casos, subjetivo. Isso implica numa imprecisão grave, caso a análise se detenha na percepção sensível da voz, pois cada ouvinte carrega consigo um repertório de lembranças timbrísticas ligadas a fatos ou pessoas de sua história pessoal. No entanto, se concordássemos que todo o sentido do timbre é particular e intransferível, não só essa análise seria absolutamente inútil, como também a preocupação dos artistas em construir a voz de seus personagens. Jakobson⁹² cita uma experiência em que ouvintes identificaram o sentido da maior parte de cinquenta gravações feitas da frase “esta noite”, em que o ator variava o que Jakobson chamou de nuance expressiva. Essa nuance inclui, provavelmente, a voz como melodia e, assim, intensidade, altura e andamento, além de abertura, acento e estridência, que são os elementos timbrísticos aqui trabalhados.

Mas como obter os efeitos de sentido de cada voz sem recorrer ao repertório pessoal? Uma das propostas dessa análise é prover o analista dos timbres com um repertório exterior, ou seja, coletivo, o qual possibilitaria ao artista transmitir sua intenção por meio do timbre, ou seja, produzir o efeito de sentido desejado⁹³. Como esse repertório ainda não foi organizado, a opção escolhida foi buscar no verbal a caracterização das personagens para levantar os efeitos de sentido passíveis de serem encontrados na voz que a expressa. Esse primeiro levantamento propicia referências baseadas no texto, e menos no repertório pessoal do analista. Por meio desse levantamento será possível chegar a um primeiro esboço do repertório coletivo, o qual, num segundo momento, poderá ser o novo ponto de partida para a análise timbrística.

Os discos de historinha possibilitam um acesso especial ao timbre, devido à grande figurativização de seus conteúdos. Facilmente relacionamos as caricaturas vocais a caricaturas visuais conhecidas e

⁹² Cf. Jakobson, 1991, p. 125.

⁹³ Caso contrário, a inexistência de um referencial social, coletivo, impossibilitaria a comunicação.

suas respectivas subjetividades. Além disso, deve-se levar em consideração que aqui os recursos de enunciação restringem-se à voz, pois a única imagem possível, a da capa do disco, dificilmente ilustraria todas as personalidades de personagens envolvidas na trama e os discos estudados nem de longe sugerem tal pretensão. Os recursos da enunciação, nesse caso, ficam contidos no verbal e no timbrístico, que é o objeto dessa análise. Isso não significa que este trabalho não possa eventualmente ser utilizado em outros objetos, tal como a voz de um locutor de jornal televisivo ou da apresentadora de programas infantis.

Essa última, aliás, é bastante importante para essa análise pois foi justamente uma apresentadora de programa infantil a “cantora” que marcou a introdução do “artista infantil” no cenário da produção fonográfica para crianças⁹⁴, a apresentadora do programa *Xou da Xuxa*. Cabe frisar que não necessariamente a Xuxa foi a pioneira, mas certamente foi a mais conhecida e a mais bem sucedida, influenciando a formação do status desse artista no cenário da produção fonográfica. Exemplo dessa influência é a restrição que produziu no mercado: quando seus discos estavam sendo prensados (ainda em vinil), era impossível prensar outros por falta de material devido à enorme quantidade utilizada por ela. Por coincidência, faz parte do *corpus* deste trabalho uma historinha que conta com uma introdução narrada pela Xuxa, a qual poderia, num segundo momento, servir de base para a verificação da influência da voz da apresentadora no trabalho timbrístico a partir da sexta fase da produção fonográfica para crianças.

A relação entre timbre (expressão) e efeitos de sentido (conteúdo) envolveu diversas etapas. Após o levantamento de efeitos e traços timbrísticos, para cada história foi obtido um cruzamento particular, que sugere relações do tipo *proximidade tende ao [grave] e [harmônico]*. Esse mesmo tipo de relação foi buscado em outros âmbitos. Foram cruzados os resultados das análises segundo as diversas versões de cada uma das cinco histórias e segundo as seis fases do esboço histórico. Também foram percorridas as fases segundo a recorrência de determinados parâmetros, tanto da expressão quanto do conteúdo, em busca de padronizações que sugerissem tendências relativas à revisão da infância. Outro cruzamento foi realizado tomando-se os trabalhos de artistas recorrentes no *corpus* (por exemplo, o grupo de histórias de João de Barro, ou o grupo de histórias de Edy Lima)

⁹⁴ Lembrete: artista infantil não é necessariamente criança, mas um artista cuja carreira está diretamente ligada a esse público, ou seja, cujo trabalho ambiciona atingir o público infantil especificamente, diferente dos artistas que são conhecidos pelos trabalhos endereçados ao público adulto e que eventualmente fazem uma espécie de “concessão” ao público infantil.

O resultado foi satisfatório pois permitiu verificar a procedência dessa análise que pode vir a ser útil no estudo da enunciação de textos orais dos mais variados tipos. Os próximos tópicos apresentarão cada uma das etapas da análise.

2.2 CRUZANDO OS PARÂMETROS

O primeiro passo para o cruzamento dos parâmetros é o levantamento de vozes, segundo os personagens. Usaremos como exemplo a *História da Baratinha*, versão 1 do Casamento da Baratinha (1965), na qual temos 11 personagens, com participações extensas ou pontuais no texto⁹⁵:

1	narradora	extensa
2	Baratinha	extensa
3	boi	pontual
4	burro	pontual
5	cabrito	pontual
6	ratão	pontual
7	Baratinha e ratão (cantores)	pontual
8	macacos	pontual
9	damas de honra	pontual
10	araponga	pontual
11	urubus	pontual

Pode-se logo observar que foi considerado como um personagem extra a participação do ratão e da Baratinha juntos em uma canção. Isso é questionável do ponto de vista dos atores, pois apesar de juntos, eles continuam representando dois personagens diferentes; contudo, do ponto de vista do timbre, deve-se considerar o fato de que seus timbres individuais foram adequados a uma participação simultânea buscando a conjunção, a sintonia. O andamento, no caso de vozes que só aparecem em canções, foi desconsiderado pois é intrínseco à música, mas até mesmo sua altura faz parte dos elementos que continuam produzindo efeitos de sentido a partir do timbre.

Outra observação é relativa a personagens coletivos, como os macacos ou as damas de honra. Eles só falam simultaneamente, constituindo um único resultado timbrístico. Nesses casos, mesmo do ponto de vista da narrativa, eles são um único actante coberto, no discurso, por vários atores.

⁹⁵ Destas, pode-se ter um exemplo das vozes dos macacos e da narradora no **Trecho 4** da gravação anexa e das damas de honra no **Trecho 5**.

A cada um desses personagens foram relacionados efeitos de sentido apreendidos do verbal:

nº	PERSONAGEM	EFEITOS
1	narradora	proximidade; verdade;
2	Baratinha	determinação; verdade; sensibilidade
3	boi	força; distância
4	burro	classe; proximidade
5	cabrito	falta de jeito; fragilidade
6	ratão	sensibilidade; proximidade
7	cantores	entusiasmo; paixão
8	macacos	entusiasmo; determinação
9	damas de honra	entusiasmo; sensibilidade
10	araponga	fragilidade; falta de jeito
11	urubus	força; verdade; pesar

Justificam a relação da voz da narradora aos efeitos de verdade e de proximidade trechos da narração como :

“Triste, de orelha tombada, lá se foi nosso burrinho se afastando pela estrada”

e

“Ah, maldita feijoada! O motivo: a tentação, que transformou toda a vida do Dr. João Ratão. Eu vou contar a vocês o que foi que sucedeu.”

A voz da Baratinha foi assim detectada:

verdade: *“Quem quer casar com a senhora Baratinha/ que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha”* (para manipular os candidatos, a Baratinha precisava que os candidatos acreditassem no que ela estava dizendo. A fita do cabelo, visível, leva a crer que o dinheiro também seja real)

determinação: *“Passem, passem, cavaleiros, passem todos sem tardar/ que o mais belo com certeza minha mão irá ganhar”*

sensibilidade: *“Sou porém muito sensível/ e medo tudo me traz/ diga primeiro, querido/ como é que você faz?”*

O ratão seria sensível e determinado, segundo a narradora⁹⁶:

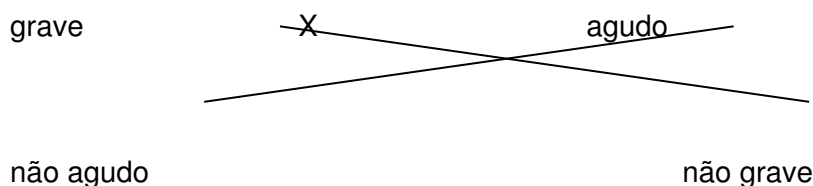
⁹⁶ Parte do **Trecho 4** da gravação anexa.

“O noivo, naquele instante, no seu belo apartamento, dormia e sonhava ainda com a hora do casamento.”

A mudança de planos do rato teria, ainda segundo a narradora, acontecido em função da tentação do cheiro do feijão embalada pela canção envolvente e corporal do samba dos macacos⁹⁷. Sua determinação em casar-se foi terrivelmente abalada, mas após esse incidente não se ouviu mais a voz do rato, por isso foi mantida a determinação como um possível efeito de sentido carregado por esse timbre.

Os efeitos de sentido das outras vozes foram detectados no texto da mesma forma.

Os traços timbrísticos foram coletados na audição de todas as vozes, individuais e coletivas. Auxiliaram, inclusive, a resolver problemas tais como a identificação dos sete anões, nas versões de Branca de Neve. Cada traço foi organizado em uma dicotomia relacionada segundo o quadrado semiótico, a fim de possibilitar a gradação. Por exemplo, a altura, relativa a [grave] ou [agudo], ganhou outras duas possibilidades:



A direção das setas indica uma implicação, ou seja, [não agudo] implica em [grave] e [não grave] implica em [agudo]. Pode-se ler essa direcionalidade como uma tendência: uma voz [não grave] seria uma voz mediana que tende para o [agudo], mas não é [aguda]. Da mesma forma a voz [não aguda] tenderia para o [grave], mas continuaria sendo uma voz mediana. A importância dessa distinção é que vozes [agudas] e [não graves] se somam numa tendência para o [agudo], enquanto vozes [agudas] e [não agudas] se contradizem, não revelando tendência alguma. Sempre baseando-se no quadrado semiótico, e ainda no exemplo da altura, temos:

v [não grave] = médio tendendo a [agudo]

v [não agudo] = médio tendendo a [grave]

⁹⁷ “Mas aquela melodia crescendo qual furacão, entrou pelo apartamento do doutor João Ratão. Entrou pelo apartamento, entrou pelos seus ouvidos, e tomou conta, a malvada, de todos os seus sentidos.” Parte do **Trecho 4** da gravação anexa, que contém também a canção dos macacos.

- v complexo = somando [graves] e [agudos]
- v neutro = somando [não graves] e [não agudos]
- v contrário = somando [agudos] e [não agudos] ou [graves] e [não graves], o que representa falta de tendência.

A transposição para outros parâmetros é direta: na intensidade teremos vozes [fracas], [não fortes], [não fracas] e [fortes], com intensidade crescente. A abertura diminui conforme a voz é [aberta], [não fechada], [não aberta] e [fechada] e a estridência aumenta conforme [harmônica], [não estridente], [não harmônica] e [estridente]. Assim teremos o andamento [lento], [não rápido], [não lento] e [rápido], conforme aumenta a aceleração. A dicção, ou mais propriamente o acento, varia conforme seja igual ao parâmetro de normalidade do texto ou diferente, podendo tender a [igual] ([não diferente]) ou tender a [diferente] ([não igual]). Os parâmetros possíveis — rouquidão, tremedeira, impostação, etc. — , como já foi dito, serão considerados apenas quando presentes, sem gradações.

Na *História da Baratinha* foi possível detectar os seguintes traços timbrísticos⁹⁸:

nº	atores	altura	abertura	estridência.
1	narradora	não grave	não fechado	harmônico
2	Baratinha	agudo	aberto	estridente
3	boi	grave	não aberto	harmônico
4	burro	não agudo	aberto	não estridente
5	cabrito	agudo	fechado	estridente
6	ratão	não grave	não fechado	harmônico
7	cantores	complexo	não fechado	complexo
8	macacos	não agudo	não fechado	harmônico
9	damas de honra	agudo	não aberto	não harmônico
10	araponga	agudo	não fechado	não harmônico
11	urubus	grave	fechado	não estridente

nº	atores	intensidade	andamento	dicção	outro
1	narradora	não fraco	não lento	igual	feminino
2	Baratinha	forte	-	igual	feminino
3	boi	forte	-	igual	masculino
4	burro	forte	-	não diferente	masculino
5	cabrito	não forte	-	não igual	fanho masculino
6	ratão	não forte	-	igual	masculino

⁹⁸ Confira a voz da narradora, dos macacos e das damas de honra nos **Trechos 4 e 5** da gravação anexa.

7	cantores	não forte	-	igual	complexo
8	macacos	forte	-	igual	masculino
9	damas de honra	não forte	não rápido	não diferente	feminino
10	araponga	fraco	não lento	não igual	esgançado feminino
11	urubus	fraco	-	igual	masculino

O cruzamento dos parâmetros foi realizado tomando-se os efeitos que apareciam em mais de uma voz. Os parâmetros importantes foram aqueles que apareciam em todas as vozes que tinham o efeito em questão ou, se houvesse cinco ou mais vozes, quando apenas uma era média tendendo para a direção oposta⁹⁹. Assim, na *História da Baratinha*, foram obtidas as seguintes relações:

EFEITOS	Nº DA VOZ	PARÂMETROS
Determinação	2,8	É forte e igual. Tende a aberto.
Entusiasmo	7,8,9	Tende a igual.
Falta de jeito	5,10	É agudo e não igual. Tende a estridente e fraco. Fanho, esgançado.
Força	3,11	É grave e igual. Tende a fechado e harmônico.
Fragilidade	5,10	É agudo e não igual. Tende a estridente e fraco. Fanho, esgançado.
Proximidade	1,4,6	Tende a aberto, harmônico e igual.
Sensibilidade	2,6,9	Tende a agudo e igual.
Verdade	1,2,11	É igual.

Observando esse cruzamento, teremos relações do tipo:

- v [agudo]: sensível, sem jeito, frágil.
- v [grave]: forte
- v [harmônico]: forte, próximo.
- v [estridente]: frágil, sem jeito.
- v [igual]: determinado, entusiasmado, forte, próximo, sensível, verdadeiro.
- v [não igual]: frágil, sem jeito.
- v [aberto]: determinado, próximo.

⁹⁹ O critério adotado para verificar se um cruzamento era positivo ou não levou em consideração sempre o número total envolvido, buscando-se uma maioria sem contradição. Isso significa que, por exemplo na análise por história, tendo cinco versões da mesma história, um efeito terá cruzamento se aparecer em no mínimo 3 versões; esse cruzamento só será positivo se não houver termos complexos ([grave] e [agudo], por exemplo), e se o traço recorrente aparecer no mínimo 3 vezes.

v [fechado]: forte.

Comparando-se os parâmetros da força e da fragilidade, efeitos de sentido praticamente opostos, obteremos a força na voz [grave], [harmônica], [igual], enquanto a fragilidade está na voz [aguda], [estridente] e [não igual]. Também podemos relacionar o entusiasmo e a determinação, com conteúdo semântico aparentado, ao traço vocal dicção [igual]. Da mesma forma fragilidade e sensibilidade tendem ao [agudo].

Essas relações parecem suficientemente lógicas, sugerindo que a hipótese de que o timbre tenha sido utilizado na produção de efeitos de sentido seja verdadeira. Os mesmos procedimentos foram utilizados nas outras versões, produzindo resultados que foram cruzados entre si segundo autor, fase, história e sentido.

2.3 - O TIMBRE SEGUNDO VERSÕES DE UMA MESMA HISTÓRIA

Alice no País das Maravilhas

1. João de Barro
2. Edy Lima
3. Eliseu Miranda
4. Fátima Valença

Os diversos timbres cruzados no interior de cada Alice foram cruzados entre si. Temos quatro versões de Alice e foram levados em conta os cruzamentos com no mínimo duas igualdades. Isso quer dizer que os parâmetros timbrísticos de um efeito de sentido foram cruzados com os dados das quatro versões e foram preciso no mínimo duas informações para detectar uma tendência.

Foi obtido o seguinte quadro:

EFEITOS	VERSÕES	PARÂMETROS
Alegria, felicidade	1,3,4	aberto, forte, rápido
Arrogância	1,2,3,4	forte, rápido
Autoridade	1,2,3,4	forte
Dissimulação	1,2,3	rápido
Distância	1,2,3,4	forte
Maturidade	1,2,3,4	grave, harmônico
Proximidade	1,2,3,4	harmônico, igual
Refinamento	1,2,3	grave, fechado

Sabedoria	1,2,3,4	grave
-----------	---------	-------

Os outros efeitos não sugeriram cruzamento e só serão levados em conta no tópico *O timbre e seus parâmetros*.

Esses efeitos, comparados, produziram as seguintes relações:

- [grave]: maturidade, sabedoria, refinamento
- [aberto]: alegria
- [fechado]: refinamento
- [harmônico]: maturidade, proximidade
- [forte]: autoridade, arrogância, distância, alegria
- [igual]: proximidade

Pode-se supor que o [agudo], o [estridente], o [fraco] e o [diferente] aparecem aqui como parâmetros de identidade, não simbólicos. Já os outros teriam um caráter semi-simbólico, pois aparecem recorrentemente em diversas versões de Alice para os mesmos efeitos de sentido.

Há um padrão na escolha da voz [grave], indicando maturidade, sabedoria e refinamento. A sabedoria depende de vivência, de aprendizagem, portanto de maturidade. O refinamento, que surgiu como uma questão de etiqueta social, requer conhecimento e maturidade, se bem que outra espécie de ambos. De qualquer forma, a voz [grave] representa um personagem vivido, ou pelo menos que tenta parecer ser.

A voz [aberta] aqui identifica-se com a alegria, que é um sentimento. A voz [fechada] identifica-se com o refinamento, que é um padrão social de comportamento. A abertura, portanto, opõe o que vem de dentro para fora ao que vem de fora para dentro, sendo o fechamento da voz ligado ao convencional e a abertura ao espontâneo.

Os efeitos de proximidade e de maturidade que se irmanam em vozes [harmônicas] estão relacionados a uma atitude adulta de proteção, buscando no caráter contínuo da voz [harmônica] o suporte para o sentido.

São [fortes] a autoridade, a arrogância, a distância e a alegria. Todos esses efeitos estão relacionados a atitudes extrovertidas, cada um a seu modo. Por isso, se considerarmos a voz [forte] como uma voz que

não tem medo de se expor e, portanto, é extrovertida, o que temos aqui é uma figurativização do conteúdo.

As vozes [rápidas] passam efeitos de arrogância, de dissimulação e de alegria. A aceleração na dissimulação é uma necessidade: a demora pode dar tempo à verdade, desmascarando o que se pretende esconder. A aceleração da voz alegre é relativa à conjunção, à não existência de tempo/espço entre sujeito e objeto, numa tendência à simultaneidade. A rapidez da arrogância também é uma fuga do desmascaramento. Enquanto a arrogância e a dissimulação fogem da demora, a alegria é a ausência de demora.

A igualdade ou diferença do timbre com o padrão normal de dicção no texto produz uma quebra. Aqui recorrentemente a proximidade foi encontrada em vozes dentro do padrão, ou seja, com dicção [igual]. A proximidade é a busca da conjunção que pressupõe continuidade, evita a quebra e, portanto, evita o [diferente].

Branca de Neve

1. João de Barro
2. Carrousell
3. Galinho
4. Edy Lima
5. Márcio Simões

Temos cinco versões de Branca de Neve, portanto três igualdades foram necessárias para ter cruzamento. Dos 14 efeitos que apareciam em pelo menos três versões, somente cinco tiveram cruzamento positivo, ou seja, deram resultados:

EFEITOS	VERSÕES	PARÂMETROS
Beleza	1,2,3,4,5	harmônico, igual
Força	1,2,3,4,5	grave
Juventude	1,2,3,4,5	agudo, harmônico, rápido
Submissão	1,3,4,5	grave, forte
Verdade	1,2,3,4,5	harmônico

Segundo os parâmetros temos:

- [agudo]: juventude
- [grave]: força, submissão
- [harmônico]: beleza, juventude, verdade

- [forte]: submissão
- [rápido]: juventude
- [igual]: beleza

A altura evoca o lado frágil da juventude com a voz [aguda] opondo-se à voz [grave] da força. A voz da submissão, [grave] e [forte], é construída tomando o físico dos caçadores que podem, com seu tamanho, matar ou salvar a princesa.

A harmonia evoca os valores positivos veiculados nesses textos, outra vez buscando suporte na figurativização da continuidade para o efeito desejado. O mesmo acontece na voz de dicção [igual] do efeito de beleza.

A agilidade da juventude vem na rapidez da voz. A abertura não surgiu em nenhum cruzamento. Tomando-se esse conjunto de versões de Branca de Neve, que abrange um vasto período (1950 a 1991), pouco se pôde apreender sobre o timbre.

Dona Baratinha

1. João de Barro
2. Zaccharias
3. Roberto de Castro
4. Tom Zé
5. Leila Victor

No caso das versões da história da Baratinha o resultado do cruzamento foi extremamente pobre. Dos dez efeitos de sentido que aparecem em, no mínimo, três versões, somente um obteve cruzamento positivo.

Existe uma possível explicação para o fato: em algumas das versões o timbre é justamente o mote para a aceitação ou não dos pretendentes pela Barata. Nesses casos a intensidade e a estridência, principalmente, marcam os pretendentes renegados, sendo esse o simbolismo almejado.

A determinação, único cruzamento positivo, é [forte]. Outra vez uma figurativização do conteúdo semântico dá forma à relação timbre/efeitos.

Chapeuzinho Vermelho

1. João de Barro
2. Edy Lima
3. Paulo Tapajós
4. Galinho
5. Ruy Quaresma
6. Fátima Valença
7. Newton da Mata
8. Leila Victor

Novamente poucos cruzamentos positivos: quatro, dentre 15 efeitos aparecendo em quatro ou mais das 8 versões:

EFEITOS	VERSÕES	PARÂMETROS
Determinação	1,2,4,5,6,7,8	grave, forte
Dissimulação	1,3,4,5,6,7,8	estridente
Fragilidade	1,2,4,5,6,7,8	estridente
Força	1,2,3,4,5,6,7,8	grave, harmônico, forte

Os parâmetros timbrísticos abertura, andamento e dicção não deram cruzamentos positivos. Para os outros temos:

- [grave]: determinação, força
- [harmônico]: força
- [estridente]: dissimulação, fragilidade
- [forte]: determinação, força

O peso da voz [grave] é oferecido à determinação e à força, figurativizando no timbre esses efeitos de sentido.

A dissimulação nas versões dessa história sempre aparece na voz do lobo disfarçado em avó ou em neta, mantendo a leveza da mão que furta mas a discrepância do disfarce. É uma voz [estridente] como a fragilidade da velhice da avó e a juventude da neta. Essas vozes juntas se opõem à força, a qual aparece aqui em vozes [harmônicas], na voz sedutora do lobo e na paternal e confiável do caçador (masculinidade).

Mais uma vez a determinação, e agora a força, aparecem em vozes [fortes], figurativizadas.

Pinóquio

1. Radamés
2. Alan Lima
3. Edy Lima
4. Roberto de Castro

Tal como Alice, Pinóquio oferece bastante material para o estudo do timbre. Suas quatro versões, de 1960 a 1977, apresentam 17 efeitos aparecendo em duas ou mais versões, dos quais 11 têm cruzamento positivo.

São eles:

EFEITOS	VERSÕES	PARÂMETROS
Alegria	1,2,3,4	forte, rápido
Bondade	1,2,3,4	fechado, harmônico, rápido
Dissimulação	1,2,3,4	fechado, forte, rápido
Distância	2,4	grave, rápido, [diferente]
Entusiasmo	3,4	forte, rápido
Esperteza	1,2,3,4	forte, rápido
Juventude	1,2,3,4	rápido
Maldade	2,4	forte, [diferente]
Maturidade	1,2,3,4	fechado, rápido
Proximidade	1,2,3,4	harmônico, forte, rápido
Sabedoria	1,3	agudo

Segundo os parâmetros:

- [agudo]: sabedoria
- [grave]: distância
- [fechado]: maturidade, bondade, dissimulação
- [harmônico]: proximidade
- [forte]: proximidade, esperteza, bondade, alegria, dissimulação, maldade, entusiasmo
- [rápido]: proximidade, maturidade, esperteza, bondade, juventude, alegria, dissimulação, distância, entusiasmo
- [diferente]: maldade, distância

Pinóquio carrega no timbre o paternalismo no qual baseia seu discurso. A sabedoria, recorrente nos grilos e nas fadas, é [aguda],

feminina; a distância é [grave], chamando o pai que castiga nos personagens do dono do circo, do carroceiro, do dono do quintal de pêras.

A maturidade e a bondade são qualidades de Gepeto e surge em vozes fechadas. A dissimulação vem na voz da raposa, do gato, dos moleques. Todas as três também são [fechadas], pois o que a dissimulação procura ocultar aqui é a falta de bondade e/ou maturidade, usando a voz como referente.

Outra vez a proximidade se vale da continuidade da voz [harmônica].

A falta de uma oposição na intensidade e no andamento complicam a leitura de seus conjuntos repletos de disparidades. Em cada um atuam dois grupos de efeitos que traçam a dicotomia verdadeiro/falso ou bom/mau: a) proximidade, bondade, alegria, entusiasmo, maturidade e juventude; b) esperteza, dissimulação, maldade e distância. A complicação surge do fato de que esses grupos opostos semanticamente são unidos por alguns traços timbrísticos: são todos [fortes] e/ou [rápidos]. A única conclusão possível até esse momento é a de que há uma tendência para o andamento [rápido] e a intensidade [forte] nas versões estudadas de Pinóquio.

A ruptura sugerida pela diferenciação na dicção, rompimento com o normal, com o [igual], sustenta a sugestão figurativa nos efeitos de maldade e distância.

Observações:

Algumas histórias carregam em si sugestões vocálicas mais fortes que outras, é o que sugere esse momento da análise. Além disso, alguns efeitos parecem vir recorrentemente cobertos pelos mesmos traços timbrísticos, como é o caso da determinação na voz [forte], a força na voz [grave] e a alegria na voz [forte] e [rápida]. Essa análise será retomada no tópico *O timbre e seus parâmetros*.

2.4 - O TIMBRE SEGUNDO AS SEIS FASES HISTÓRICAS DO DISCO INFANTIL

Primeira Fase: 1950 a 1959

- Branca de Neve 1, João de Barro, 1950

Apesar de essa fase contar exclusivamente com uma versão, serão apresentados os onze efeitos com resultado positivo dentro do texto único.

Nesse texto, a altura da voz opõe a fragilidade à força, respectivamente [agudo] e [grave]. A mesma dicotomia rege a intensidade, na qual a força alia-se à autoridade no contraponto com a voz [fraca] da fragilidade e da tranqüilidade.

O fechamento das vozes da beleza e da submissão lhes empresta introspeção. Valores como beleza, juventude e tranqüilidade são expressos em vozes [harmônicas] e [iguais], remetendo à continuidade.

O andamento opõe a autoridade, [rápida], à submissão, à tranqüilidade, à beleza e à verdade, todas [lentas].

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰⁰	PARÂMETROS
Autoridade	2/1	forte, rápido
Beleza	2/1	fechado, harmônico, lento, igual
Bondade	2/1	igual
Ênfase	2/1	agudo, harmônico, lento, igual, fraco
Força	2/1	grave, forte
Fragilidade	2/1	agudo, harmônico, fraco
Juventude	2/1	harmônico, igual
Receio	2/1	harmônico, igual, agudo.
Submissão	2/1	grave, fechado, forte, lento
Tranqüilidade	2/1	harmônico, igual, agudo, fraco, lento
Verdade	2/1	harmônico, lento

Segunda Fase: 1960 a 1967

- Alice no País das Maravilhas 1, João de Barro, 1964
- Dona Baratinha 1, João de Barro, 1965
- Chapeuzinho Vermelho 1, João de Barro, 1965
- Chapeuzinho Vermelho 3, Paulo Tapajós, 1960

¹⁰⁰ A fração indica o número da história sobre o número da versão. As histórias foram numeradas: 1 = Alice, 2 = Branca de Neve, 3 = Dona Baratinha, 4 = Chapeuzinho Vermelho e 5 = Pinóquio. Portanto 2/1 = Branca de Neve 1

- Pinóquio 1, Radamés Gnattali, 1960

Nessa fase foram obtidos onze efeitos de sentido que aparecem em pelo menos três das cinco versões. Desses, somente dois obtiveram cruzamento positivo. Foram eles:

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰¹	PARÂMETROS
Determinação	1/1, 3/1, 4/1	aberto, forte, igual
Alegria	1/1, 4/1, 4/3, 5/1	forte

Os dois efeitos tem parentesco com a idéia de extroversão, a qual parece identificar-se com os traços de timbre [aberto] e [forte]. Aqui também encontramos a determinação relacionada com a idéia de continuidade que parece estar contida no traço dicção [igual].

¹⁰¹ 1/1 = Alice 1; 3/1 = Dona Baratinha 1; 4/1 = Chapeuzinho 1; 4/3 = Chapeuzinho 3; 5/1 = Pinóquio 1.

Terceira Fase: 1968 a 1969

- Dona Baratinha 2, Elenco do Zaccharias, 1968
- Dona Baratinha 5, Leila Victor, 1968
- Chapeuzinho Vermelho 8, Leila Victor, 1968
- Pinóquio 2, Fernando Lobo/A. Lima, 1968

Na terceira fase ainda são poucos os cruzamentos positivos: 3 em 10 efeitos que aparecem no mínimo duas vezes:

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰²	PARÂMETROS
Proximidade	3/2, 3/5, 4/8, 5/2	harmônico, fraco, rápido, igual
Juventude	3/2, 3/5, 4/8, 5/2	agudo, aberto, rápido, infantil
Fragilidade	3/5, 4/8, 5/2	fraco, igual

Nenhum dos parâmetros levantou oposições: não apareceram nesse cruzamento vozes [graves], [fechadas], [estridentes], [fortes], [lentas] ou [diferentes]. A preferência pelo [harmônico], pelo [fraco] e pelo [igual] sugere um desejo de continuidade, enquanto o [agudo], o [aberto] e o [rápido] dão aos textos um colorido infantilizado e mesmo irreal.

A fragilidade e a proximidade, [fracas] e [iguais], dão ao timbre um gesto maternal, contínuo. A juventude, [aguda] e [aberta], ganha uma instabilidade, que se equilibra no andamento [rápido], completando um gesto descontínuo.

Quarta Fase: 1970 a 1975

- Alice no País das Maravilhas 2, Edy Lima, 1970
- Branca de Neve 2, Elenco Carrousell, 1974
- Chapeuzinho Vermelho 2, Edy Lima, 1970
- Pinóquio 3, Edy Lima, 1970

Na quarta fase o timbre, aparecendo em metade ou mais dos seus quatro títulos, ganha dezesseis efeitos de sentido dos quais nove tem cruzamento positivo:

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰³	PARÂMETROS
---------	------------------------	------------

¹⁰² 3/2 = Dona Baratinha 2; 3/5 = Dona Baratinha 5; 4/8 = Chapeuzinho 8; 5/2 = Pinóquio 2.

¹⁰³ 1/2 = Alice 2; 2/2 = Branca de Neve 2; 4/2 = Chapeuzinho 2; 5/3 = Pinóquio 3.

Verdade	1/2, 2/2, 4/2, 5/3	harmônico, forte, rápido
Maturidade	1/2, 2/2, 4/2, 5/3	grave, harmônico
Juventude	1/2, 2/2, 4/2, 5/3	harmônico, forte, rápido, infantil
Distância	1/2, 2/2	grave
Fragilidade	1/2, 2/2, 4/2	agudo
Dissimulação	1/2, 2/2, 4/2, 5/3	rápido
Proximidade	1/2, 2/2, 4/2, 5/3	agudo, aberto, harmônico, rápido, igual
Bondade	2/2, 4/2, 5/3	harmônico, fraco
Força	2/2, 4/2, 5/3	grave, fechado, forte, rápido

A idéia de força que surge na voz indica uma espécie de superioridade, física ou não, dessa voz sobre outra. Essa superioridade, numa voz [fechada], opõe-se àquela espécie de igualdade trazida pela proximidade, que aqui é [aberta].

A intensidade, que une em vozes [fortes] a verdade, a juventude e a força, conjunto de efeitos que guardam uma espécie de ameaça, ressalta na bondade seu caráter de não ameaça, vindo na voz [fraca].

A proximidade é [igual] e [harmônica] e compartilha esse último traço com a verdade, a maturidade, a juventude e a bondade, todos sobremodalizados pela continuidade. Por outro lado, a verdade, a juventude e a proximidade compartilham com a força e a dissimulação a conjunção da voz [rápida] (aceleração).

A fragilidade e a proximidade, [agudas], opõem-se à força, à maturidade e à distância, [graves]. Próximo vs. distante, frágil vs. forte, são as relações principais oferecidas pela altura da voz nessa fase.

Quinta Fase: 1976 a 1985

- Alice no País das Maravilhas 3, Eliseu A. Miranda, 1984
- Branca de Neve 3, Elenco do Galinho, 1979
- Dona Baratinha 3, Roberto de Castro, 1976
- Dona Baratinha 4, Tom Zé/Cristina Porto, 1983
- Chapeuzinho Vermelho 4, Elenco do Galinho, 1979
- Chapeuzinho Vermelho 5, R. Quaresma/M. C. Machado, 1983
- Pinóquio 4, Roberto de Castro, 1976

Dos quinze efeitos de sentido encontrados nessa fase em 4 ou mais textos, somente um produziu um cruzamento positivo:

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰⁴	PARÂMETROS
Maturidade	1/3, 2/3, 3/3, 4/4, 4/5, 4/7	fechado

Essa singularidade chama a atenção para o fato de que a voz [fechada] tem sido considerada introvertida. Cabe, no tópico *O timbre e seus parâmetros*, saber se aqui a maturidade é introvertida ou se há outra explicação para esse resultado ou, ainda, se não há explicação alguma. A falta de cruzamentos positivos pode sugerir uma falta de padronização do trabalho timbrístico nessa fase.

Sexta Fase: 1986 a 1996

- Alice no País das Maravilhas 4, Fátima Valença, 1995
- Branca de Neve 4, Edy Lima, 1986
- Branca de Neve 5, Márcio Simões, 1991
- Chapeuzinho Vermelho 6, Fátima Valença, 1994
- Chapeuzinho Vermelho 7, Newton da Mata, 1988

Foram encontrados 14 efeitos de sentido com ocorrência em pelo menos três dos cinco títulos estudados. Desses, apenas seis tiveram resultados positivos nos cruzamentos:

EFEITOS	VERSÕES ¹⁰⁵	PARÂMETROS
Maturidade	1/4, 2/4, 2/5, 4/6, 4/7	harmônico
Juventude	1/4, 2/4, 2/5, 4/6, 4/7	agudo, rápido
Autoridade	1/4, 2/4, 2/5, 4/6, 4/7	grave, harmônico
Alegria	1/4, 2/4, 2/5, 4/7	agudo, aberto, forte, rápido
Força	2/4, 2/5, 4/6, 4/7	rápido
Determinação	1/4, 2/4, 2/5, 4/6, 4/7	grave, forte, rápido

O acento nessa fase só entram como traço de identidade, é o que sugere a falta de cruzamento positivo resultando em vozes [iguais] ou [diferentes].

¹⁰⁴ 1/3 = Alice 3; 2/3 = Branca de Neve 3; 4/4 = Chapeuzinho 4; 4/5 = Chapeuzinho 5;

5/4 = Pinóquio 4.

¹⁰⁵ 1/4 = Alice 4; 2/4 = Branca de Neve 4; 2/5 = Branca de Neve 5; 4/6 = Chapeuzinho 6; 4/7 = Chapeuzinho 7.

A alegria aparece em todos parâmetros em que há sugestão de extroversão. Junto com ela, a juventude, a força e a determinação compartilham o traço rapidez, conotando, talvez, uma atitude de impulso, de propensão ao fazer. A determinação também usa a extroversão da intensidade da voz [forte], mas aqui entra em jogo a figurativização.

A juventude e a alegria, são [agudas], opondo-se às vozes [graves] da autoridade e da determinação.

Observações:

A falta de cruzamentos positivos em algumas fases sugere um movimento de padronizações e variações no uso do timbre no decorrer dos anos. Apesar de termos apenas um exemplo da década de 50 (1ª fase), pode-se dizer que há uma alternância que somente não ocorre entre a segunda e a terceira fases, ambas com poucos cruzamentos positivos.

Supostamente seriam a segunda, a terceira e a quinta fases momento de pesquisa, de exploração, em que apareceria uma grande variedade no uso do timbre. É preciso considerar, no entanto, o fato de que, na primeira fase, como fase inauguradora desse processo, logicamente houve experimentação. Além disso, em cada fase, especialmente na terceira e na quinta fases, houve coleções em que a experimentação era o mote, em meio a outras em que a padronização vigorava.

2.5 - AUTORES E TIMBRES

O *corpus* desse trabalho contém versões de histórias diferentes produzidas pelos mesmos compositores ou intérpretes. São eles João de Barro, composição, adaptação e direção na primeira e na segunda fase, Leila Victor, adaptação, composição e narração na terceira fase, Edy Lima, adaptação na quarta e na sexta fases, o Elenco do Galinho, interpretação na quinta fase, Roberto de Castro, adaptação na quinta fase, e Fátima Valença, adaptação na sexta fase. Partindo do pressuposto de que cada grupo de intérpretes pode ter características próprias no tratamento do timbre, e levando em conta que cada um dos artistas citados trabalhou, aparentemente, com um grupo estável de intérpretes, foi realizado um estudo do timbre nos textos desses artistas.

João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga)

- v Alice 1 (2ª fase)
- v Baratinha 1 (2ª fase)
- v Chapeuzinho 1 (2ª fase)

Há poucas diferenças entre os trabalhos timbrísticos de João de Barro (Braguinha) na primeira e na segunda fases, marcados nos efeitos de fragilidade e juventude. Dentre os efeitos que tiveram alguma recorrência nessas quatro versões, destacam-se:

- v A **alegria**, que só aparece na segunda fase, é expressa numa voz [forte].
- v A **autoridade** é [forte] e [rápida] na primeira fase e [forte] e [grave] na segunda.
- v A **determinação**, segunda fase, tende a ser expressa em voz [aberta], [forte] e [igual].
- v A **força**, [grave] e [forte] na primeira fase, tende a [grave], [harmônica] e [igual] na segunda, sendo que nessa fase uma das versões liga a força da voz ao efeito de sentido força física, como na primeira fase.
- v A **fragilidade** é [estridente] na segunda fase e [harmônica] na primeira. A história da Baratinha, no entanto, condiz com as relações encontradas na primeira fase, ligando a fragilidade à voz [fraca].
- v A **juventude** é [harmônica] na primeira fase e [estridente] na segunda, na qual também apresenta o traço rapidez.
- v A **proximidade**, segunda fase, é [harmônica].
- v A **submissão** é [grave] e [fechada] em ambas as fases.

Outros efeitos, que aparecem com cruzamento positivo em somente uma das quatro versões, condizem com esse quadro: a **confiabilidade**, tal qual a proximidade, é [harmônica]. A **verdade** é [harmônica] na primeira fase e [igual] na segunda, enquanto a **dissimulação** aparece, na segunda fase, [estridente] e [diferente]. A **sabedoria** é [grave], a **falta de jeito** é [aguda]; ambas surgem na segunda fase.

Leila Victor

- v Baratinha 5 (3ª fase)

v Chapeuzinho 8 (3ª fase)

Os trabalhos de Leila Victor têm uma característica fundamental do ponto de vista do timbre: ela mesma faz todas as vozes, exceto a da cantora, que é uma criança. Há poucos diálogos, seus textos são curtos, portanto há poucos efeitos a serem cruzados. Mesmo assim, seus resultados são importantes pois valem-se exclusivamente dos parâmetros variáveis da voz para compor seus personagens, já que não dispõe de atores diferentes com seus respectivos parâmetros genéticos.

v A **fragilidade** é [fraca] e [igual].

v A **juventude** é [aguda] e [aberta]. Também apresenta traço de infantilidade.

v A **proximidade** é [fraca], [rápida] e [igual].

Dentre os efeitos que só aparecem uma vez com cruzamento positivo, temos a **ingenuidade**, que se relaciona por identidade com a juventude [aguda] e [aberta] e por contradição com a **dissimulação**, que tende ao [grave] e ao [fechado]. Por sua vez, a dissimulação também se relaciona contradizendo, em sua voz [estridente], a proximidade, que é [harmônica].

Edy Lima

v Alice 2 (4ª fase)

v Chapeuzinho 2 (4ª fase)

v Pinóquio 3 (4ª fase)

v Branca de Neve 4 (6ª fase)

Em virtude do elenco e dos timbres utilizados, pode-se levantar a suspeita de que a Branca de Neve de Edy Lima tenha sido gravada na mesma época que as outras versões (início da década de 70), apesar de ter sido lançada tardiamente. Pode-se também suspeitar que seu lançamento tenha ocorrido na mesma época, mas que o registro se tenha perdido. Não podendo fazer mais que suspeitar com os dados disponíveis, continuaremos trabalhando com as datas indicadas nos registros e que colocam a Branca de Neve de Edy Lima na última fase.

Há muitos parâmetros recorrentes, pouquíssimas contradições de sentido.

v A **autoridade** surge na quarta e na sexta fases com vozes [graves].

- v A **bondade**, quarta fase, é [harmônica].
- v A **determinação** aparece [forte] na quarta e na sexta fases.
- v A **dissimulação**, quarta fase, tende a [rápida].
- v A **força** é [grave] em ambas as fases, [forte] na quarta e [rápida] no Pinóquio (4ª fase) e na Branca de Neve (6ª fase).
- v A **fragilidade**, [aguda] em ambas as fases, apresenta traços timbrísticos [abertos] também nas duas fases, mas apenas em uma das versões da quarta.
- v A **juventude** surge em vozes [agudas], [rápidas] e [iguais].
- v A **maturidade** é [grave] e [harmônica] na quarta fase.
- v A **proximidade**, quarta fase, tende a surgir em vozes [abertas], [harmônicas], [rápidas] e [iguais].
- v A **submissão** é [fechada] e [igual] tanto na quarta quanto na sexta fases.
- v A **verdade** é [forte] e apresenta semelhanças em vozes [harmônicas] e [iguais] nas duas fases. É [rápida] na quarta fase, mas a tendência à voz [aberta] da quarta é contraditória com a voz [fechada] da sexta.

Outros indícios aparecem mostrando relação entre efeitos de sentido e traços vocais: o **bom humor** é [fraco], o **mau humor** é [forte]. A **arrogância** é [rápida] e a **modéstia** é [lenta]. A **distância** surge uma vez em voz [grave], enquanto uma das vozes que trazem proximidade é [aguda]. A **esperteza**, tal como a dissimulação, é [rápida]. O **entusiasmo** e a **loucura** são [fortes] e [rápidos]. O **prazer** se associa ao bom humor em vozes [harmônicas] e [rápidas]. O **medo** e a **preocupação** tendem a [fortes] e [iguais].

Elenco do Galinho

- v Branca de Neve 3 (5ª fase)
- v Chapeuzinho 4 (5ª fase)

Poucos parâmetros se repetem nessas duas versões. Aparentemente há uma preocupação grande com a função de corporificação das personagens pelas vozes, obtida pela diferenciação

vocal. Mesmo assim, quase todos os efeitos cujos cruzamentos deram resultados positivos podem ser relacionados entre si, por semelhança ou discordância.

v A **bondade** é [harmônica].

v A **força** é [grave].

v A **juventude** é [aguda].

A **confiabilidade**, a bondade, a **paixão** e a **verdade** são [harmônicas], opondo-se à voz [estridente] da **dissimulação**. A voz [grave] da força associa-se com as da **determinação** e da **maturidade**, opondo-se às vozes [agudas] da **modéstia**, da juventude e da **velhice**. Juventude e velhice são ambas [rápidas]. As vozes [fechadas] da determinação e da força, que ainda identificam-se ambas ao traço [rápido] e [igual], irmanam-se com a maturidade, [fechada] e [harmônica], em que força e maturidade são idênticas à paixão.

Roberto de Castro

v Baratinha 3 (5ª fase)

v Pinóquio 4 (5ª fase)

Somente a **maturidade** se repete com a voz tendendo ao fechamento, nesses textos de Roberto de Castro. Com isso surge a possibilidade de relacionar a terceira e a quinta fases pelos poucos resultados de padronização vocal. Há que se considerar, no entanto, que a comparação entre histórias diferentes pode revelar não recorrência de efeitos, pois cada história trabalha com campos diferentes de sentido, e esse parece ser o caso de Pinóquio e a Baratinha. Será relacionando os efeitos semelhantes ou contrários que se poderá obter melhores resultados.

Em termos de relação entre os efeitos, a maturidade relaciona-se com a **distância**, voz [fechada] e [harmônica]. A **fragilidade** tende à voz [estridente] e [aguda], opondo-se à maturidade, que é [grave] e, como já foi dito, [harmônica]. A **esperteza** e a **malandragem** surgem em vozes de acento diferenciado. A **ansiedade** e o **entusiasmo** expressam-se em vozes [fortes] e [rápidas], enquanto a paixão associa-se à ansiedade pelas vozes [iguais], mas dissociam-se pelas vozes respectivamente [harmônica] e [estridente]. A malandragem nega a voz [grave], [fechada] e [rápida] da maturidade.

Fátima Valença

v Alice 4 (6ª fase)

v Chapeuzinho 6 (6ª fase)

Cada texto de Fátima Valença é interpretado por um único ator, e tem uma narração longa, permeada por diálogos esparsos.

v A **maturidade** é [harmônica].

v A **preocupação** é [aguda].

A **tranqüilidade**, [grave], [fechada], [fraca] e [lenta], opõe-se à preocupação e ao **nervosismo**, ambos [agudos], [fortes] e [rápidos], sendo que a preocupação surge uma vez com voz [aberta]. A tranqüilidade e a **proximidade** se aproximam em todos os parâmetros. Juntas ligam-se à maturidade, [aguda], [fechada] e [harmônica], e à **determinação** e à **força**, ambas [fechadas]. A força, por sua vez, associa-se à **autoridade**, ambas [fortes], [rápidas] e [diferentes]. A **alegria** e a **confusão** são [agudas], [abertas], [rápidas] e [fortes]. A **fragilidade** e a **ingenuidade** são [estridentes] e opõem-se à voz [harmônica] da força. A força e a **dissimulação** opõem-se, [diferentes], à voz [igual] da ingenuidade. **Velhice** e tranqüilidade são ambas [graves], [fechadas] e [lentas]. Proximidade e **bondade** são [fracas].

Observações

Os cruzamentos que apareceram em pelo menos quatro dos artistas foram¹⁰⁶ os descritos nas tabelas abaixo. O não aparecimento de vozes médias deve-se ao fato de que os parâmetros descrevem tendências, o que inclui a possibilidade de uma voz mediana que tende ao [grave], por exemplo, estar representada pelo traço “[grave]”. Os parâmetros no cruzamento final que estão sublinhados são os que tiveram uma representatividade significativa.

¹⁰⁶ Os números junto do nome do artista correspondem ao número de versões dele que fazem parte do *corpus*; o número junto ao traço corresponde ao número de vezes em que ele se repete com esse efeito nesse artista.

Alegria

Alegria	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro (4)		aberto - 1	estridente - 1	forte - 2	rápido - 1	diferente - 1
Leila Victor (2)	agudo - 1	aberto - 1	estridente - 1			
Edy Lima (4)	agudo - 1	aberto - 1				
Elenco do Galinho (2)						
Roberto de Castro (2)						
Fátima Valença (2)	agudo - 1	aberto - 1		forte - 1	rápido - 1	
CRUZAMENTO	agudo	<u>aberto</u>	estridente	forte	rápido	

Bondade

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro						igual - 1
Leila Victor						
Edy Lima			harmônico - 1	forte - 1 fraco - 1	rápido - 1	igual - 1
Elenco do Galinho	grave - 1	fechado - 1	harmônico - 2			
Roberto de Castro	agudo - 1	fechado - 1			rápido - 1	diferente - 1
Fátima Valença				fraco - 1	lento - 1	igual - 1
CRUZAMENTO		fechado	harmônico			

Determinação

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	agudo - 1 grave - 1	aberto - 3	harmônico - 1	forte - 3	rápido - 1	igual - 3
Leila Victor						
Edy Lima	grave - 1			forte - 2	rápido - 1	igual - 1
Elenco do Galinho	grave - 1	fechado - 1			rápido - 1	igual - 1

Roberto de Castro	agudo - 1	aberto - 1				
Fátima Valença		fechado - 1		forte - 1	rápido - 1	
CRUZA- MENTO			harmônico	<u>forte</u>	<u>rápido</u>	<u>igual</u>

Dissimulação

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	grave - 1	aberto - 1	estridente - 1	forte - 1	rápido - 1	diferente - 1
Leila Victor	grave - 1	fechado - 1	estridente - 1	fraco - 1		igual - 1
Edy Lima	grave - 1	fechado - 1	harmônico - 1	forte - 1	rápido - 2	diferente - 1
Elenco do Galinho	agudo - 1	aberto - 1	estridente - 1	fraco - 1	lento - 1	
Roberto de Castro						
Fátima Valença				forte - 1		diferente - 1
CRUZA-MENTO						

Força

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	grave - 3	fechado - 1 aberto - 1	harmônico - 2	forte - 2		igual - 2
Leila Victor						
Edy Lima	grave - 3	fechado - 1		forte - 2	rápido - 2	
Elenco do Galinho	grave - 2	fechado - 1			rápido - 1	igual - 1
Roberto de Castro						
Fátima Valença		fechado - 1	harmônico - 1	forte - 1	rápido - 1	diferente - 1
CRUZA-MENTO	<u>grave</u>	fechado	harmônico	<u>forte</u>	<u>rápido</u>	

Fragilidade

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	agudo - 2	aberto - 1	harmônico - 1 estridente - 1	fraco - 2		diferente - 1
Leila Victor	agudo - 1	aberto - 1	estridente - 1	fraco - 2	rápido - 1	igual - 2
Edy Lima	agudo - 3	aberto - 2			rápido - 1	
Elenco do Galinho	agudo - 1		harmônico - 1	fraco - 1	lento - 1 rápido - 1	igual - 1
Roberto de	agudo - 1		estridente - 1	forte - 1		diferente -

Castro						1
Fátima Valença			estridente - 1			
CRUZA- MENTO	<u>agudo</u>	<u>aberto</u>				

Juventude

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro			harmônico - 1 estridente - 1		rápido - 1	igual - 1
Leila Victor	agudo - 2	aberto - 2				
Edy Lima	agudo - 2	aberto - 1	harmônico - 1	forte - 1	rápido - 2	igual - 2
Elenco do Galinho	agudo - 2	aberto - 1	harmônico - 1		rápido - 1	igual - 1
Roberto de Castro						
Fátima Valença						
CRUZA-MENTO	<u>agudo</u>	<u>aberto</u>		forte	<u>rápido</u>	<u>igual</u>

Maturidade

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	grave - 1		harmônico - 1	forte - 1		igual - 1
Leila Victor						
Edy Lima	grave - 2		harmônico - 2		rápido - 1	igual - 1
Elenco do Galinho	grave - 1	fechado - 1	harmônico - 1	forte - 1		
Roberto de Castro	grave - 1	fechado - 2	harmônico - 1		rápido - 1	
Fátima Valença	grave - 1	fechado - 1 aberto - 1	harmônico - 2			igual - 1
CRUZA-MENTO	<u>grave</u>	fechado	<u>harmônico</u>	forte	rápido	<u>igual</u>

Preocupação

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	agudo - 1					
Leila Victor						
Edy Lima				forte - 1	rápido - 1	igual - 1
Elenco do Galinho	grave - 1	fechado - 1	harmônico - 1			
Roberto de						

Castro						
Fátima Valença	agudo - 2	aberto - 1		forte - 1	rápido - 1	igual - 1
CRUZA- MENTO			harmônico	forte	rápido	igual

Proximidade

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro		aberto - 1	harmônico - 2			igual - 1
Leila Victor	agudo - 1		harmônico - 1	fraco - 2	rápido - 2	igual - 2
Edy Lima	agudo - 1	aberto - 2	harmônico - 2	forte - 1 fraco - 1	rápido - 2	igual - 2
Elenco do Galinho						
Roberto de Castro		fechado - 1		forte - 1	rápido - 1	
Fátima Valença	grave - 1	fechado - 1	harmônico - 1	fraco - 1	lento - 1	igual - 1
CRUZA-MENTO			<u>harmônico</u>		rápido	<u>igual</u>

Sabedoria

	altura	abertura	estridência	intensidade	andamento	dicção
João de Barro	grave - 1					diferente - 1
Leila Victor						
Edy Lima	grave - 1 agudo - 1	aberto - 1				
Elenco do Galinho		fechado - 1		forte - 1		
Roberto de Castro						
Fátima Valença						igual - 1
CRUZA-MENTO				forte		

2.6 - O TIMBRE E SEUS PARÂMETROS

Os dados apresentados anteriormente foram resultados de várias abordagens dos timbres encontrados nas histórias. Foram descritos os parâmetros timbrísticos e os possíveis efeitos de sentidos de 293 vozes distribuídas desigualmente nas 26 versões do *corpus*. A história da Baratinha contém os números máximo e mínimo de vozes em cada versão: a Baratinha 4 dispõe de 22 timbres diferentes e a Baratinha 5 dispõe de apenas 4 timbres. A história com menos personagens e menor

variação timbrística é Pinóquio, que tem em média oito vozes. Alice é a que tem mais personagens e maior variação: em média 15 vozes. A média geral foi de 11 a 12 vozes.

Os efeitos de sentido descritos foram relacionados dentro de cada versão de cada história em cruzamentos de parâmetros, procurando averiguar tendências. Esses cruzamentos, chamados positivos nos casos em que detectavam tendências, foram cruzados entre si segundo as fases da história da canção infantil brasileira, segundo as histórias, segundo os artistas e numa abordagem ampla que incluiu todas as ocorrências de cada efeito.

Foram descritos acima os cruzamentos segundo versão, história, fase e artista. A partir deles, foram selecionados os efeitos de sentido que tiveram maior importância numérica no estudo, formando três grupos: 1) os que obtiveram cruzamento positivo na maioria das versões, ou seja, 13 ou mais; 2) os que apareceram em mais da metade dos textos mas obtiveram cruzamento positivo em menos de 13 versões e 3) os que apresentaram de cinco a sete cruzamentos positivos, aparecendo em menos da metade das versões.

A seguir será apresentada a descrição de cada um dos efeitos de sentido, conforme os grupos a que pertencem. Cabe esclarecer que, no âmbito desse trabalho, os efeitos do terceiro grupo serão considerados de menor importância, os do segundo serão relevantes e os do primeiro serão considerados fundamentais.

2.6.1 - PRIMEIRO GRUPO DE EFEITOS DE SENTIDO:

OBTIVERAM 13

OU MAIS CRUZAMENTOS POSITIVOS DENTRE AS VERSÕES.

Sete efeitos obtiveram resultados positivos em 13 a 17 versões: proximidade, maturidade, fragilidade, juventude, força, alegria e determinação.

Proximidade

Esse efeito de sentido foi relacionado a vozes em 21 versões, sendo que, dentre elas, 17 versões resultaram em cruzamentos positivos (Alices 1, 2, 3 e 4; Brancas de Neve 2 e 5; Baratinhas 1, 4 e 5; Chapeuzinhos 2, 5, 7 e 8; todos os Pinóquios). A tendência geral, somando-se todas as versões, aponta para uma voz [aguda], [harmônica], [rápida] e [igual]. A voz [aberta] foi várias vezes detectada, mas em duas versões foi contradita (Alice 4, da sexta fase, e Pinóquio 4,

da quinta fase). Em termos de intensidade houve tanto tendências para o [forte] quanto para o [fraco].

Em duas histórias, Alice e Pinóquio, os resultados dos cruzamentos de suas versões tiveram resultados positivos. Em Alice, a voz [harmônica], relacionada à maturidade, remete à idéia de continuidade, assim como em Pinóquio. Também o traço “[igual]”, em Alice, remete à continuidade. A voz [forte] foi relacionada à presença, na descrição do timbre de Chapeuzinho 1. Em Pinóquio, a idéia mostra-se novamente pertinente, pois, assim como a proximidade, também são [fortes] a alegria, o entusiasmo, a maturidade e a juventude. Se considerarmos a rapidez uma alusão à conjunção, ganha coerência o grupo de vozes [rápidas] a que pertence a maturidade: bondade, alegria, entusiasmo, maturidade e juventude.

Só não aparecendo na primeira fase, a proximidade resultou em cruzamento positivo na terceira e na quarta.

Na terceira fase, o [harmônico] e o [igual] relacionam-se pela continuidade e por um sema de maternidade que trabalha a proximidade. Nessa fase, o [rápido] lança um clima irreal (falta tempo ao concreto, ao real) sobre o texto e sobre o personagem de voz [rápida]. Também surgem como parâmetros da proximidade nessa fase o [fraco] e o [igual].

Na quarta fase, relativamente à proximidade, repete-se a relação com a continuidade do [harmônico] e do [igual]. O [rápido], que era irreal e portanto descontínuo na fase anterior, revela seu aspecto de conjunção. O [aberto] sugere a igualdade na relação que a proximidade prevê e o [agudo] aproxima esse efeito da fragilidade.

Portanto, enquanto os cruzamentos entre histórias reforça a tendência geral para o [harmônico], o [rápido] e o [igual], os cruzamentos positivos da terceira e da quarta fase, além desses, reforçam a tendência geral para o [agudo].

Entre os estudos feitos por artista, sejam eles João de Barro, Leila Victor, Edy Lima, Roberto de Castro e Fátima Valença, reforça-se sobretudo a relação entre a proximidade e o [harmônico] e o [igual]. O [rápido] também desponta, mas é contradito pela tendência ao [lento] em Fátima Valença. O efeito de proximidade aparece nos cruzamentos de todos os artistas estudados, exceto do *Elenco do Galinho*. Novamente podemos associar os parâmetros vocais preferidos pelo efeito de proximidade à sobremodalização pelo contínuo.

A análise timbrística das versões das histórias, que foi apresentada acima no tópico *Cruzando os Parâmetros*, frequentemente refere-se ao efeito de proximidade identificando-o principalmente com:

- voz [harmônica]: bondade, verdade, força, beleza, determinação, sabedoria.
- voz [rápida]: verdade, bondade.
- voz [igual]: sensibilidade, verdade

Aparentemente, essas relações ressaltam nas vozes [harmônicas] e [iguais] seu caráter contínuo, apreendendo da velocidade a conjunção das vozes [rápidas]. O verbete “proximidade” no dicionário¹⁰⁷ reforça: “1. Estado ou condição do que é ou se acha próximo; contigüidade. 2. Pequena distância de lugar ou de tempo; vizinhança. 3. Imediação, iminência.” Em relação a próximo aparecem termos que ressaltam a conjunção e a continuidade (“*muito ligado*” e “*imediatamente seguinte*”, dentre outros). Portanto, antes de querer dizer que uma voz harmônica, igual e rápida produz o efeito de proximidade, diremos que essa voz sobremodaliza a personagem pela conjunção e pela continuidade, podendo produzir o efeito de proximidade que é semanticamente sobremodalizado por elas.

Maturidade

A maturidade aparece em vozes de 19 versões. Dessas, 17 obtiveram cruzamento positivo (todas as Alices, Brancas 3 e 5, Baratinha 3, Chapeuzinhos 2, 3, 4, 5, 6 e 7, e todos os Pinóquios). A tendência geral é marcada na altura, na estridência e no andamento: [grave], [harmônico] e [rápido]. A tendência para a voz [fechada] é contradita pela maturidade na Branca 5 e na Chapeuzinho 6, ambas da sexta fase. A tendência ao [forte] também deve ser considerada, pois somente é contradita pelo Pinóquio 2, da terceira fase.

Em duas das histórias a maturidade obtém cruzamento positivo: Alice, com tendência para o [grave] e o [harmônico], e Pinóquio, com tendência para o [fechado] e o [rápido]. A maturidade, em Alice, busca na voz [grave] o apelo à idade, à vivência, enquanto na voz [harmônica] a continuidade da proteção adulta. Em Pinóquio, de um lado ela se sustenta por uma relação com a bondade, na voz [fechada], e, de outro, pela conjunção da proximidade, da bondade, da alegria e da juventude, na voz [rápida]. Tanto em Alice quanto em Pinóquio a maturidade é eufórica.

¹⁰⁷ Aurélio, 1988.

Na quarta, na quinta e na sexta fases a maturidade obteve cruzamento positivo. Na quarta, a voz [grave] é relacionada à força e à distância, enquanto a harmonia remete à continuidade. Na quinta fase, a voz [fechada] é relativa à introversão. Na sexta fase será igual à autoridade: [harmônica].

A sexta fase nega para a maturidade a voz [fechada], mas em linhas gerais esse traço mostra-se importante, tanto na análise das histórias quanto das fases. Pode-se dizer, portanto, que a maturidade tem um aspecto de austeridade que perderá na sexta fase. As histórias reforçam os outros traços timbrísticos ([grave], [harmônico] e [rápido]), enquanto as fases reforçam apenas os dois primeiros.

Estudando os artistas, grupo no qual entram João de Barro, Edy Lima, Elenco do Galinho, Roberto de Castro e Fátima Valença, nota-se de saída que a maturidade em todos apresenta os traços vocais [grave] e [harmônico]. Será [rápido] somente em Edy Lima e em Roberto de Castro. No Elenco do Galinho e em Roberto de Castro será [fechado]. João de Barro, Edy Lima e Fátima Valença também apelam ao traço [igual], talvez requerendo para a maturidade a característica da adequação. Somente João de Barro e o Elenco do Galinho optaram por dar à maturidade uma voz [forte].

Observando-se a análise dos cruzamentos internos de cada versão nota-se que a maturidade anda paralela à sabedoria na voz [forte], [harmônica], [fechada] e [forte]. Tal como a análise das Alices apontara, parece haver uma relação entre o traço grave e a vivência, ambos característicos tanto da maturidade quanto da sabedoria. A juventude é apontada como contraponto à maturidade três vezes no traço [grave] e uma no traço [fechado], cabendo uma relação do [grave] e do [fechado] com o grande. Maturidade também é, em vários parâmetros vocais, relacionada à força: uma vez no [grave], duas vezes no [harmônico] oposta a frágil e uma vez no [forte], também opondo-se a frágil.

O dicionário fornece alguns pontos para a reflexão. Em maturidade temos *“idade madura”, “firmeza, precisão, exatidão”* e *“circunspeção, siso, prudência”*. Em maduro há *“plenamente desenvolvido”, “refletido, prudente, ponderado”* e *“que já não é moço, já avançado em anos”*. Se o [grave] aponta para a vivência (e, porque não, para a duração), podemos apelar novamente à relação entre a voz [harmônica] e a continuidade, intimamente ligada à duração. A voz [fechada], obtida por uma cristação, um fechamento dos lábios, figurativiza a circunspeção. A firmeza da maturidade é figurativizada

pela voz [forte]. Se a voz [rápida] pode opor-se à prudência e a ponderação da maturidade, há um outro viés que a justifica: a rapidez omite o espaço entre sujeito e objeto: maduro significa desenvolvido, pleno e, portanto, em conjunção.

A análise timbrística da maturidade, cuja tendência geral tem um contorno [grave], [harmônico], [rápido], [fechado] e [forte], trouxe novas conotações, além das referidas na análise da proximidade:

- [grave]: duração
- [harmônico]: duração
- [fechado]: circunspecção
- [forte]: firmeza
- [rápido]: conjunção

Fragilidade

Das 17 versões em que aparece, a fragilidade tem cruzamento positivo em 14 delas. São a Alice 2, as Brancas de Neve 1, 3 e 4, as Baratinhas 1 e 5, as Chapeuzinhos 1, 2, 4, 5, 6, 7 e 8 e o Pinóquio 4. Numa leitura geral, tanto os dados sobre estridência quanto sobre andamento são contraditórios. A tendência geral desenha uma voz [aguda], [aberta] e [fraca]. A dicção também apresenta contradições com uma leve tendência para o [igual].

A análise das versões agrupadas por história apresentou cruzamento positivo somente na Chapeuzinho Vermelho, no traço de voz [estridente], um traço que pertence às contradições da tendência geral. Já no estudo por fases temos três cruzamentos positivos reforçando o [agudo] e o [fraco]. Isso deverá ser levado em conta na investigação da revisão da infância pois a fragilidade é uma das características infantis exacerbada pela revolução industrial e que talvez esteja sendo modificada presentemente. Pode-se inferir que, como o estudo por fase tem peso maior do que o estudo por histórias, a relação entre o efeito de fragilidade e o timbre tenha tido uma evolução histórica.

Cabe notar que a voz [estridente] que caracteriza a fragilidade em Chapeuzinho Vermelho está ligada à juventude e oposta à força, a qual tem aqui um caráter sedutor, figurativizado na voz [harmônica].

O efeito de fragilidade aparece em um número significativo de personagens em todas as fases. O cruzamento dos parâmetros vocais

desses personagens foi positivo na primeira, na terceira e na quarta fases. A voz [aguda] e [fraca] da fragilidade na primeira fase, exclusiva da Branca de Neve, ganha o contorno eufórico do [harmônico]. Na terceira fase, a voz [fraca] e [igual] conota continuidade e na fase seguinte só padroniza o traço [agudo] da voz. Nas fases em que o cruzamento foi insuficiente, não há tendência para vozes [graves] ou [fechadas] no timbre da fragilidade, reforçando a tendência para o [agudo] e o [aberto]. Nem a segunda fase, nem a sexta se contrapõem à tendência geral. A quinta fase, no entanto, tem vozes [harmônicas] e [estridentes], [fracas] e [fortes], [lentas] e [rápidas] e [iguais] e [diferentes]. Pelo menos nesse aspecto, é uma fase de diversidade no uso semi-simbólico do timbre.

Assim como aparece em todas as fases, o efeito de fragilidade aparece significativamente nos trabalhos de todos os artistas estudados (João de Barro, Leila Victor, Edy Lima, Elenco do Galinho, Roberto de Castro e Fátima Valença). Em cinco deles é [agudo] e na metade dos casos tende a [aberto], seguindo a tendência geral. A fragilidade, que tem voz [fraca] em João de Barro, em Leila Victor e no Elenco do Galinho, tem voz [forte] em Roberto de Castro (artista da quinta fase). Em Leila Victor, em Roberto de Castro e em Fátima Valença tem o traço [estridente].

Nas análises internas das versões foi possível relacionar a fragilidade à velhice e à juventude pela altura ([agudo]) e também pela abertura ([aberto]) da voz, provavelmente numa alusão à fragilidade inerente à juventude, especialmente à infância, e à velhice. Pode-se inferir que a altura esteja ligada à idade, ao tamanho, e portanto o traço [agudo] evoque a fragilidade pela idade, enquanto a abertura esteja ligada à descentralidade, à disjunção, à descontinuidade, sendo característica da fragilidade que, por sua vez, sobremodalizaria por meio da voz [aberta] a velhice e a juventude. A relação pela altura, no entanto, é mais freqüente e, nos casos estudados, surgiu sempre que houve relação pela abertura, havendo, portanto, uma predominância daquela sobre essa.

A fragilidade opôs-se à força com muita freqüência, especialmente pela altura: houve 6 versões em que o grupo de vozes que produziram o efeito força eram [graves] enquanto o grupo de vozes que produziram o efeito de fragilidade eram [agudos]. Também houve exemplos dessa dicotomia nos traços timbrísticos da fragilidade [aberto] e [fraco]. Junto com a força, entraram nessa oposição efeitos como a autoridade e a determinação, que surgiram ora [graves], ora [fechados], ora [fortes]. A única exceção é Alice 1, na qual a determinação é

justamente uma característica de Alice, entre outros, uma voz [aguda] de criança. Ainda na altura, a fragilidade se identificou com a alegria em alguns casos e, em outros, opôs-se à submissão.

De certa forma, o traço [agudo] na voz que expressa fragilidade remete, por oposição, à mesma idéia de “grande” que foi detectado na voz da maturidade, [grave]. O dicionário traz: *“fácil de destruir; quebradiço”*. Há uma idéia de estabilidade efêmera que aparece nos seus sentidos figurativos: *“fraco, débil”* e *“pouco durável”*. O traço vocal [fraco] figurativiza diretamente essas idéias. A abertura, no traço [aberto], por sua descentralidade, que pode sugerir uma instabilidade, atua no campo do descontínuo. A voz [aguda], remetendo à infância ou à velhice e ao tamanho pequeno, figurativiza o *“fraco, débil”*, também de forma direta.

Juventude

Talvez por tratar-se de histórias dedicadas às crianças, muitos personagens buscam mostrar-se jovens, por vezes extremamente jovens, beirando a infância. Do total de 26 versões que constituem o *corpus* desta pesquisa, 24 apresentam uma presença significativa do efeito juventude, sendo que dessas 13 obtiveram cruzamento positivo entre os parâmetros timbrísticos: todas as Brancas de Neve, as Baratinhas 2 e 5, os Chapeuzinhos 1, 4, 7 e 8 e os Pinóquios 2 e 3. Em todos os parâmetros estudados a juventude apresenta uma tendência geral: sua voz seria [aguda], [aberta], [harmônica], [forte], [rápida] e [igual].

Na análise por história, a juventude aparece [rápida] tanto em Branca de Neve quanto em Pinóquio. Em Branca de Neve a rapidez evoca a agilidade da juventude, sendo provavelmente o mesmo mote em Pinóquio. Nas histórias dessa princesa a juventude é, por outro lado, carregada em vozes [agudas] e [harmônicas]. A voz [aguda] evoca a fragilidade em oposição à força, enquanto o [harmônico] seduz pela continuidade. Sendo assim, a juventude é, em Branca de Neve, eufórica.

A juventude aparece significativamente em todas as fases e naquelas quatro em que obtém cruzamento positivo reforça alguns traços timbrísticos da tendência geral. Na primeira fase, ela se apresenta [harmônica] e [igual], sem o traço infantil. Há uma opção pelo contínuo, pela duração. Essa opção é quebrada na terceira fase, em que o salto da voz [rápida] é instável nos seus traços vocais [agudo] e [aberto] e recebe um colorido infantil. Na quarta fase volta a continuidade da voz [harmônica] e o traço [forte] sugere a ameaça sutil da verdade e da força,

e o timbre, não mais [aberto], mantém o salto do [rápido] e o colorido infantil. Na sexta fase, o [agudo] reaparece, mas dessa vez não está relacionado à instabilidade e, sim, à alegria da infância. O único outro traço que se refere à juventude nessa fase é o [rápido], sugerindo o impulso para o fazer. É possível, a partir dessa análise, inferir um movimento do efeito de sentido “juventude” em que ele passa de contínuo, na década de 50, a descontínuo no final da década de 60, voltando a uma continuidade diferenciada no início e meados de 70 e, a partir de meados de 80, reassumindo o descontínuo.

É interessante que a juventude não obtém cruzamento positivo nem em Roberto de Castro nem em Fátima Valença, quinta e sexta fases respectivamente. Os outros artistas optaram por dar à juventude vozes [agudas], [abertas], [rápidas] e [iguais]. O artista da terceira fase¹⁰⁸ estudado aqui é o único que não apresenta o traço [igual] que remete à continuidade, reiterando, de certa forma, a conclusão anterior sobre o movimento da juventude nas fases.

Considerando-se as análises internas das versões, em primeiro lugar surge a oposição da juventude com a determinação marcada principalmente no traço [agudo] da voz da primeira. Entra na mesma linha a oposição da juventude com a autoridade e com a força, que são [graves], fazendo a identidade da juventude com a fragilidade pela voz [aguda]. Aparecem outras oposições tais como a semelhança da juventude com a ansiedade na voz [forte] e [rápida] em oposição à tranquilidade, ou a identidade da juventude com a arrogância na voz [aberta] opondo-se à sabedoria, mas sem dúvida o traço fundamental para a caracterização do efeito juventude é a altura. Já foi comentado, na relação entre fragilidade e juventude, a conotação de pequenez da voz [aguda], que aqui firma seu sentido.

O dicionário traz: “*idade moça, mocidade, adolescência*”. Em moço temos “*novo em idade*” e “*inexperiente*”. Mocidade traz “*o período da vida do homem entre a infância e a idade madura*” e também “*irreflexão, estouvamento, imprudência*”. Complementarmente, adolescente traz “*que está no começo, no início, que ainda não atingiu todo vigor*”. Há, portanto, uma referência ao que será grande, mas não é, ao que é descontínuo ou instável, ao pouco, ao frágil. O ponto principal talvez seja justamente a instabilidade de algo que ainda não é, mas será, instabilidade que pode ser lida na voz [rápida] (acelerada) e [aberta] (descentralizada). O [agudo], como já foi dito, está relacionado à pequenez relativa de quem ainda não está maduro. Os traços vocais

¹⁰⁸ Anos de 1968 e 1969, Leila Victor.

[igual] e [harmônico], que aparecem na primeira e na quarta fases, marcam uma opção pela euforia da infância, da ingenuidade, enquanto a combinação de [agudo] e [rápido], na terceira e na sexta fases, marcam a opção pela insuficiência da infância, pela dependência do ainda não ser.

É importante frisar que essas considerações remetem diretamente ao movimento do conceito de infância, tanto na revolução industrial quanto na hipotética revisão que estamos investigando aqui.

Força

O efeito de força aparece em 17 versões e somente em quatro delas não obteve cruzamentos positivos. As versões que entrarão nessa análise, portanto, são: todas as Brancas de Neve, a Baratinha 1, as Chapeuzinhos 1, 2, 4, 5, 6 e 7 e o Pinóquio 3. Assim como a fragilidade, a força não obteve cruzamento positivo em nenhuma das Alices. Exceto na dicção em que a tendência ao [igual] é contradita em Chapeuzinho 6, não há contradições em se tratando do efeito de força. A tendência geral é voz [grave], [fechada], [harmônica], [forte], [rápida] e [igual]. Comparando-se essa tendência com aquela apontada para a juventude, nota-se que somente na altura e na abertura elas se opõem. Opondo-a à fragilidade, há diferença na altura, na abertura e na intensidade.

O cruzamento da força nas cinco Brancas de Neve reforça a tendência para o [grave], opondo a força à juventude. Nas seis Chapeuzinhos o cruzamento reforça também o [harmônico] e o [forte], além do [grave]. Ali o [harmônico] relaciona-se a sedução, confiança, masculinidade, enquanto o [grave] e o [forte] identificam-se com determinação. A única Baratinha e o único Pinóquio não dão margem a cruzamentos.

A força só não aparece significativamente na quinta fase. Obteve cruzamento positivo na primeira, na qual reforça a tendência geral para o [grave] e para o [forte], na quarta, corroborando o [grave], o [fechado], o [forte] e o [rápido], e na sexta, somente enfatizando o [rápido] como impulso para o fazer.

Os artistas cujos cruzamentos resultaram positivos para a força enfatizam principalmente o [grave], o [forte] e o [rápido], e em segundo plano o [fechado] e o [harmônico]. São eles: João de Barro, Edy Lima, Elenco do Galinho e Fátima Valença.

A comparação das análises internas mostra que, no traço de voz [harmônico], a força se identifica com a autoridade, a maturidade e a determinação, opondo-se à juventude, à dissimulação, à fragilidade e à

ingenuidade. É significativo que esses resultados tenham sido obtidos todos em Chapeuzinhos, pois lá a voz [harmônica] e o efeito força relacionam-se com a sedução de personagens como o lobo e o caçador.

A oposição da força à fragilidade é mais marcante no traço [grave] da voz da primeira, remetendo ao tamanho, à grandeza do hipotético dono da voz. Também opõe-se à juventude, que é [aguda], na mesma linha de raciocínio. A voz [grave] da força tem bastante identidade com a voz também [grave] da determinação.

A voz [fechada] da força relaciona-se algumas vezes também à determinação e, por oposição, à fragilidade. Por outro lado, sua voz [forte] relaciona-se com a verdade, além da determinação, e opõe-se à tranquilidade, que também aparece [aguda] nesses casos. A alegria ora se identifica com a força numa voz [forte], ora se opõe a ela em vozes [graves] ou [fechadas].

Considerando-se que aqui o efeito de força é relativo a “ser forte”, foi buscado no dicionário os sentidos de forte que se encaixam na idéia dos textos: *“que tem força, vigor, vigoroso”*, *“robusto, corpulento”*, *“que tem muita possibilidade de vitória”* e *“consistente, sólido, rígido”*. A idéia da sedução que é em Chapeuzinho relacionada à força ganha o corpo robusto e a possibilidade de vitória. O [grave] desponta no corpulento e rígido e a determinação no vigoroso. O traço [forte] surge no vigor e na consistência e a confusa relação com a alegria talvez possa ser apreendida pela possibilidade de vitória que não significa vitória necessariamente. A verdade é [forte] como a solidez da força.

Alegria

Das quinze versões nas quais surge a alegria com uma frequência significativa, 13 possuem cruzamento positivo. São as Alices 1, 3 e 4, A Branca de Neve 5, as Baratinhas 4 e 5, as Chapeuzinhos 1, 2, 3, 5 e 7 e os Pinóquios 1 e 2. A tendência geral da voz alegre é ser [aguda], [aberta], [forte], [rápida] e [igual]. Somente em Alice 1 ela terá uma dicção [diferente]. Algumas vezes apresentou-se [estridente] também.

O cruzamento por histórias mostrou-a, em Alice, [aberta], numa alusão à espontaneidade, [forte], referindo-se a extrovertido, e [rápido], como conjunção. Em Pinóquio surgem os traços de voz [forte] e [rápido], que aparecem muito em Pinóquio, mas aqui sugerem presentificação e conjunção.

A alegria só aparece com freqüência na quarta, na quinta e na sexta fase e somente nessa última obteve cruzamento positivo. Marcou-se os parâmetros [agudo], [aberto], [forte] e [rápido]. A voz [aguda] na sexta fase já foi relacionada à juventude, à pequenez. O [aberto] e o [forte] foram descritos como extroversão e o [rápido] no que tem de impulso para o fazer.

O estudo por artista reitera a tendência ao [agudo] e ao [aberto]. A alegria só foi [estridente] em João de Barro (1ª e 2ª fases) e em Leila Victor (3ª fase). Em Fátima Valença (6ª fase), retoma os parâmetros [forte] e [rápido] apresentados em João de Barro.

O traço [estridente] na voz alegre foi encontrado em versões da 2ª, da 3ª e da 5ª fases, tendo sido substituído pelo traço [harmônico] na 6ª fase. Somente na sexta fase o traço [forte] opôs a alegria à tranquilidade. Essa oposição também foi marcada na 6ª fase pelo traço [rápido]. A dicção, na quinta fase, une a alegria e o entusiasmo pelo traço [igual] opondo-os à grosseria, [diferente].

Não parece haver um traço timbrístico específico para a alegria. Ela é caracterizada em vozes [agudas] principalmente na sexta fase e, com traço [forte], predomina na segunda.

Alegria é *“contentamento, satisfação, júbilo, exaltação”, “prazer moral, felicidade”, “divertimento, festa”,* enquanto alegre ainda remete a *“ligeiramente embriagado” e “licencioso, libertino”*. Por um lado, indica o prazer da conjunção, por outro, uma leve ruptura com os padrões estabelecidos. Talvez se possa supor que a opção pelo [estridente] indica esse lado da alegria que pode ser incômodo, enquanto a opção pelo [harmônico], ocorrida na sexta fase, indica que o padrão agora é mais largo, mais permissivo. Essa suposição não pode ser verificada sem uma análise mais ampla dos movimentos profundos da construção do sentido no decorrer das fases. De qualquer forma, mantém-se as relações [agudo]/pequeno, [aberto] e [forte]/extrovertido, [rápido]/conjunção e [igual]/continuidade.

Determinação

Como a alegria, a determinação aparece em 15 versões e obtém cruzamento positivo em 13 delas: Alice 1, Brancas de Neve 4 e 5, Baratinhas 1, 2, 3 e 4 e Chapeuzinhos 1, 2, 4, 5, 6 e 7. A determinação tem uma tendência geral para o [forte], o [rápido] e o [igual]. Poucas vezes é [harmônica], mas só tende ao [estridente] na Baratinha 2.

Aparece nos cruzamentos de duas histórias: Baratinha e Chapeuzinho, sendo ambos positivos. No cruzamento das versões da Baratinha, a determinação tem a peculiaridade de ser o único resultado positivo, com o traço [forte]. Em Chapeuzinho Vermelho, ela é [grave] e [forte], figurativizando o tamanho e a intensidade da convicção.

Aparece nos cruzamentos da segunda, da terceira, da quinta e da sexta fase, com resultados positivos na segunda e na sexta. Na segunda fase, a determinação é [aberta], [forte] e [igual]. Tanto o [aberto] quanto o [forte] tem um caráter de extroversão, enquanto o [igual] dá a dimensão da continuidade que baseia a euforia da determinação. Na sexta fase ela se mantém [forte], mas deixa de lado a abertura e a dicção para ser marcada pelo [grave] e pelo [rápido]. Nessa fase, o [grave] e o [forte] são opostos à alegria e à juventude, reiterando o tamanho (idade) do traço [grave] e a convicção do [forte]. O [rápido] mantém o caráter de impulso para o fazer.

Nos cruzamentos efetuados nos trabalhos dos artistas principais do *corpus*, são exatamente os mesmos parâmetros da tendência geral que se repetem: [forte], [rápido] e [igual]. Há distinções, entretanto, no uso que cada artista faz da voz para indicar determinação. João de Barro é provavelmente um responsável pelo traço de voz [aberto] que aparece na segunda fase. Suas vozes determinadas tendem a ser, também, [harmônicas], além de apresentar os três traços vocais da tendência geral. Edy Lima, representante da quarta fase, assume a tendência geral e acrescenta o traço [grave]. A quinta fase tem dois representantes: o Elenco do Galinho, cujas vozes determinadas não são [fortes], mas [graves], [fechadas], [rápidas] e [iguais], e Roberto de Castro, que só caracteriza a determinação por vozes [agudas] e [abertas], fugindo à tendência geral. Fátima Valença, sexta fase, retoma a tendência geral e inclui o traço [harmônico], reforçando a continuidade do [igual] na determinação. Esses artistas dão ao movimento das fases, no que concerne à voz da determinação, um interessante efeito: até a quarta fase, continuidade; quinta fase, descontinuidade; sexta fase, retorno ao contínuo.

É interessante que, na análise dos cruzamentos internos de cada versão, poucas vezes a determinação foi relacionada aos parâmetros timbrísticos da tendência geral. Há uma certa recorrência em relacionar seus traços vocais [forte] e [igual] ao efeito força, opondo-se à fragilidade, à velhice e à bondade. A voz [aberta] é relacionada à determinação na segunda fase opondo-se à submissão e na quinta fase identificando-se com a malandragem. Na quinta fase a determinação terá, no entanto,

também o traço [fechado], identificando-a à força e à esperteza, enquanto esse mesmo traço, na sexta fase, vai opô-la à fragilidade, à juventude, à velhice e à dissimulação. A quinta fase, nesse aspecto, funciona como transição. O traço [estridente] para a determinação só aparece analisado na terceira fase, que o relaciona também à verdade, enquanto o [harmônico] só será analisado na sexta, relacionado à proximidade, à alegria, à autoridade e à força, entre outros.

A determinação no dicionário está relacionada a “*resolução, decisão*” e determinar aparece como “*decidir, resolver*”, “*persuadir*”, “*fixar, firmar, assentar*” e “*ter o propósito*”. Resolução acrescenta a “*energia em face do perigo, bravura, coragem*”. Sugere claramente uma relação com o impulso para o fazer evocado pelo [rápido], com a convicção do /poder/ fazer e do /poder-fazer/ fazer, que marcam o sujeito e o destinador. A firmeza e a força também podem ser vistos como aspectos desse impulso. A continuidade do [igual] completa o quadro da determinação: é um salto, mas um salto para o contínuo, trazendo à tona o presumível fato de que o sujeito determinado é persuadido a realizar uma transformação em virtude da identidade de seus valores próprios com os valores que estão em jogo nessa transformação. Sendo assim ele não vai promover uma mudança, mas uma transformação. Os outros parâmetros, que se distribuem contrários numa e noutra fase, indicam diferentes relações entre a determinação e o tipo de personagem que a personificará, por exemplo a extroversão da voz [aberta] oposta em outro momento à introversão da voz fechada.

2.6.2 - SEGUNDO GRUPO DE EFEITOS DE SENTIDO:

APARECEM EM **13** OU MAIS VERSÕES,

OBTENDO MENOS DE **13** CRUZAMENTOS POSITIVOS

Apesar de terem menos de 13 cruzamentos positivos, ou seja, em menos da metade das versões do *corpus*, esses sete efeitos são importantes na maioria das versões: dissimulação, bondade, verdade, autoridade, distância, ingenuidade e maldade.

Dissimulação

A dissimulação aparece em 17 versões, obtendo 12 resultados positivos (Alices 1, 2 e 3, Branca de Neve 5, Chapeuzinhos 1, 4, 5, 6, 7 e 8 e Pinóquios 1 e 3). Apesar de tantos cruzamentos positivos, somente o traço [rápido] aponta para uma tendência geral, mesmo assim contradito em Chapeuzinho 4, na qual a dissimulação é lenta.

A dissimulação aparece recorrentemente nas Alices, nas Brancas de Neve (sem cruzamento positivo), nas Chapeuzinhos e nos Pinóquios. Nas Alices, a dissimulação é [rápida], o que foi relacionado à fuga do desmascaramento. Em Chapeuzinho a dissimulação é [estridente], o que foi visto pelo viés do descontínuo contido na discrepância dos disfarces do lobo (o oculto, o salto). Já em Pinóquio há mais parâmetros recorrentes: a dissimulação é [fechada], ocultando a falta de bondade e/ou maturidade, e é [forte] e [rápida], tal como a esperteza, a maldade e a distância.

No estudos das fases a dissimulação surgiu na segunda, na quarta, na quinta e na sexta, sendo que somente na quarta fase obteve cruzamento positivo. Ali o traço recorrente é o [rápido], provavelmente pelo viés do simulacro de conjunção contido nesse efeito.

O estudo da dissimulação nos trabalhos dos artistas resultou em contradições:

- [grave] em João de Barro, Leila Victor e Edy Lima,
- [aguda] no Elenco do Galinho;
- [aberta] em João de Barro e no Elenco do Galinho,
- [fechada] em Leila Victor e Edy Lima;
- [estridente] em João de Barro, Leila Victor e Elenco do Galinho,
- [harmônica] em Edy Lima;
- [forte] em João de Barro, Edy Lima e Fátima Valença,
- [fraca] em Leila Victor e Elenco do Galinho;
- [rápida] em João de Barro e Edy Lima,
- [lenta] no Elenco do Galinho;
- [igual] em Leila Victor,
- [diferente] em João de Barro, Edy Lima e Fátima Valença.

Nenhuma dessas oposições permite um estudo por fases.

No entanto, a análise interna das versões propicia algumas observações. A dissimulação é [grave] quando se identifica com a maturidade e a força e se opõe à juventude, o que ocorre na segunda, na

terceira e na quarta fases; pelo contrário, na quinta e na sexta fases ela é [aguda] e identifica-se com a juventude, opondo-se à força. A mesma linha de raciocínio mostra-a [fechada] na segunda, na terceira e na quarta fases, dessa vez opondo-se à juventude, e [aberta] na sexta fase, identificada com a juventude e a fragilidade. Apenas na quinta fase o estudo interno das versões deu destaque para a dissimulação como voz [fraca] e oposta à força e à esperteza. Com esses efeitos ela se identifica na segunda, na quarta e na sexta fases, em voz [forte]. A dissimulação na voz [lenta] só aparece isoladamente; será [rápida] na segunda e na quarta fase.

No dicionário a dissimulação surge como “*encobrimento das próprias intenções*” e “*disfarce, fingimento, hipocrisia, refolho*”. Em dissimular aparecem os termos “*ocultar*”, “*calar*” e “*simular*”. Tem-se no nível profundo a descontinuidade e a idéia de simulacro. Da mesma forma podem ser lidos seus parâmetros, mas é importante a noção de que o que a voz dissimulada pretende passar normalmente não é a dissimulação, são outros efeitos. Em alguns casos fica evidente que a voz está escondendo algo, ela não é perfeita e deixa escapar a dissimulação em si (o descontínuo, o simulacro). Em outros casos, menos comuns, o texto (normalmente o narrador) explica o simulacro e a voz esconde a dissimulação.

Notando-se que as análises internas somente levam em consideração as relações obtidas dentro de cada versão e, portanto, descartam traços vocais isolados ou contraditórios, que não indicam uma relação semântica com o efeito em que aparecem, foi buscado nos dados iniciais do estudo do timbre os elementos que pudessem dar coesão à utilização do timbre na dissimulação. Observou-se que ela aparece [fraca] na 3ª e na 5ª fases, ao contrário da 2ª, da 4ª e da 6ª. O traço [diferente] apareceu na 4ª e na 6ª fases. Possivelmente há uma relação entre a escolha desses traços vocais e a idéia de dissimulação, e talvez até uma relação com a revisão da infância, mas os dados são insuficientes. As análises internas e por história revelam que em cada momento e segundo cada situação narrativa, a dissimulação buscou diferentes formas de marcar o salto do oculto, ou seja, marcar na voz o que deveria permanecer oculto.

Bondade

Aparece em 13 versões e em apenas uma delas não obteve resultado positivo no cruzamento interno. As outras doze são: Brancas de Neve 1, 2, 3 e 5, Chapeuzinhos 2, 4, 5 e 6 e todos os Pinóquios.

Apresenta tendência geral para o [fechado], [harmônico], [rápido] e [igual]. Há uma indicação dispersa para o [agudo].

No cruzamento por histórias a bondade aparece em Branca de Neve e em Pinóquio, mas somente nesse último apresenta cruzamento positivo. Relacionado a Gepeto e à maturidade, sua voz tende a [fechada]. Também é [harmônica] e [rápida]. No andamento liga-se à proximidade, à alegria, ao entusiasmo, à maturidade e à juventude, numa sugestão sobre a conjunção.

O cruzamento por fases apresenta a bondade na quarta, na quinta e na sexta fases, mas somente na quarta o cruzamento é positivo. Seus parâmetros timbrísticos [harmônico] e [fraco] foram relacionados à continuidade e a uma espécie de “não ameaça”, respectivamente.

O cruzamento por artistas é por vezes contraditório, por vezes insuficiente. Na altura temos:

1. [Grave]: Elenco do Galinho.
2. [Agudo]: Roberto de Castro.

Ambos pertencem à quinta fase. Na abertura só temos vozes [fechadas], nos mesmos artistas que se contradizem na altura. A estridência aponta para vozes [harmônicas]: Edy Lima (4ª fase) e Elenco do Galinho (5ª fase). O traço intensidade só aparece na 6ª fase, Fátima Valença, com a voz [fraca]. O andamento é contraditório:

1. [rápido]: Edy Lima e Roberto de Castro.
2. [lento]: Fátima Valença.

Portanto, [rápido] na 4ª e na 5ª e [lento] na 6ª fase. Também a dicção é contraditória:

1. [igual]: João de Barro, Edy Lima e Fátima Valença.
2. [diferente]: Roberto de Castro.

Sendo assim, a tendência nesse grupo de artistas inicia [igual] (2ª e 4ª fase), passa a [diferente] na quinta e volta a ser [igual] na sexta fase.

As análises internas dos cruzamentos das versões apresenta dispersamente o efeito de bondade, mas há alguns aspectos a considerar.

- v *Andamento*: A bondade é [rápida] na 4ª fase, ligada à verdade e à proximidade enquanto se afasta da maldade e da esperteza; na sexta fase ela será lenta e ligada à velhice, opondo-se à determinação e à força.
- v *Estridência*: as análises internas encontraram coerência na utilização da voz [harmônica] para a bondade em textos da terceira e da quarta fase, aproximando-a da verdade e da proximidade e opondo-a à falsidade, à maldade e à esperteza.
- v *Dicção*: na terceira e na quarta fase a bondade [igual] se opõe a valores tais como esperteza, maldade, dissimulação, distância e autoridade; já na sexta fase, ainda [igual], vai se opor à força e à determinação.
- v *Abertura*: a bondade, como a dissimulação, é [fechada] na segunda fase; na quinta sua voz [fechada] vai opor-se à maldade do dono do circo, na história da Pinóquio.

Observa-se uma diferença na relação da bondade com outros efeitos que coloca seus marcos opostos principalmente na quarta e na sexta fases, explicitada especialmente pelo andamento e pela dicção. A bondade, na 4ª fase, está ligada a valores morais eufóricos e oposta aos disfóricos. Já na 6ª fase ela está relacionada à fragilidade da velhice e oposta a máximas morais eufóricas do cidadão urbano: a determinação e a força. Apesar de não parecer que a bondade em si seja um efeito de sentido carregado pelo timbre, essas relações que a identificam no timbre tornam seu estudo profícuo na busca de pistas sobre a revisão da infância.

Aqui bondade é a característica que usa o seguinte sentido oferecido pelo dicionário: “*qualidade ou caráter de bom*”, no que bom significa “*benévolo, bondoso, benigno*”, “*misericordioso, caritativo*” e “*virtuoso*”. Mas o bom das histórias não é definitivamente o “*que alcançou alto grau de proficiência, eficiente, competente, hábil*”, que talvez seja o bom que seria valorizado nos nossos dias e teria relações com a força e a determinação. Mas é importante frisar que, exceto no andamento, são os mesmos parâmetros que carregam a bondade na quarta e na sexta fases: [igual], [harmônica] e [fechada], ou, nos termos já comentados, continuidade e centralidade.

Verdade

Talvez o significado do dicionário que seja mais fiel ao usado aqui como efeito de sentido seja um dos significados de verdadeiro, “*que fala*

verdade”, sendo então a verdade *“conformidade com o real, exatidão, realidade”* e *“coisa verdadeira ou certa”*.

A verdade tem cruzamento positivo na metade das vinte versões em que aparece. Esses dez cruzamentos positivos, das versões de Branca de Neve 1, 2 e 4, das Baratinhas 1 e 2, das Chapeuzinhos 2, 4, 5 e 7 e do Pinóquio 3, apontam para a tendência geral da voz da verdade [harmônica], [forte] e [igual].

No cruzamento por histórias todas, exceto Alice, trabalham com a verdade, mas somente a Branca de Neve obtém cruzamento positivo, apontando com a voz [harmônica] para a continuidade.

No cruzamento por fases a verdade aparece na primeira, outra vez na voz [harmônica] do contínuo, mas também [lenta] como a submissão, a beleza e a tranquilidade. Na quarta fase torna a aparecer [harmônica] e, dessa vez, [forte], numa alusão a seu caráter ameaçador, e [rápida], aludindo à conjunção. Sem cruzamento positivo, vai aparecer também na quinta e na sexta fases. No cruzamento por artista ela não é suficiente para análises.

A verdade, apesar de aparecer freqüentemente na análise interna das versões, não tem um comportamento padronizado que possa indicá-la como um efeito do sentido produzido pelo timbre. Somente é possível perceber que alguns dos efeitos que são ligados à verdade pelos parâmetros [harmônico] e [igual] são opostos a ela pelo traço [forte], como se houvesse uma relação diferenciada com a continuidade e com a presença. Retomando a definição do dicionário, é possível inferir no contínuo da voz [harmônica] e [igual] a indicação de que não há saltos entre o que está sendo dito e o que ocorreu “realmente”, não há distância, há proximidade. Já a voz [forte] indicaria o incômodo dessa impossibilidade de erro e é bem específica da 4ª fase.

Autoridade

A autoridade é [grave], [harmônica], [forte] e [rápida]. É isso o que dizem, dentre as dezessete versões em que esse efeito está presente, as dez que obtiveram cruzamento positivo: todas as Alices, as Brancas de Neve 1, 4 e 5, as Chapeuzinhos 6 e 7 e o Pinóquio 2.

O significado da autoridade no dicionário que se adequa a esse estudo é *“direito ou poder de se fazer obedecer, de dar ordens, de tomar decisões”*. O sujeito dessa autoridade tem uma espécie de superioridade, mas conta também com a convivência dos outros sujeitos envolvidos. Por isso pode-se antecipadamente usar as conclusões anteriores que

relacionam o [grave] ao grande, o [harmônico] ao contínuo, o [forte] à extroversão e à presença e o [rápido] à conjunção, nesse caso conjunção com o /poder/.

A autoridade está em Chapeuzinho Vermelho, em Branca de Neve e em Alice, sendo que somente na última obteve cruzamento positivo no traço [forte]. Nessa história a voz [forte] busca a atitude extrovertida.

Na primeira fase a autoridade é [forte] e [rápida]; ali a voz [forte] foi relacionada à figurativização da “força da autoridade”, ou seja, a seu /poder/, enquanto a voz [rápida] foi oposta ao não /poder/ da submissão e da tranquilidade e à conjunção da beleza e da verdade. A autoridade aparece sem cruzamento na segunda, na quarta e na quinta fases. Na sexta, ela é [grave], tal qual a determinação e contrariando a juventude e a alegria, e é [harmônica], tal qual a maturidade.

A autoridade não aparece na análise dos artistas. Na análise interna das versões a autoridade reforça sua tendência geral e marca alguma relações com outros efeitos. Com a força a autoridade identifica-se [grave] e [harmônica], opondo-se à fragilidade. Também identifica-se na voz [grave] com a determinação e, na voz [harmônica], com a maturidade. Todas essas relações são marcantes na sexta fase, quando também é forte a oposição à juventude.

Distância

A distância aparece em 15 versões, mas obtém somente 7 cruzamentos positivos (Alices 1, 2 e 3, Branca de Neve 2, Baratinha 4 e Pinóquios 2 e 4). Esses cruzamentos positivos representam menos de trinta por cento das versões, mas têm como reforço o fato de que esse efeito aparece em mais da metade delas, se somadas aquelas em que a distância não tem cruzamento de parâmetros mas aparece com frequência. Esses sete cruzamentos positivos mostram a distância apontando para o [grave], o [forte] e o [rápido].

Em Alice, a distância é [forte], o que foi relacionado com a extroversão. Ela aparece nas Baratinhas, mas sem cruzamento. Em Pinóquio surge [grave], [rápido] e [diferente], sendo esse traço marcado pela ruptura.

Exceto na primeira, a distância aparece em todas as outras fases, mas obtém cruzamento positivo somente na quarta, relacionada à força no traço [grave]. Não aparece no estudo dos artistas.

No dicionário: “*espaço entre duas coisas ou pessoas, intervalo*” e também “*diferença entre categorias sociais*”. No caso dos textos estudados, a distância tem esse caráter social, que caracteriza a pessoa distante por uma espécie de frieza em relação a outras, não envolvimento. A idéia de ruptura está presente, por isso aqui o [rápido] só pode ser conjunção se essa for relativa ao /poder/ desprezar por ter outra coisa ou outras relações, ou seja, o sujeito distante pode ser distante porque não precisa estar próximo.

A análise interna das versões indica poucas relações coerentes para o efeito de distância. Na terceira fase é presente o traço [forte] opondo-a à maturidade e ligando-a a esperteza, maldade e autoridade: a distância seria um desvio de caráter? Na quinta fase o traço da distância é [grave] e se opõe à fragilidade e à bondade. Na quarta fase é [grave], junto com a verdade e a força, opondo-se à proximidade, à ansiedade, à bondade e à tranquilidade. Na mesma fase é ainda [rápido], dessa vez juntando-se com vários efeitos intranquilos contra o efeito de tranquilidade, [lento].

Ingenuidade

A ingenuidade aparece em quinze versões, mas obtém somente 4 cruzamentos positivos, não fornecendo elementos para sua análise timbrística, o que sugere não haver relação entre esse efeito e o timbre da voz que o carrega. Os cruzamentos positivos estão em Alice 3 e Chapeuzinhos 5, 6 e 8. Não apresenta tendência geral nem aparece no estudo sobre os artistas. Aparece em Alice, em Chapeuzinho e em Pinóquio com frequência considerável mas sem padrões que propiciem cruzamento positivo. O mesmo ocorre na segunda, na terceira, na quarta e na quinta fase.

Na análise das versões a ingenuidade ganha pouco sentido, mas se opõe à maturidade em dois textos pelo traço estridente, indicando uma sutil relação pelo viés do descontínuo marcado no dicionário pela definição negativa de ingênuo: “*em que não há malícia*”.

Maldade

A maldade aparece com frequência considerável em 13 das 26 versões do *corpus*, mas obtém cruzamento positivo em apenas 2 Pinóquios: 2 e 4. Esses dois cruzamentos são ambos [fortes] e [diferentes], o que dá à análise da maldade na história de Pinóquio a possibilidade de relacioná-la pela intensidade a esperteza, dissimulação e distância, enquanto a dicção indica a ruptura. Na análise por histórias

ela aparece também em Branca de Neve e em Chapeuzinho Vermelho. Não surgiu na análise dos artistas, mas apareceu sem cruzamento na terceira, na quarta, na quinta e na sexta fases.

O conceito melhor adequado ao usado aqui para maldade encontra-se no dicionário em malvado: *“que pratica atos cruéis, ou é capaz de praticá-los; cruel, mau, celerado, perverso”*. Na análise das versões só foi recorrente, sob o traço [forte], a identidade com a esperteza.

Cabe notar que sobre a bondade o traço [igual] teve grande importância, e algumas vezes ela foi relacionada a [fraco]. Pelo acento temos o contínuo na bondade e o descontínuo na maldade, enquanto pela intensidade a maldade é presente, participante, e a bondade é quase ausente.

2.6.3 - TERCEIRO GRUPO DE EFEITOS DE SENTIDO:

APARECEM EM MENOS DE 13 VERSÕES,

OBTENDO 5 A 7 CRUZAMENTOS POSITIVOS.

A importância dos efeitos que constituem esse último grupo é questionável, pois eles nem participam de forma acentuada em pelo menos metade das versões do *corpus* nem conseguem alcançar esse número em cruzamentos positivos, os quais variam entre 5 e 7 por efeito. No entanto, têm uma certa participação nas análises internas que os coloca em evidência, sugerindo que o registro de seus resultados pode vir a ter importância em trabalhos posteriores. A ordem leva em conta o número de cruzamentos internos positivos e o número de versões em que aparece, tal como nos grupos anteriores. São seis: sabedoria, preocupação, esperteza, submissão, entusiasmo e beleza.

Sabedoria

Das dez versões em que aparece, a sabedoria tem cruzamento positivo em sete deles: Alices 1, 3 e 4, Chapeuzinhos 2 e 4 e Pinóquios 1 e 3. Apresenta uma tendência geral para a voz [forte].

Só aparece no cruzamento dos textos da quarta fase e sem cruzamento positivo. No cruzamento por histórias aparece em Alice e em Pinóquio. No País das Maravilhas a sabedoria é [grave], numa alusão à vivência, e [fechada], convencional, que vem de fora pra dentro. Na cidade de Gepeto a sabedoria é feminina e tem uma voz [aguda], mesmo em personagens masculinos.

Os autores pouco a qualificam no timbre e entram em contradição: para João de Barro ela é [grave] e [diferente], sendo [igual] para Fátima Valença. É [aberta] para Edy Lima, [fechada] e [forte] para o Elenco do Galinho.

Há um leve contraponto entre as versões da segunda e da quinta fases, no que diz respeito às suas análises internas da sabedoria. Na segunda ela aparece irmanada à proximidade, na quinta se identifica com a maturidade e com o refinamento, o que alguma forma pode denotar distância. Ou, nos termos do dicionário, ora é *“temperança, sensatez, conhecimento justo das coisas, razão”*, ora é *“grande conhecimento, erudição, saber, ciência”*.

Preocupação

São oito versões, sete com cruzamentos positivos: Alices 2 e 4 e Chapeuzinhos 1, 4, 5, 6 e 7. Apresentam tendência para [harmônico], [forte] e [rápido]. Não houve cruzamento positivo nem entre as histórias nem entre as fases, mas a preocupação ocupa um papel de certa importância nas Chapeuzinhos e na sexta fase. O estudo dos artistas reforça os traços vocais [forte] e [rápido] da tendência geral, acrescentando-lhes o [igual].

Preocupação aqui é receio, apreensão, cisma, inquietação. A concentração do que está presente, traço [forte], a ruptura da fixidez do mau humor, da ansiedade, do nervosismo, traço [rápido].

Esperteza

A esperteza aparece em nove versões e obtém cruzamento positivo em seis delas: Alice 1, Chapeuzinho 5 e todos os Pinóquios. Em todas elas é marcado pelo traço [forte] e na maioria é [rápida]. Não aparece no estudo dos artistas e no estudo das fases aparece sem cruzamento na quarta e na quinta. O estudo das histórias traz a esperteza em Chapeuzinho sem cruzamento e em Pinóquio [forte] e [rápida]. Esses parâmetros timbrísticos nessa história estão relacionados à dissimulação, à maldade e à distância, sugerindo a esperteza como presente mas escorregadia.

Esperteza é *“habilidade maliciosa, malícia, manha, astúcia”*, esperto é *“acordado”, “arguto”* e *“enérgico, ativo”*. Malícia une *“sagacidade”* e *“intenção maldosa”*. O escorregadio e presente do [rápido] e [forte] está dentro dessas noções. Será [forte] e [rápida] como a dissimulação na segunda fase e [forte] como a maldade na terceira e na quinta, apontando para um aumento no explícito do gesto esperto.

Submissão

Aparece em sete versões, seis das quais com cruzamento positivo: Alices 1 e 2 e Brancas de Neve 1, 3, 4 e 5. Há indicação de tendência geral em todos os seis parâmetros timbrísticos: [grave], [fechado], [harmônico], [forte], [lento] e [igual]. Aparece a submissão em Alice sem cruzamento e em Branca de Neve [grave] e [forte], noção de tamanho e força.

Somente na primeira fase sua aparição é considerável e têm cruzamento positivo. Outra vez o [grave] e o [forte] remetem ao tamanho, enquanto o [fechado] remete à introspecção e o [lento] opõe o efeito à autoridade ao mesmo tempo que o aproxima da tranquilidade, da beleza e da verdade.

A *“disposição para aceitar um estado de dependência, docilidade”*, o *“rebaixamento servil, subserviência”* revelam que a submissão não depende de uma inferioridade de /poder/, mas de uma disposição. Se o [rápido] é o impulso para o fazer, aqui o [lento] é a falta desse impulso e aparece na primeira e na quarta fase. O /poder/ é investido na voz [grave], [fechada] e [harmônica], vozes do grande, do centrado e do contínuo, elementos que aparecem nas análises internas das versões.

Entusiasmo

Todas as seis versões em que aparece o entusiasmo têm cruzamento positivo: Baratinhas 1, 2 e 4, Chapeuzinho 5 e Pinóquios 3 e 4. A tendência é para o [agudo], o [forte], o [rápido] e o [igual]. O entusiasmo não aparece no estudo das fases ou dos artistas. Na análise por histórias a Chapeuzinho traz o entusiasmo sem cruzamento e o Pinóquio o traz [forte] e [rápido]. Na análise interna das versões encontra-se uma certa recorrência na identificação do entusiasmo com a juventude. O sentido mais apropriado seria o de *“viva alegria, júbilo”*, mas também cabem idéias como *“dedicação ardente”*, *“inspiração”* e *“veemência, vigor”*. Por isso pode-se inferir relação entre [agudo] e jovem, [forte] e vigoroso, [rápido] e [igual] e conjunto e contínuo.

Beleza

Das oito versões em que aparece, a beleza tem cruzamento positivo em cinco: todas as Brancas de Neve. O estudo dessa história faz relação entre os traços timbrísticos [harmônico] e [igual] e os valores eufóricos dos textos. Além desses, a beleza tende para o [fechado]. Esse traço, que aparece na primeira fase, marca a introspecção. Na primeira

fase, além desses três, aparece o [lento] identificado à tranquilidade, à submissão e à verdade, opostas à autoridade. No dicionário, em belo, encontram-se contrapontos às relações obtidas nas análises internas: “*que tem forma perfeita e proporções harmônicas*”, continuidade do [harmônico] e do [igual]; “*ameno, aprazível*” e “*elevado, sublime*”, circunscrição do [fechado].

2.7 - SEMI-SIMBOLISMO

Após todas as relações descritas, ficou patente que a identidade entre o conteúdo e a expressão no timbre não é direta, que os elementos do conteúdo devem ser divididos em categorias, tal como fizemos com as vozes, para que se possa estabelecer relações. As categorias do conteúdo têm, como vimos, um caráter acentuadamente aspectual. Falamos de continuidade, ruptura, aceleração, desaceleração, intensidade, abertura, fechamento, dentre outros aspectos, para explicar a relação entre o conteúdo e a expressão do timbre.

As tabelas abaixo descrevem os resultados anteriores sugerindo uma relação entre as categorias da expressão e as do conteúdo sem formalizar a produção do sentido, que ocorre pela mistura complexa dos elementos. Os **traços de expressividade** correspondem a uma descrição dicionarizada dos extremos da categoria; os **traços aspectuais** decorrem da leitura dos elementos de duração, aceleração, continuidade, medida e abertura dos traços de expressividade; finalmente, os **traços semânticos** correspondem aos efeitos de sentido cujo cruzamento no *corpus* esteve relacionado àquele padrão vocal (agudo/grave, forte/fraco, etc.).

A categoria altura apresenta os traços [agudo] e [grave], traços que antes de tudo diferenciam vozes femininas, infantis e masculinas. Uma característica física do som nesse sentido é que o [agudo] é mais incisivo, direto, enquanto o [grave] é mais amplo, reverbera mais e é, por isso, menos centralizado. Por outro lado, corporalmente sentimos a voz grave mais internalizada do que a [aguda], pois a voz grave reverbera mais no peito, enquanto a [aguda] reverbera mais na garganta e na cabeça. Também é importante o fato de que sentimos muito mais as reverberações graves, em função do maior tempo entre uma reverberação e outra; no [agudo] o tempo é tão ínfimo que faz com que a ondulação não seja percebida, por isso a incisão, o direto. Daí o [agudo] ser sentido como um movimento pontual, curto, pequeno e fraco, enquanto o [grave] é forte, intenso, grande e longo.

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
ALTURA	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
AGUDO	cortante curto pequeno fraco	descontínuo pontual	jovialidade fragilidade alegria instabilidade
GRAVE	forte intenso denso longo	contínuo durativo	maturidade sabedoria força autoridade vivência superioridade

A segunda categoria considerada foi a abertura ou fechamento vocálico. Fisicamente sua distinção é óbvia, pois depende de um movimento bucal de abertura ou fechamento. A voz [aberta] é mais clara, a [fechada] é mais escura; a voz [aberta] ressoa menos nas cavidades ósseas, enquanto a [fechada] ressoa principalmente no palato (céu da boca). Frequentemente associamos a voz [fechada] a “entubada”, parecendo sair pelo topo da cabeça, enquanto a [aberta] força para fora as paredes do aparelho vocal, podendo chegar a irritá-lo, em casos extremos. As relações obtidas entre expressão e conteúdo foram:

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
ABERTURA	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
ABERTO	aberto explosivo	excessivo descontínuo	alegria determinação jovialidade proximidade espontaneidade extroversão instabilidade imprevisibilidade
FECHADO	fechado preso	exato contínuo	refinamento beleza submissão força maturidade convenção introversão superioridade previsibilidade

A estridência é a terceira categoria estudada e opõe a voz [estridente] à voz [harmoniosa]. Uma voz [estridente] fere os ouvidos e é

irregular, enquanto a voz [harmoniosa] é gostosa de ouvir e parece plana, cheia, regular. Essas características são bastante sugestivas:

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
ESTRIDÊNCIA	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
ESTRIDENTE	irregular cortante	descontínuo acelerado	velhice juventude dissimulação estranheza disforia fragilidade
HARMONIOSO	regular cheio	contínuo desacelerado	maturidade proximidade beleza jovialidade tranquilidade verdade bondade euforia confiança

Como quarta categoria foi estudada a intensidade: vozes [fortes] opondo-se a vozes [fracas]. Esse parâmetro é muito figurativo, numa relação quase simbólica com o conteúdo:

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
INTENSIDADE	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
FORTE	forte intenso longo alcance	excessivo aberto acelerado durativo	autoridade arrogância distância alegria determinação força física autoridade verdade juventude extroversão grandeza peso ameaça
FRACO	fraco débil sem alcance	insuficiente fechado desacelerado pontual	fragilidade proximidade bondade inofensivo maternal

O andamento, quinta categoria, está diretamente ligado à aspectualização temporal, pois trabalha com a mesma matéria, ou seja, o tempo, a velocidade:

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
ANDAMENTO	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
LENTO	desacelerado	desacelerado gradual durativo	submissão beleza tranquilidade calma com tempo
RÁPIDO	acelerado	acelerado incoativo que salta etapas	arrogância dissimulação alegria jovialidade autoridade proximidade força determinação fuga da demora falta de demora conjunção agilidade impulso

Por fim, foi levado em conta o acento. Nessa sexta categoria entrou em questão um padrão de dicção com o sentido de normalidade, específico de cada disco, com o qual foram definidas vozes [iguais] e vozes [diferentes]. Não se trata de um fator físico, mas cultural, como o andamento. Foram obtidas as seguintes relações:

EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
ACENTO	traços de expressividade	traços aspectuais	traços semânticos
IGUAL	normal igual comum	continuidade	proximidade beleza jovialidade tranquilidade maternal conjunção
DIFERENTE	anormal diferente incomum	descontinuidade	maldade distância ruptura

Como nenhuma voz estudada deixou de ter altura, abertura, intensidade, andamento, estridência e acento, é evidente que, muitas vezes, entraram na composição da voz aspectos opostos. Analisando a

voz da protagonista da *História da Baratinha*, descrita no tópico 2.2, observamos que é aspectualizada da seguinte forma¹⁰⁹:

- [agudo]: descontínuo, pontual
- [aberto]: descontínuo, excessivo
- [estridente]: descontínuo, acelerado
- [forte]: excessivo, aberto, acelerado, durativo
- [igual]: contínuo

Sua voz está ligada aos efeitos determinação, verdade e sensibilidade, sendo que a última não aparece nas tabelas acima. A determinação, conforme as tabelas acima, é [aberta], [forte] e [rápida]. A voz da Baratinha contém os traços [aberto] e [forte], caracterizando sua determinação pelo excessivo, descontínuo, amplo, acelerado e durativo. Já a verdade é, ainda conforme as tabelas, [harmoniosa] e [forte], sendo que a voz da Barata confirma o [forte], mas é [estridente], o que complica mas não impede a análise.

Um ponto de partida para a análise pode ser a percepção de que os parâmetros andamento e acento são culturais e, portanto, sociais e os outros são pessoais, pois físicos. Assim, podemos concluir que a Barata está socialmente integrada, pois o andamento é determinado pela música e a dicção é [igual] à normalidade. Já do ponto de vista pessoal, ela é, ao mesmo tempo, limitada e ilimitada.

Por outro lado, o limite da voz [aguda], por ser pontual e contínuo, é circular. Já o ilimitado da voz [aberta] e [forte], sendo descontínuo e aberto, transborda para fora do círculo. A voz [aguda], como vimos, remete à feminilidade, à pequenez, à fragilidade: é parte da sedução da Barata sobre os pretendentes. Sobremodalizada pelo descontínuo ilimitado e excessivo do [aberto] e do [forte], ela torna-se determinada, enquanto o [estridente] transforma o efeito de verdade numa quase dissimulação, que pretende esquecer seu passado de insuficiência, incompetência modal para arrumar marido.

Vê-se que a descrição do timbre segundo a aspectualização e a figurativização é capaz de produzir um panorama bastante satisfatório de cada personagem; contudo, caberia num momento posterior a esta dissertação uma análise exaustiva dos resultados em todas as vozes estudadas, ou seja, realizar o movimento de reconstrução dos efeitos do

¹⁰⁹ O parâmetro andamento não entrou na análise porque todas as falas da Barata são cantadas e dependem, portanto, do andamento da música.

timbre. Mesmo assim, ainda é possível, a partir desta descrição, sugerir uma formulação semi-simbólica para a construção da caricatura vocal dos discos infantis.

Os aspectos envolvidos podem ser divididos pela sua construção da pessoa, do espaço e do tempo. Estamos sugerindo que a caricatura vocal seja formada por uma aspectualização da personagem e seu movimento no espaço e no tempo. A aspectualização da pessoa é excessiva, insuficiente ou na justa medida; aparece nas categorias vocais da abertura e da intensidade. A aspectualização do espaço tem dois enquadramentos, contínuo/descontínuo e aberto/fechado; o primeiro aparece nas categorias da altura, da abertura, da estridência e do acento, enquanto o segundo surge na categoria da intensidade. A aspectualização do tempo também tem dois parâmetros: andamento (acelerado/desacelerado) e ritmo (pontual, incoativo e durativo — o terminativo não apareceu neste estudo); ambos aparecem na intensidade e no andamento, mas o primeiro surge também na estridência enquanto o segundo na altura.

Somando os resultados aspectuais das tabelas acima com as definições que acabamos de fazer, analisamos os sete efeitos de sentido do primeiro grupo, os quais obtiveram 13 ou mais cruzamentos positivos dentre as versões: proximidade, maturidade, fragilidade, juventude, força, alegria e determinação. Os resultados foram “gradientes” de cada uma das categorias onde se posicionaram graus maiores ou menores de cada traço aspectual, levando-se em conta justamente a soma das aparições. Nenhum dos sete efeitos estudados obteve a mesma configuração aspectual. Seguem algumas considerações e a descrição de cada um dos “gradientes”:

Atores:

excessivo (2E)



excessivo (1E)



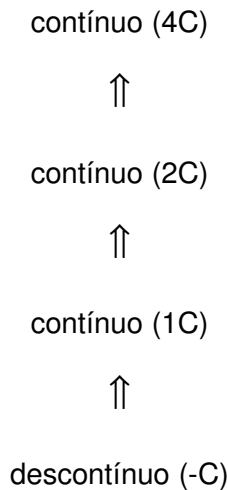
justa medida



insuficiente

- Há uma distinção entre um excessivo e um duplo excessivo; essa distinção define a juventude e a alegria como “mais excessivos” do que a maturidade, a força e a determinação.
- A força tem a particularidade de apresentar em um dos seus traços o sema aspectual da justa medida e, em outro, o do excessivo; desta forma o caráter dispersivo deste último é suprimido.

Espaço:



- A força (4C) se opõe à fragilidade (-C) e à alegria. A maturidade aparece “mais contínua” do que a proximidade (que tem o elemento aqui/lá) e a determinação (que contém uma direção e, portanto, também a definição de dois lugares).
- Levando-se em conta o outro enquadramento do espaço, somente a fragilidade aparece como fechada e é nisso que, espacialmente, difere da alegria.

Tempo:



acelerado (2R)



desacelerado

acelerado (1R)

- Em ambos os “gradientes” a fragilidade ocupa o extremo inferior.
- A incoatividade não implicou no aparecimento da terminatividade, mas ocupa uma posição entre o instantâneo (pontual) e o durativo, tendendo para o último¹¹⁰. A maturidade, a força e a determinação apresentam ambos os aspectos, o incoativo e o durativo.
- A alegria e a juventude apresentam somente a incoatividade: um impulso para o fazer sem a certeza do prosseguimento, da manutenção.
- A proximidade é menos pontual que a fragilidade; podemos arriscar uma sugestão de que a proximidade visa um ponto incoativo tendendo para o durativo enquanto a fragilidade visa um “ponto pontual”, ou seja, incoativo e terminativo ao mesmo tempo.
- Por que a determinação seria menos durativa e mais acelerada do que a maturidade e a força? Possivelmente porque ela implica em uma objetividade (relação sujeito-objeto) enquanto as outras duas implicam numa subjetividade, na orientação para o sujeito (relação sujeito-sujeito).

Longe de pretender chegar a uma improvável fórmula da construção da caricatura vocal de um personagem, este estudo limita-se às seguintes sugestões:

1. No timbre, o componente aspectual das categorias do plano da expressão relaciona-se com categorias do plano do conteúdo emprestando-lhes sentido e orientando o esboço vocal de uma imagem caricatural do personagem.
2. Há uma espécie de hierarquia entre as categorias aspectuais que poderia ser organizada segundo pessoa, espaço e tempo; dessa forma, a orientação do esboço sobremodalizaria o ator e seu movimento espacio-temporal.

¹¹⁰ Sendo assim, o terminativo pode ser compreendido como ocupando no “gradiente” o mesmo lugar do incoativo, mas com uma direção oposta: tendendo ao pontual.

3. A caricatural vocal varia no tempo e segundo autor. O *corpus* de 26 histórias, que agrupa no máximo sete versões em cada fase, é insuficiente para verificar se a utilização dos traços aspectuais forma, realmente, um sistema semi-simbólico ou, ainda, se um eventual sistema desse tipo, com a freqüente utilização, construiu verdadeiros símbolos vocais no seio da produção fonográfica dirigida ao público infantil. Estes símbolos, caso existissem, possibilitariam a construção de fórmulas do tipo “homem mau de voz forte, grave, acelerada, diferente” ou “mocinha de voz aguda, harmoniosa, fechada, fraca, lenta e igual”.

Além disso, julgamos que um aprofundamento na própria teoria, bebendo talvez nas fontes da fonética e da acústica, é imprescindível para que se possa deduzir relações efetivas entre a caricatura vocal e a imagem do enunciatário criança. Esse aprofundamento transcende os limites desta pesquisa. Contudo, na esperança de que, num segundo momento, seja possível realizá-lo, optamos por manter este estudo no corpo da dissertação.

Os resultados acima descritos serão retomados no terceiro capítulo desta dissertação para captar algumas relações entre as características dos personagens em cada fase ligadas pelo timbre aos conteúdos profundo, aspectual e fórico dos textos verbais e das canções. Essa relação será utilizada como sugestão das imagens de criança veiculadas nas diferentes fases, enquanto realiza uma observação da utilização semiótica do timbre, tendências e padrões.

3. CANÇÕES

As canções são trechos do texto verbal das histórias infantis gravadas em disco que apresentam peculiar relação com a expressão sonora. Normalmente dispoem as palavras em versos, apoiam-se em rimas e aliterações numa relação rítmica e melódica entre o conteúdo e a expressão. 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.

A análise semiótica da canção¹¹¹ 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.

3.1 - FUNDAMENTOS

A canção, tal como o texto verbal, produz sentido pela miscigenação ordenada dos três níveis do percurso gerativo. Em parte esses níveis são preenchidos pelo conteúdo verbal da canção. A outra parte, que corresponde à melodia, gera sentido por meio de uma rede tensiva, que vai ser melhor apreendida na aspectualização.

Um texto musical compreende uma exploração vertical da tessitura (alturas, tons, escalas, saltos, etc.) e uma exploração horizontal que se dá no tempo e corresponde ao ritmo e ao andamento. As duas acontecem simultaneamente e é nas relações obtidas pela simultaneidade dos dois processos que o sentido da canção é gerado.

¹¹¹ A semiótica da canção é uma teoria desenvolvida por Luiz Tatit e baseada nos princípios da semiótica greimasiana. Seu maior trunfo é a concepção da canção como um corpo único, cujo sentido é construído não pela soma, mas por uma relação complexa entre suas partes, sejam letra e melodia: *“Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial.”* (Tatit, 1996, p. 9)

A análise semiótica da canção consiste basicamente em discernir os elementos de aceleração e desaceleração que atuam nessas duas direções exploratórias. Na melodia (tessitura), a aceleração corresponde a “saltar etapas”, o que fisicamente quer dizer saltar notas da escala. Explica-se o efeito de aceleração opondo-o à previsibilidade oferecida pela escala, que é um movimento gradual, previsível, com o que propicia a sensação de continuidade e desaceleração. O passo-a-passo corresponde ao desacelerado porque produz “tempo”, tempo para compreender, tempo para saber o que esperar. Os saltos melódicos, portanto, roubam esse tempo, trazem o imprevisível e, com isso, são descontínuos, acelerados.

No ritmo, a aceleração do andamento propicia a aproximação, pois diminui o tempo entre uma e outra parte, enquanto a desaceleração proporciona a valorização do percurso justamente pela sua duração e pela possibilidade de detalhar a melodia¹¹². É a relação entre esses conteúdos imbricados num processo temporalmente não simultâneo que produz o sentido da canção popular, e, como não poderia deixar de ser, as canções infantis trabalham com esses mesmos elementos.

Os processos resultantes da imbricação de melodia e ritmo, produzem efeitos ora temáticos, ora passionais, mas sempre figurativos. A tematização e a passionalização são produzidas pela aceleração/desaceleração, num jogo de compensações e acentos; a figurativização praticamente sobremodaliza o texto com referências miméticas à fala, num nível mais superficial e concreto de significação. No entanto, para o sentido da canção, a figurativização é fundamental, pois é o berço de sua relação com o texto verbal.

Aceleração pode ser sinônimo de saltar etapas, enquanto a desaceleração é sinônimo de gradação, de explicação. A tematização e a passionalização utilizam diferentemente ambos os processos nos vários aspectos da melodia e do ritmo, produzindo sentidos opostos no que concerne a exemplos modelares. As canções na prática jogam dialeticamente com esses elementos, muitas vezes produzindo redes complexas de construção do sentido.

¹¹² Segundo Tatit, “A aceleração subjetiva provoca a redução da duração e da distância nas extensões objetivas enunciadas. A desaceleração, produzindo o efeito inverso, instaura a continuidade que recupera a junção do sujeito com o objeto ou com o percurso que leva ao objeto.” (Tatit, 1994, p. 260)

“Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização”. (Tatit, 1996, p. 22)

A tematização aparece com andamento acelerado, ritmo marcado, percussivo e repetitivo, melodia sintética, sem saltos e tessitura pequena. O tratamento do ritmo é acelerado no que concerne ao andamento, mas a reiteração dos motivos rítmicos o desacelera. Isso explica-se porque a repetição melódica permite a memorização, funcionando como uma explicação para o que foi “dito rápido demais”. Por outro lado, o andamento acelerado funciona aproximando os extremos e diminuindo a distância entre começo e fim, entre sujeito e objeto, bem como presentificando o corpo do artista pelo apelo corporal. O tratamento da altura (melodia), além da reiteração, é marcado pela concentração melódica, a tessitura em geral menor que uma nona maior e as frases curtas, também produzindo a idéia de proximidade.

O sentido produzido pela tematização, portanto, baseia-se na idéia de proximidade: traduz conjunção, realização e seu simulacro, bem como traduz a presença corporal, também baseada na proximidade.

“Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das freqüências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a este processo passionalização.” (Tatit, 1996, p22)

A passionalização aparece com andamento lento, ritmo diluído, notas longas, melodia expansiva tanto no uso de saltos melódicos e na tessitura ampla quanto na duração das frases musicais. A diluição do ritmo com o andamento desacelerado produz uma ruptura com a idéia de proximidade, que se torna distância. As reiterações rítmicas garantem-lhe a compreensão, mas estão suficientemente diluídas para permanecerem em segundo plano. As notas longas presentificam a distância (a ausência), que também aparece nas frases musicais longas e na tessitura ampla (em geral maior que uma nona menor). Os saltos melódicos completam o quadro: é a distância entre uma nota e outra que presentifica a falta, bem como valoriza o percurso pressuposto por ela:

modalização e ação rumo à conjunção . O salto melódico também evoca a decepção do percurso passional do sujeito, pois implica em quebra da escala, em negar o diatônico que propicia previsibilidade.

É dessa forma que a passionalização, baseada na idéia de distância, traduz disjunção, decepção, falta e intelecção negando a corporalidade. Surge na desaceleração do andamento produzindo tempo para se perceber o percurso sinuoso da melodia representando a distância entre sujeito e objeto.

“A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.” (Tatit, 1996, p. 20)

A figurativização, que surge na presentificação ou negação do corpo, também trabalha os sentidos da expressão vocal, a qual quanto mais falada mais está presente, nos sentidos da entoação e da intensidade da fala cotidiana e também na relação direta com os conteúdos verbais, muitas vezes enfatizando-os por meio do esforço em funcionar iconicamente.

O trabalho dessas duas instâncias em conjunto com a sonoridade e o conteúdo da letra da canção constróem um sentido que nenhum dos elementos isolados explica completamente.

3.2 - TRILHA SONORA

As canções fazem parte de um conjunto sonoro que existe em todas as histórias deste *corpus*: músicas que permeiam, recortam e marcam momentos do texto, ou seja, a trilha sonora. Ela é explorada diferentemente nos discos, podendo-se falar em trilhas sonoras que figurativizam o texto (como muitos desenhos em livros de história, trabalhando o conteúdo verbal como cópia ou complemento) e trilhas que simplesmente o recheiam. Também há trilhas com e sem canções, trilhas compostas especialmente para o texto e trilhas “emprestadas”.

O silêncio pode ganhar ou não conotações no texto, dependendo de como é utilizado, o que faz dele parte da trilha sonora. Quando surge da interrupção brusca de uma música normalmente produz tensão, por isso será chamado de silêncio tenso. Também é tenso o silêncio que o

texto literalmente qualifica como tal (ex.: “*silêncio mortal*”¹¹³). Da mesma forma, há músicas passionais que figurativizam a tensão do drama do texto, as quais serão chamadas passionais tensas.

O estudo da trilha sonora aqui tem uma função específica: servir de referência para a análise final das canções, instalando-as temporalmente no texto. Por isso não vamos nos deter nos resultados de cada texto, cabendo apenas alguns comentários por fase:

- 1ª Fase: Sua trilha é principalmente passional; o silêncio tenso é produzido pela interrupção de música temática.
- 2ª Fase: A maioria dos textos alterna músicas temáticas e passionais. O silêncio tenso não aparece na maioria dos textos; quando aparece, surge após música temática, passional e passional tensa.
- 3ª Fase: Dos quatro textos dessa fase, dois são principalmente temáticos, um é passional e o outro alterna passional e temático. O silêncio é quase sempre neutro e só aparece tenso após uma música temática.
- 4ª Fase: A presença de músicas passionais é mais freqüente que a de temáticas, mas nenhum texto é essencialmente passional. A maioria dos textos não têm silêncios; o único silêncio tenso aparece interrompendo uma música passional tensa.
- 5ª Fase: A maioria dos textos tem mais músicas temáticas que passionais, apenas uma delas é essencialmente passional num texto que utiliza com freqüência o silêncio tenso por interrupção do passional. Nessa fase o silêncio tenso aparece principalmente seguindo a interrupção do temático. Somente uma versão utiliza passional tenso.
- 6ª Fase: Dos cinco textos, três tendem ao temático e dois ao passional. A maioria tem pouca música. A utilização do silêncio tenso é variada, inclusive surgindo no meio do silêncio neutro pela citação verbal. Somente uma versão utiliza passional tenso.

¹¹³ Fátima Valença, Alice 4: “*Fez-se um silêncio mortal do lado de fora da casa depois do grito de Alice.*”

3.3 - As CANÇÕES

Este tópico procurará expor os resultados das análises das canções de cada versão estudada. Somam-se 108 canções, distribuídas desigualmente entre as versões, ou mesmo ausentando-se de algumas delas. Uma breve análise do conjunto das canções por versão deverá anteceder as análises individuais das obras musicais, a fim de dar uma primeira pincelada sobre a orientação do último capítulo, mas cujos resultados, por estarem restritos ao corpo de cada texto, são provisórios.

***Alice no País das Maravilhas*¹¹⁴, versão 1 (2ª fase):**

Das onze canções de Alice 1, duas não fazem parte da narrativa: aquelas que se pode chamar de *prefácio* e *posfácio*. Elas são uma voz “externa”, pois representam aqueles que não estão dentro, mas gostariam. Por um lado, representam o adulto que é incapaz de perceber a difícil trajetória de Alice, vendo nela unicamente o lado prazeroso; por outro lado, permitem ao enunciatário a não participação na aventura de Alice, ou seja, manter uma distância nostálgica do texto, com olhos de quem lembra de um sonho bom.

As outras canções fazem parte da narrativa, expressando o pensamento das personagens, introduzindo-as ou como parte de diálogos:

- canção 2 (*Mundo só meu*): num diálogo impossível com sua gatinha, Alice divaga sobre seus desejos.
- canção 3 (*É Tarde!*): a primeira estrofe expõe o pensamento do gato, preocupado com seu atraso e aparentemente alheio ao que acontece à sua volta; a segunda estrofe responde ao chamado de Alice, dispensando-a em função desse atraso.
- canção 4 (*Dodô*): foi ouvindo essa canção que Alice percebeu a presença do Dodô, ou seja, a canção o introduziu na cena. Absorto por seus pensamentos, ele se identifica cantando e divagando sobre seu ofício.
- canção 6 (*As Flores*): como num pensamento coletivo, as flores cantam sua felicidade e superioridade, expressando sua posição aristocrática.

¹¹⁴ João de Barro, 1964.

- canção 7 (*A Lagarta*): a canção introduz a lagarta e seu devaneio sem conteúdo verbal, causando surpresa a Alice: “*Que graça! Uma lagarta fumando um cachimbo oriental!*”
- canção 9 (*Canção do Gato*): outra canção introduzindo uma personagem, mostra o gato às voltas com seus pensamentos, inatingíveis para Alice, pois também sem conteúdo verbal. Enquanto a canção da Lagarta só tinha vogais e uma musicalidade identificável com o Oriente, nessa canção o gato abusa da sonoridade de diversas línguas, impossibilitando a identificação.
- canção 10 (*Pintando as Rosas*): a segunda estrofe é uma resposta dos jardineiros à pergunta de Alice. Indica que eles não pararam a atividade que vinham fazendo, nem diminuíram seu ritmo, para responder a ela.

Também temos canções rituais, como a *Seca-Seca* (canção 5), que simboliza a atividade dos animais, dando-lhe uma dimensão durativa e rítmica, o *Bom Desaniversário*, que ritualiza a festa de desaniversário, e a primeira estrofe de *Pintando as Rosas*, que é um canto de trabalho cujas contradições entre bom/gostoso e bom/necessário expressam a alma dos cantos de trabalho: o festejar de um fazer obrigatório e não prazeroso, dissimulando essas mesmas características do fazer.

1. Prefácio

Passional, explora a distância da disjunção, com o país desejado, na tessitura e no andamento ao mesmo tempo em que destaca as características de conjunção e realização desse país na reiteração melódica (diagrama abaixo) e cadências completas da harmonia. Espera confiante: há a necessidade do percurso rumo à realização, mas também o simulacro de conjunção que coloca o sujeito num estado passivo.

Sendo introdução do texto, ela tem a função de persuadir o enunciatário a também esperar. A letra, porém, ao especificar que o país tem dono, pode-se dizer que antecipa equivocadamente os problemas que vão permear o percurso do sujeito. A canção diz que o País é de Alice, mas o país é da Rainha de Copas. Assim, trata-se de uma simulação, de um engodo, um fazer persuasivo baseado no nível de verificação do parecer e não ser. Se for bem sucedido, permitirá ao enunciatário partilhar com Alice suas decepções e garantirá a

compreensão do tratamento fórico da dicotomia fundamental na qual liberdade, disfórica, se opõe a posse.

la	
sol	
fa	
mi	
re	li-
	A-
do	ce o
si	teu
	ra- lho- tão
la	Ma- so e
sol	pa- fe-
fa	
mi	
re	ís liz

2. *Mundo só meu*

Passional; mesmo a reiteração não chega a ser temática. Ela leva o mesmo desenho a vários tons diferentes, em que nuanças melódicas o diferenciam. Dessa forma, nessa canção temos instalada a falta, as notas longas, as gradações melódicas e harmônicas indicando um possível percurso para anulá-la.

do#	
si	
la	ra se as- mim
sol#	Quem pra
fa#	me sim só
mi	de- que e- te
re	fos- ma- vi- men
do#	le ra- sa-
si	lho-
la	

O único momento em que uma frase melódica termina descendente é em “Quem me dera/ Que ele fosse assim” (ver diagrama acima). Por um lado, a insistência nas melodias ascendentes¹¹⁵ remete à situação de Alice, que será sujeito do fazer resolvendo a falta expressa na canção. Por outro lado, a terminação descendente de “assim” não é afirmativa pois termina em uma tensão melódica que pede resolução. Este “assim” “nos diz tanto que o mundo não é assim quanto nos diz que talvez se possa mudá-lo, não excluindo a possibilidade de Alice tornar-se um sujeito realizado. É interessante notar que os desenhos do *quem me dera* dos adultos no Prefácio e no Posfácio é simétrico (contrário) ao desenho da mesma frase dita por Alice (diagrama acima).

Também se pode ver nas terminações ascendentes reflexos do nível fundamental. Alice é um sujeito que vê a liberdade como eufórica, por isso não quer limites (a canção sem fim do riacho...); no entanto, ela é a única nessa canção a ter liberdade. Então, após o desenho melódico descendente de “*ele fosse assim*”, que quebra a reiteração e introduz a aceleração dos saltos melódicos, Alice termina a canção (que tem fim, tem limite) numa seqüência ascendente longa rumo à tônica (ver diagrama acima: “*Maravilhosamente só pra mim*”). Essa última nota representaria a conjunção desejada por Alice, mas também seu desejo de onipotência e superioridade hierárquica.

Sendo assim, se a canção indica em primeira análise a falta, logo em seguida ela traz Alice em estado de espera: ela se acha capaz, confia em si.

3. *É Tarde*¹¹⁶!

Essa também é uma canção de falta. Por que então tem andamento acelerado? Porque a falta é de tempo, ou seja, o Coelho só está em conjunção com sua pressa. Não tem liberdade para demorar-se.

A relação entre tempo (manifestado) e ritmo (manifestante) é estudada com profundidade por Claude Zilberberg¹¹⁷. Ele conclui que a desaceleração cria o tempo para tornar possível a conjunção entre Sujeito e Objeto, enquanto a aceleração tem por objeto interno a coincidência, a simultaneidade, a omissão do tempo. Nessa versão de Alice, o coelho tem sua ação determinada pela necessidade simultânea à incapacidade de fazer o tempo render, ou seja, de dar tempo ao tempo.

¹¹⁵ O desenho do motivo melódico base é o de “Quem me dera”.

¹¹⁶ As duas estrofes de *É Tarde!* Estão contidas no **Trecho 3** da gravação anexa.

¹¹⁷ Cf. Zilberberg, 1990, p. 37-46.

A tematização aqui figurativiza, com a aceleração do andamento e a reiteração rítmica e melódica, a corrida não para a liberdade, mas de quem corre porque é obrigado a isso, preso à repetição acelerada de um gesto.

Alice, no entanto, não percebe isso. Ela quer ver (e ouvir) a confirmação do mundo feliz que deseja. Por isso, o que escuta é a festa temática da canção do coelho: “Aonde irá ele com tanta pressa? Naturalmente a alguma festa!”

4. Dodô

Dodô é um pássaro marinheiro. Ele sabe que quando se parte em busca da realização de um desejo muitos intercursos o obrigarão a saltos, mudanças bruscas. Está em conjunção com seu objeto pois o percurso é o seu objeto-valor. Explora a tessitura com saltos mas não sai da tonalidade e acaba na tônica pois mantém a idéia de objetividade contida na de percurso: andar a esmo não é seu propósito. A melodia, portanto, busca no andamento acelerado o sentimento de conjunção enquanto na exploração da tessitura marca o objeto-valor, que é justamente o percurso, o “estar a caminho”.

Dessa forma, o tempo que é importante para ele é um tempo descontínuo, cheio de surpresas, paradas, maresias e tempestades. Se o coelho não tem tempo, o Dodô não tem motivo para preocupar-se com ele: nem o cria, nem o despreza.

5. Seca-Seca

Essa canção temática pelo andamento acelerado, cadências curtas completas e bastante reiteração, celebra a aceleração, buscando-a também em elementos acelerados do passional (melodia com saltos, modulação direta para tonalidade distante, ampla tessitura). Sua reiteração insistente propicia a desaceleração que não deixa a sensação de conjunção se perder, o mesmo acontecendo com as escalas que finalizam algumas frases, inclusive a última.

Esses elementos todos figurativizam a dicotomia da letra parado/em movimento, na qual o movimento acelerado é eufórico. A letra também fundamenta-se sobre a idéia de processo, de percurso para uma conjunção (“rodando assim a nossa roupa vai secar”), o que os elementos acelerados do passional aqui representam.

A celebração do acelerado como único meio para chegar ao fim desejado (o Dodô disse que “*só há um remédio: entrar na corrida do seca-seca*”) busca também, na percussividade das consoantes repetidas a corporificação do fazer; Alice será o varal de sua roupa e o fará com prazer: “*todos vem felizes nessa roda colossal*”.

O prazer pode ser encontrado também nos meios que a canção utiliza para produzir a sensação de não ter fim: a modulação que vai e volta e trechos da letra que sobrepõem sílabas de palavras diferentes (“*colos-salta*” e “*eu nunca vi-ra, vira, vira sem parar*”).

Oferecendo essa corrida para Alice, o Dodô sem querer lhe oferece um simulacro do mundo que ela veio buscar: o sem fim, o controle da certeza de conjunção e o prazer.

6. As flores¹¹⁸

Enquanto a exploração melódica da ampla tessitura (11J), com frases longas, saltos e gradações, e as longas cadências harmônicas apontam todas para o disjunto, a repetição rítmica e melódica dos motivos e a presença constante e forte da tonalidade apontam para o conjunto. Mesmo nos casos em que a melodia sai da escala original, o faz acentuando um acorde dominante que irá resolver-se na tônica.

A letra comenta os movimentos no presente que aparecem como universais, como se o presente se estendesse ao passado e ao futuro (ex. “*Borboletas e tulipas se beijam/ se enche a terra de alegrias mil*”). Trata-se de um percurso, sim, mas um percurso de eterna realização: continuação da continuação.

7. A Lagarta

Trabalhando-se principalmente com os elementos musicais, já que a letra é somente a repetição de uma seqüência de sete vogais, da mais aberta para a mais fechada, temos concentração na tessitura pequena, nos poucos saltos, na reiteração, na ausência de harmonia e mesmo na sonoridade das vogais. O trítone ascendente (linhas azuis) também inspira concentração pois ocorre do abaixamento da nota final (si bemol), antes apresentada meio tom acima (si natural), no início da mesma frase.

do	é-	é-
si	A! A- e- A- e-	

¹¹⁸ Esta canção faz parte do **Trecho 3** da gravação anexa.

		ou!		ou!		é-
la					A-	e-
sol		ei-		ei-		ei-
						ou!
fa						
mi		ó-		ó-		ó-

Por outro lado, as notas longas, a escala (linha vermelha), o fato de a música não terminar no primeiro grau da escala e a utilização de todas as vogais remetem ao extenso, ao mesmo tempo em que pretende abraçar o todo, absorver a totalidade, trazê-la para dentro de si, o que remete a uma idéia paradoxal de concentração.

O sentido dessa canção é construído de duas formas: primeiro, pela figurativização do oriental com a melodia modal, o trítone e o solo de clarineta que é seu único acompanhamento; segundo, de maneira menos óbvia, pela exploração da idéia de devaneio, especialmente no sentido dado pelo dicionário¹¹⁹ para devanear: “absorver-se em cogitações vagas” e “fantasiar”, ou seja, introspecção e liberdade, concentração e extensão.

8. Bom Desaniversário

Essa canção temática é equilibrada: a reiteração desacelera o andamento rápido; as escalas e a tessitura (7m¹²⁰) compensam os saltos melódicos. A percussividade institui o descontínuo que é também encontrado na ausência da tônica nos finais de frase.

O temático aqui é festa, conjunção, mas o objeto é negação: o desaniversário. Levando-se em conta que o aniversário é festejado por ser um acontecimento único, anual, festejar o desaniversário todos os outros dias do ano é negar à festa a necessidade de um motivo, é privilegiar o termo extenso. Por isso o descontínuo nessa festa: ela é a continuidade da parada.

9. Canção do Gato

Alice, após ouvir a *Canção do Gato*, pergunta-se: “*Quem estará cantando esta canção incompreensível?*”. A letra da canção não remete a língua alguma, utilizando-se da sonoridade de várias. A tessitura de oitava tem seus limites grave e agudo na segunda nota da escala. Quando vai ao extremo agudo, transforma a nota imediatamente anterior

¹¹⁹ Aurélio, 1988.

¹²⁰ A tessitura concentra-se em uma sétima menor e somente na última nota expande-se para uma décima primeira justa.

numa sensível da nota superior, causando estranhamento. Essa primeira frase melódica, que se repete idêntica na segunda estrofe, provoca dúvida quanto à tonalidade, a qual só vai ser explicitada na última frase dessa segunda estrofe, a qual começa e termina na tônica.

do#	ri!
	mu-
si	di- ba-
la#	dê- lho-
sol#	tô! dim- lin-
fa#	A- La-to- re!
mi	tei-
re#	Ei-
do#	zas-

Segunda Estrofe

do#	ri!
	mi-
si	la- É- bau- bei!
la#	ba- gra-
sol#	lô! di- ratz-
fa#	É- É di-
mi	
re#	
do#	

A primeira metade de ambas as estrofes é idêntica. A forma da canção é previsível: pergunta, resposta inconclusiva, pergunta, resposta conclusiva. Ou seja, a canção “*incompreensível*”, apesar de passear livremente pela tonalidade, é lenta o suficiente para ser percebida em todos os seus detalhes, tem forma previsível, reiteraões e uma tessitura acessível que a tornam compreensível. Traduz segurança para ser livre e conjunção com essa segurança de poder descansar na tônica.

Alice não compreendeu o gato, mas pensou ter compreendido todos os que conhecera antes (o coelho, a lebre, o chapeleiro, as flores e a lagarta). Um duplo engano: assim como não compreendera os outros, confia na segurança que o gato lhe passou com essa canção.

10. Pintando as rosas

Dividindo-se a canção em três partes (afirmação, explicação e conclusão), a reiteração é organizada: (a) afirmação = tema, tema modificado 1; (b) explicação = gradação; (c) conclusão = tema modificado 2, gradação. As modificações no tema atingem só a última nota na afirmação e as duas últimas na conclusão. Na afirmação, sua última nota é a mesma mas muda de oitava; na conclusão, a penúltima era uma terça e passa a ser primeiro grau, enquanto a última era uma quinta e salta para a sexta, criando uma expectativa de conclusão a qual é satisfeita na escala descendente final rumo ao primeiro grau. Esses elementos figurativos das declarações dos jardineiros se sobrepõem ao sentimento de conjunção/realização que o quadro da canção temática suscita.

Se na primeira estrofe a letra explica a realização pelo “*é bom pintar*” como se bom fosse sinônimo de gostoso, o que parece insensato a Alice, na segunda estrofe a canção explica o bom pela necessidade: “*como morrer é ruim, pintamos cor de carmim*”; a realização mostra-se espera confiante que desaguará em decepção quando a rainha os surpreender.

Mesmo assim, persiste a incongruência entre um fazer ao mesmo tempo furtivo e espalhafatoso.

11. País das Maravilhas (Posfácio)

Essa canção acrescenta uma estrofe anterior àquela que é a canção do *Prefácio*. Além disso, a canção final está um tom acima dele.

Se no *Prefácio* o momento é de espera confiante, explorando o percurso simulando a conjunção, a estrofe acrescentada aqui mantém a passividade do sujeito, mas agora num estado de resignação. Não há mais qualquer possibilidade de ação: o sujeito sabe que quer e que não pode, e transforma o /querer/ no seu objeto, ou seja, ele só quer /querer/.

A estrofe acrescentada tem 4 frases: (a) dirige-se à tônica (“*quem me dera*” é a única coisa possível); (b) pára, suspensa, no quinto grau: o “*sonhar*” pede resolução mas isso não ocorre; (c) saindo da tonalidade exibe a restrição “*só quem sonha*”, ou seja, só quem está fora de onde se está; (d) marcada por saltos em direção à sensível, explicita o /não poder fazer/ contrário à letra (“*teu país pode alcançar*”). Ou seja, a parada na sensível diz que falta pouco, mas falta.

A resignação é uma parada no percurso, mas mais que isso, uma continuação dessa parada. A canção ainda quer persuadir, mas agora sugere que o ouvinte retenha o sonho de Alice numa espera confiante: eu cantor, não posso, mas você, ouvinte, talvez possa. É interessante que o adulto representado na canção inicial e na final mantém-se ignorante do efetivo trajeto de decepção de Alice.

***Alice no País das Maravilhas*¹²¹, versão 2 (4ª fase):**

As canções dessa versão de Alice, apesar de menos freqüentes, apresentam as mesmas funções que foram comentadas na versão 1. Tal como ela, a versão 2 foi feita a partir do filme homônimo de Walt Disney.

- canção 1 (*Canção de Alice*): representa o pensamento de Alice num diálogo imaginário com sua gatinha.
- canção 2 (*Canção do Coelho*): representa o pensamento do coelho, absorto em sua pressa.
- canção 3 (*Canção do Seca-Roupa*): o narrador sugere uma dança, que é representada pela canção; tem, portanto, a função de representar o ritual do secar-se, para o qual Alice será convidada.
- canção 4 (*Canção Final*): igual ao *Prefácio*, tem a mesma função enunciativa do *Posfácio*, ambos de Alice 1. É o lugar de quem não teve lugar na narrativa de Alice.

***1. Canção de Alice*¹²²**

Já que no nível fundamental não temos posse/liberdade mas normal/absurdo, o “*mundo só meu*” não é posse, mas absurdo. A canção é um percurso de construção da imagem desse mundo, por isso é passional, por isso as frases longas, por isso o texto não se resolve (o esperado retorno da primeira estrofe não acontece), deixando no ar a pergunta sobre a possibilidade de existência desse mundo. A gradação e a reiteração tornam plausíveis os absurdos da letra, cujas idéias fantasiosas estão contidas num texto claro, gramaticalmente correto e sem incoerências.

2. Canção do Coelho

¹²¹ Edy Lima, 1970.

¹²² A *Canção de Alice* faz parte do **Trecho 12** da gravação anexa.

O andamento acelerado e a percussividade melódica e da letra figurativizam a pressa do coelho e sua preocupação. Assim como na Alice de 1964, a protagonista não consegue entender na canção acelerada a falta de tempo, tendo dela a percepção errônea de que o coelho está ansioso no bom sentido, pois estaria atrasado para uma festa: *“Vai a alguma festa, senhor coelho?”*.

3. *Canção do Seca-Roupa*

A canção acelerada busca o salto entre o molhado e o seco. Apesar de ser um processo (*“Correndo e girando você seca a sua roupa!”*, diz um dos bichos), é um percurso mínimo, um episódio relâmpago, um salto que sequer tem tempo para dizer se funcionou ou não. A canção temática, nesse caso, anula a distância entre o sujeito Alice molhada e o objeto modal secar-se.

4. *Canção final*

Essa canção vem como resposta à última frase de Alice, na qual ela insiste em tentar desacelerar o absurdo, ou seja, reconstituir as etapas omitidas possibilitando a compreensão: *“Porque o urubu é da cor do quadro negro?”*. A canção é lenta e com atrasos rítmicos que “amolecem” a melodia, fazendo um percurso que insiste no segundo e no quinto graus, enquanto os cantores imaginam como seria o país de Alice, parecendo que eles não sabem das dificuldades que a menina passara por lá, inclusive o fato de Alice não ser a dona do país.

Sem fugir à tonalidade e terminando na tônica, essa canção busca acentuar no percurso de Alice o lado eufórico, assim como a menina guardara o absurdo no sonho e dessa forma o explicara. A explicação também é uma forma de recuperar as etapas omitidas, possibilitando a compreensão, a desaceleração: *“Você nem faz idéia, Diná, do sonho esquisito que eu tive”*.

Alice no País das Maravilhas¹²³, versão 3 (5ª fase):

A única canção desse texto expõe a reflexão de Alice sobre a discussão confusa que presenciara sobre qual caminho seguir e, ao mesmo tempo serve para dar duração à caminhada empreendida por ela. Além disso, marca a chegada de Alice ao Palácio da Rainha de Copas, dividindo o texto em antes e depois da canção.

1. Canção de Alice no caminho

Essa canção temática fala da conjunção de Alice com a confiança em seu /saber/. Demonstra que ela não é indiferente, que sabe o que quer e não vai deter-se, ou seja, desviar-se. Afinal, *“pra frente é que se deve ir”*.

¹²³ Eliseu Alvarenga Miranda, 1984.

[illegible]

Imitando, como se pode ver no diagrama acima, o movimento de Alice que, para seguir em frente, despreza a confusão do Chapeleiro, da Lebre e do Rato, todas as frases iniciam com saltos (curvas) e seguem com a gradação (retas) de motivos baseados em tríades, escalas e notas repetidas. Também há a figurativização direta em algumas palavras, tais como “chegar” cuja última nota é o primeiro grau da escala. Todas as estrofes terminam nessa nota.

***Alice no País das Maravilhas*¹²⁴, versão 4 (6ª fase):**

Não tem canções. A gravação simula um adulto lendo um livro para crianças.

Branca de Neve¹²⁵, versão 1 (1ª fase):

Duas de suas canções são cantos de trabalho, mas com conotações diferentes: a canção 1 ganha esse sentido pela fala do narrador, que diz *“Para suavizar seu trabalho, Branca de Neve cantava”*, mas seu conteúdo verbal apresenta o desejo da menina como uma divagação (*“Eu quero/ que o meu amor/ me encontre/ enfim”*); a canção 4 apresenta no conteúdo verbal a questão do trabalho, mas, ao contrário dos cantos tradicionais, não possui a contradição do prazer no fazer obrigatório, pois quem está ali trabalhando o faz porque quer: *“E quem quiser milhões achar/ Peque numa pá, vá depressa procurar”*.

A canção 2 relata, na voz do príncipe, sua manipulação por sedução sobre a princesa, manipulação aliás bem sucedida, como se pode ver nas palavras de Branca Neve assim que ele acaba o canto:

¹²⁴ Fátima Valença, 1995. Todas as vozes são feitas pelo mesmo ator.

¹²⁵ João de Barro, 1950.

“Meu Príncipe encantado!”. Trata-se, portanto, de um trecho importante na construção da narrativa.

A canção 3 apresenta Branca de Neve ensinando aos passarinhos *“um meio de andar sempre alegre”*, mas é mais do que isso: ela conta dissimuladamente a reflexão da princesa sobre seu estado de abandono e sobre como não se deixar desesperar. Além do conteúdo didático, há um conteúdo passional importante que explica como a princesa passou do momento de consciência da falta para o de aquisição de competência (lembremo-nos que essa Branca de Neve é sujeito na narrativa).

A canção 5 assemelha-se à canção 1 no que concerne à exposição dos pensamentos da princesa revelando seu estado de espera confiante. Não há indicação da atividade que Branca de Neve fazia enquanto cantava, mas pode-se inferir que estivesse trabalhando, a partir do contrato fechado por ela com os anões:

Branca de Neve - *Se vocês deixassem eu ficar, eu cuidaria da casa! Lavaria a roupa de vocês! Faria doces!*

Soneca - *Você sabe fazer doces?*

Branca de Neve - *Sei!*

Anões - *Então pode ficar!*

1. Branca de Neve lavando as escadas

Essa canção é passional: notas longas, melodia baseada em saltos, acaba na nota mais aguda, explora a tessitura que, apesar de restrita à oitava, não descaracteriza o passional. Esses elementos todos desenham um percurso de disjunção e espera confiante. A tônica pode ser lida como a realidade: a canção foge dela, a reiteração simula a conjunção com as vogais longas dando tempo ao tempo: tempo para que algo aconteça.

2. Canção do Príncipe

Simulando a realização no que é o percurso motivado pelo desejo, o príncipe usa a reiteração em motivos lentos por meio de sua transposição. A única aparição da tônica em acorde de tônica fecha a música, como que dizendo “encontrei, afinal”. É uma canção de desejo e espera.

3. Um riso e uma canção

Outra canção de espera confiante. Tudo aponta para a valorização do percurso na certeza de conjunção. Na primeira parte, na qual a letra fala dessa conjunção, todos os saltos são entre notas da tríade da tônica. Na segunda, na qual a letra nega os contratempos, os saltos usam, além dessas, outras notas da escala, inclusive o trítono. As transposições dos motivos e dos saltos garantem a ampla utilização da tessitura de nona maior.

4. Canção dos Anõezinhos¹²⁶

A idéia da canção é passar a realização dos anões tanto no trabalho quanto em voltar para casa. A reiteração quase sem saltos (não há motivos para desejar mudança) e o andamento acelerado (não há razão para percurso) corroboram isso. A percussividade figurativiza o trabalho dos anões na mina e a melodia muitas vezes figurativiza a fala, como em “*pra casa agora eu vou*”, presentificando e corporificando junto com o apelo rítmico a marcha dos anões. (obs: * = assobio)

re	
do	
sib	Eu
la	sa a- vou!
sol	ca- go- Eu
fa	vou Pra ra eu * * vou!
mi	eu vou *
re	vou! * * vou
do	Eu ** * ** Eu

5. Branca de Neve cantarolando¹²⁷

A espera confiante traduz o momento de Branca de Neve: ela espera que “*há de chegar, enfim, o meu príncipe*”. O uso de semitons e saltos, bem como a duração longa das vogais, o andamento lento e a melodia ascendente interrompida no topo sugerem que será um longo e

¹²⁶ No **Trecho 1** da gravação anexa esta melodia aparece com pequenas modificações na letra (casa ⇒ trabalho). No **Trecho 2** temos a primeira estrofe da mesma canção.

¹²⁷ Esta canção faz parte do **Trecho 1** da gravação anexa.

sinuoso percurso. Afinal, sua interrupção é obra da madrasta disfarçada em vendedora de maçãs.

Branca de Neve¹²⁸, versão 2 (4ª fase):

As duas primeiras canções dessa versão de Branca de Neve são debreagens internas (o narrador delega a voz primeiro à rainha, depois aos bichinhos da floresta). Na canção 1 a rainha expressa o desejo por uma filha, descrevendo-a; na canção 2 os bichinhos manipulam Branca de Neve a confiar neles contando que ela os siga até a casa dos anões, conforme é narrado em seguida.

A canção 3 enfatiza o espanto de Branca de Neve, enumerando as coisas que ela encontra dentro da casinha na floresta. A canção 4, como canção de ninar, têm uma função ritual, mas também enunciativa, convidando o enunciatário a sentir o sono que conduz Branca de Neve ao quarto dos anões. Com isso não só obtém uma cumplicidade do enunciatário como também acentua a inocência do ato.

A canção 5 é o canto de trabalho dos anões voltando para casa. Além disso, indica o estado de conjunção dos anões com os valores desejados, funcionando como pressuposto da decepção do encontro com Branca de Neve e sua necessidade de manipulá-los a fim de que eles a queiram lá.

A canção 6 é um posfácio que ilustra a fala do narrador, sem outra função que a de acentuar a euforia do final da narrativa:

Narrador - Houve muitas festas e os anõezinhos e os bichinhos lá estiveram cantando.

Anões/Bichinhos - Vamos fazer a festa juntos, mando-tiro-tiro-lá

Viva o novo caszinho, mando-tiro-tiro-lá

1. Canção da Rainha

Os poucos saltos, a tessitura pequena e a reiteração rítmica remetem à continuidade. O andamento lento que distancia os motivos e a não repetição melódica remetem a um afastamento, a uma necessidade de percurso, a uma incoatividade que é o descontínuo da disjunção. A rainha deseja e não tem, mas confia obter: espera.

¹²⁸ Elenco Carroussell, 1974.

2. *Canção dos Bichinhos*

Essa canção temática cantada pelos bichinhos da floresta quer passar confiança a Branca de Neve, simulando conjunção. Faz isso com o uso da reiteração de motivos, sendo o primeiro uma oscilação em torno de uma única nota, com o movimento melódico dentro da tonalidade e tendo início e fim no primeiro grau, com a tessitura restrita à oitava e com o andamento acelerado encurtando as distâncias.

3. *Na casa dos anões*¹²⁹

Apesar do andamento lento que é o único elemento dessa canção marcando o percurso de Branca de Neve na casa dos anões, todos os outros elementos reforçam sua realização com o que encontra lá: reiteração rítmica e melódica e repetição da melodia construída sobre as tríades de tônica e dominante. Além disso, a melodia inicia e termina no primeiro grau, a nota de repouso por excelência.

A palavra “*Oh*” é figurativizada por um primeiro grau agudo e isolado rítmica e melodicamente, precedida de uma escala descendente e um salto de 7m ascendente.

4. *Canção de Ninar*¹³⁰ e *Canção de Ninar (2ª vez)*

Como canção de ninar, essa canção quer afastar de si toda e qualquer aceleração. Seu andamento lento ganha a conotação de contínuo, com as vogais longas, escalas, nenhum salto maior que terça, reiteração e tessitura pequena (sexta menor), ou seja, usa os elementos desacelerados que caracterizam o passional bem como os que caracterizam o temático. Além disso, a canção foi composta tendo como base a tríade da tônica, fortalecendo o centro.

5. *Canção dos Anões*

Esse texto introduz os anões como seres realizados, em conjunção com seu objeto valor: o andamento acelerado diminui as distâncias, a repetição das notas e motivos presentifica o objeto e as escalas descendentes resolvem o problema da pequenez: pela esperteza podem alcançar qualquer coisa (“*Nós somos pequeninos/ tatátaratatá/ Mas somos muito espertos/ tatátaratatá*”). A tessitura mediana (nona maior), assim como o uso freqüente do salto de quarta justa que acontece sempre dentro da tríade do acorde

¹²⁹ Esta canção está presente no **Trecho 15** da gravação anexa.

¹³⁰ Esta canção está no final do **Trecho 15** da gravação anexa.

correspondente ao trecho, trazem o sentido de alcançável, estar ao alcance, no caso, dos anões, simulando um tamanho maior.

6. Canção final

Essa canção celebra a conjunção, o final feliz, iniciando e terminando no primeiro grau, repetindo constantemente notas e motivos sem saltos maiores que terça. A melodia foi feita sobre o acorde de cada trecho (tônica e dominante), marcadamente a nota fundamental. Seu andamento acelerado cumpre a função de aproximação.

***Branca de Neve*¹³¹, versão 3 (5ª fase):**

Não tem canções. Há uma semelhança entre esse texto e as novelas de rádio.

***Branca de Neve*¹³², versão 4 (6ª fase):**

As duas canções do texto são cantos de trabalho: a canção 1, cantada por Branca de Neve, além de expor essa função verbalmente (“*aprenda uma canção/ que isso ajuda muito a tarefa terminar*”), dá a dimensão temporal durativa do trabalho que ela teve para arrumar a casa dos anões; já a canção 2 é um trecho da canção dos anões da versão 1 e mantém sua função ritmando a volta dos anões para casa, sem fazer qualquer referência ao texto em si.

1. Canção do Trabalho¹³³

A função dessa canção, como diz a letra, é “*evita(r) o tempo demorar*”. Isso será possível fixando-se a atenção no canto, enquanto se trabalha. Esse cantar, especificamente, traduz em música a intenção da letra, não só pelo ritmo acelerado, mas também por seus elementos de concentração: reiteração, manter a melodia num eixo central (no intervalo ascendente mi-la na primeira parte e la-re na segunda) e poucos saltos.

Além disso, a melodia é específica também no que concerne ao distrair a atenção do que se está fazendo realmente: apesar de não negar a tonalidade, usa semitons, inicia e termina no quinto grau, seus eixos centrais não estão na tônica e, na segunda parte, modula para sol maior e fá maior (na primeira está em ré maior).

2. Canção dos Anões

¹³¹ Elenco do Galinho, 1979.

¹³² Edy Lima, 1986.

¹³³ Trecho 17 da gravação anexa.

A canção celebra a volta para casa após um dia de trabalho. O início com indicações ascendentes (saltos de oitava) e pausas figurativiza um impulso, um preparar-se. A seguir há o início do que seria a marcha, o andar, novamente duplas de notas (dois pés, talvez) mas dessa vez próximas, cadenciadas e sem pausas.

Tem, portanto, duas dimensões: a celebração temática do andamento acelerado e da reiteração, e a caminhada figurativa, sugerida acima.

***Branca de Neve*¹³⁴, versão 5 (6ª fase):**

Esse texto tem dois prefácios. O primeiro é narrado pela apresentadora de TV Xuxa Meneghel e resume a narrativa. O segundo é a *Canção de Introdução*, a manipulação do enunciador sobre o enunciatário convidando-o a ouvir a história e deixar-se envolver na trama¹³⁵.

As canções *Madrasta e Espelho* 1, 2 e 3 (canções 2, 3 e 5) são todas de breagens internas: o narrador dá voz à rainha que por sua vez dá voz ao espelho, num diálogo que representa primeiro a espera e depois as decepções da rainha, modalizando-a pelo /saber/.

A canção 4, *Canção dos Anões*, narra o encontro de Branca de Neve por eles, enfatizando sua admiração e hesitação em acordá-la, bem como sua curiosidade sobre a identidade da intrusa.

A canção 6 (*Bruxaria*), na voz da rainha, revela a construção do objeto valor maçã envenenada e conseqüente modalização da cantora para a vingança desejada.

1. Canção de introdução

Essa é uma canção de espera confiante, de certezas, mas tão confiante que seu andamento acelerado e notas repetidas reduzem o percurso a quase nada. A tessitura pequena do início compensa suas notas longas e os poucos saltos de quarta justa são compensados por notas repetidas e pequenas escalas. A tessitura ampla deve-se à melodia descendente da segunda parte, na qual a letra fala do percurso num caminho fácil, sem sustos e sem surpresas, sugerindo que do desejo à realização há só um passo e para baixo (quando “todo santo ajuda”, pois a melodia descendente direciona-se ao relaxamento).

¹³⁴ Márcio Simões, 1991.

¹³⁵ O primeiro prefácio também é uma manipulação, baseada na sedução da voz conhecida da apresentadora.

2. Canção Madrasta e Espelho 1

Madrasta

re	
do#	
si	
la	
sol	
fa#	meu,
mi	xiste, es- lho bela que
re	Diga se e- pe- guém mais do eu!
do#	
si	
la	Al-

A estrutura melódica da fala da madrasta (pergunta/resposta) sugere a espera confiante da rainha, cuja pergunta contém uma resposta em si: “eu” no primeiro grau. O andamento acelerado aproxima, remete à conjunção sem surpresas (poucos e previsíveis saltos). Enquanto isso, na fala do espelho que nesse momento é uma resposta satisfatória à fala da madrasta, saltos convivem com escalas e notas repetidas, o que, se por um lado compensa o descontínuo, por outro lado abre espaço para outras respostas que não a esperada.

Espelho

re	ra-	di-
do#	nha	e to-
si	tu, mi-	ciosa das
la	inha, a lhosa	vina, de és
sol	mais vi-	a
fa#	ra-	mais
mi	ma-	for-
re	És	Gra- mossa
do#		

si	
la	

O ritmo de valsa do espelho, numa melodia totalmente previsível dá sua dimensão “diplomática”, figurativizando sua relação com a madrasta. Isso já ocorrera na fala da madrasta, cujo ritmo lembra um tango no qual a síncope sugere uma displicência associada ao /ter poder/.

3. Canção Madrasta e Espelho 2

Muito semelhante à canção original. A modulação direta invoca, no entanto, o efeito surpresa, que coloca decepção na espera da madrasta. Sua fala aqui será, portanto, mais ruidosa, figurativizando sua raiva. O espelho mantém-se polido, preciso, não ousando sair da melodia preestabelecida: ele ainda é fiel e cordato, mesmo afirmando: “*não gosto de ser fofoqueiro*”.

4. Canção dos Anões

A canção busca o salto do andamento acelerado, sem tempo para explicar. Melodicamente, prioriza o ruído da fala, outra vez saltos. Há também saltos no contraste entre as vozes dos anões, ocupando diferentes espaços da tessitura. A reiteração rítmica é que organiza o texto como canção e, de certa forma, os anões como conjunto: um grupo que se surpreende ao mesmo tempo e procura na reiteração rítmica a desaceleração que possibilite a compreensão.

5. Canção Madrasta e Espelho 3

Essa nova versão do diálogo madrasta e espelho introduz uma mudança na forma que é semanticamente importante: ela omite a presença da pergunta da rainha na repetição, ou seja, o espelho ousa adiantar-se. Outro elemento da rebeldia do espelho está em que ele também, como a rainha, agora permite-se trazer para a melodia o ruído da fala, deixando sua servil melodia e exasperando-se.

6. Bruxaria

Dois movimentos contrários surgem nessa voz que mal canta, mais fala, quase grita. Para a madrasta, trata-se da aquisição de competência que permitirá sua realização pela vingança. Para Branca de

Neve, trata-se do perigo crescente. O fazer da rainha é temático empolgado, acelerado, sem atenção à melodia que esboça uma reiteração; a expectativa quanto à princesa está no acompanhamento ascendente, a tessitura crescente aumentando a tensão e um esboço melódico que culmina na risada aguda da rainha.

***Dona Baratinha*¹³⁶, versão 1 (2ª fase):**

Todas as canções são debreagens internas, ou seja, falas de personagens. As primeiras seis são partes do percurso gerativo, especialmente manipulação, mas também ação e sanção. A canção 7, um canto de trabalho *sui generis*, é a construção do objeto modal feijão, que faz parte da manipulação que trouxe os convidados à festa; para o rato, funciona também como manipulação por sedução. A canção 8 também é um canto de trabalho e também relata a construção de um objeto modal, dessa vez a modalização da Baratinha para o casamento. A canção 9 é a *Notícia* do acidente do rato; enfatiza musicalmente seu conteúdo trágico. A canção 10 enfatiza o novo estado da Baratinha: resignação.

1. Quem quer casar?

Apesar do andamento acelerado, a primeira parte é passional principalmente pela ampla tessitura, bem explorada, pela melodia baseada em saltos, cuja presença é acentuada pelas notas repetidas e pela não repetição do motivo melódico. O desenho simétrico traz a ideia do complemento, de que um (a Baratinha, o sujeito) precisa do outro (o marido, o objeto) para estar completo. Trata-se de uma manipulação, uma relação entre dois sujeitos. A manipulação contém em si a espera, a confiança no outro, mas também a falta do objeto que manipulador não pode obter sozinho. Valoriza, portanto, o percurso que fará dos dois desenhos que se completam um único e equilibrado desenho.

O andamento na segunda parte é bem pouco mais rápido que na primeira; as palavras mais percussivas e a presença da reiteração melódica e rítmica apontam para a conjunção, um sujeito que se sente realizado pela simples modalização pelo /poder/. Por isso é temática, e a fixação nas tríades bem como a finalização no primeiro grau reduzem o percurso como se já houvesse acabado.

2. Quer comigo se casar, boizinho?

Três partes: manipulação, ação e sanção.

¹³⁶ João de Barro, 1965.

Nesse caso, a manipulação estica a tessitura e explora-a sem sair da tonalidade, repetindo menos notas que na melodia original de “*Quem quer casar?*”. O desenho simétrico perde a importância e a melodia acaba na tônica: manipulação bem sucedida. A escala descendente leva a notas graves que figurativizam a voz do boi.

A ação é o momento em que o boi vai modalizar-se pelo /poder/ casar. A melodia com muitos saltos, sem repetição (só reiteração rítmica), usando notas estranhas à escala e acabando em uma sequência de notas que culmina no sétimo grau da escala expõe o percurso e seus intercursos. Por outro lado, a tessitura reduzida indica percurso reduzido: basta fazer o som correto, que o boi não consegue.

mib	
Re	
do	livre tal Dessa ma- todo noi-
sib	Deus me noivo neira dia te In-
lab	de gindo sustos
sol	Mu- Terei Terei
fa	medo a
mib	teira.
re	
do	
sib	
lab	
sol	
fa	
mib	

A sanção negativa (diagrama acima) expulsa o candidato e em seguida se explica: a melodia se repete temática, acelerada, concentrada em poucas notas e sem saltos melódicos e, em seguida, desacelera o andamento e incorpora saltos (curvas cinzas). Aqui o salto melódico explica a expulsão do boi: ela não quer sustos (saltos). A tematização que inicia a sanção dá a dimensão da autoconfiança da Baratinha; o ralentando dá ao boi tempo para compreender.

Além disso, há uma referência à fala na melodia de “*terei sustos todo dia/terei medo a noite inteira*” que enfatiza a palavra “noite”.

3. Quer comigo se casar, burrinho?

Semelhante à canção anterior, representa o percurso narrativo de manipulação, ação e sanção. Essa manipulação também explora a tessitura, agora menor, sem sair da tonalidade e repetindo menos notas que na melodia original (“*Quem quer casar?*”). A manipulação é idêntica à da Baratinha sobre o boi, exceto pela frase final na qual a escala do boi transforma-se em uma seqüência em graus conjuntos com o burro. Antes

de tudo, o uso figurativo da tessitura: a voz do burro é menos grave que a do boi.

Ação e sanção negativa idênticas às do boi.

4. Quer comigo se casar, cabritinho?

Semelhante à canção do boi, a manipulação da Barata sobre o cabritinho só difere pela resposta do mesmo que utiliza toda a escala de um extremo a outro da tessitura. Outra vez trata-se da figurativização da voz do cabrito mais aguda que a dos candidatos anteriores. Ação e sanção negativa iguais à do boi, exceto pelo acompanhamento instrumental do trecho da sanção figurativizando o andar e a leveza do cabrito em relação aos outros candidatos.

5. Quer comigo se casar, ratinho?

A mesma canção de manipulação, ação e sanção.

A manipulação é igual à do cabrito, pois o rato também tem voz aguda. A ação é igual a todas as outras.

A sanção, dessa vez positiva, é temática em todos os elementos, sugerindo conjunção: andamento acelerado, tessitura reduzida, reiteração rítmica e melódica, frase final terminando na tônica, poucos saltos e restrita ao tom. É a celebração da sanção positiva. É interessante que sua melodia não difere em nada da melodia dos outros candidatos, mas sua relação com a letra e a ausência do ralentando final modifica seu conteúdo.

6. Convite

O que diferencia a primeira estrofe da segunda é, em primeiro lugar, o ritmo. É ele que dá à primeira seu caráter temático, de conjunção. Isso corrobora a letra no anúncio do casamento.

Há uma semelhança entre essa música e a conhecida marcha nupcial, que sugere uma outra imitação: os saltos freqüentes para notas longas imitariam o movimento do casar-se, que significaria uma mudança, uma ruptura com uma vida anterior rumo à continuidade. Assim como a primeira estrofe inicia no acorde dominante e com a melodia no quinto grau (inicia na instabilidade) e termina no acorde de tônica com a melodia na fundamental (termina na estabilidade).

A segunda estrofe é uma valsa em 6/8, dois tempos lentos cujo desenho melódico mostra frases dirigindo-se à terça da escala. Possui duas partes. Em ambas o final foge da terça, primeiro dirigindo-se à quinta depois à primeira nota da escala. Seu caráter de valorizar o percurso (em direção a um centro) figurativiza o que a letra enfatiza: o

que importa é comparecer, ir, deslocar-se até a festa, pois no final serão recompensados.

7. Fazendo feijão¹³⁷

Canção da construção de um objeto-valor (a feijoada). Sua percussividade, reiteração de motivos dentro da tonalidade, são todos elementos de sua celebração do fazer. Inclusive os movimentos ascendentes que, após chegar ao topo, descem até a tônica.

Além disso, no percussivo acelerado está o corpo, no ritmo sincopado (samba) o apelo corporal que irá atingir em cheio o Dom João Ratão.

8. Vestindo a noiva¹³⁸

Essa canção reproduz a modalização da Baratinha para o casamento: desacelerada, todos os saltos seguidos de gradação, inicia e termina no primeiro grau que é também a nota mais aguda. As notas longas que se repetem na reiteração rítmica lembram a demora do preparo, uma referência direta à criação do tempo¹³⁹ comentada na canção 3 de Alice 1, da qual esse é um exemplo oposto. A repetição do desenho se dá em diferentes alturas. A canção passional busca a gradação de elementos temáticos (reiteração) para suavizar o salto do casamento, ou seja, preparar a noiva para a mudança em sua vida .

9. Notícia

Essa canção passional, de andamento lento, notas longas e saltos é tensa principalmente por restringir-se a uma tessitura grave e pequena. É uma comunicação que precisa ser feita com cuidado, precisa do percurso melódico se repetindo em diferentes alturas, mas não pode fugir ao seu conteúdo trágico, a ruptura, marcada nos saltos melódicos.

10. Quem quer casar? (final)

A canção passional da Baratinha no início do texto é agora mais lenta e a tonalidade maior tornou-se menor. Mais contida, exacerba o percurso com o tom menor, distanciando-se da desejada conjunção mas não deixando de /querer/. Enquanto no início do texto a melodia trazia a espera confiante, agora traz a resignação.

¹³⁷ Trecho 4 da gravação anexa.

¹³⁸ Trecho 5 da gravação anexa.

¹³⁹ Cf. Zilberberg, 1990, p. 37-46 A canção 3 de Alice 1 faz parte do Trecho 3 da gravação anexa.

***Dona Baratinha*¹⁴⁰, versão 2 (3ª fase):**

Não tem canções. Semelhante a novelas de rádio, mas com muitas referências à representação teatral para crianças.

***Dona Baratinha*¹⁴¹, versão 3 (5ª fase):**

Todas as três canções desse texto são de breagens internas e manipulações por tentação, as duas primeiras da Barata sobre os pretendentes e a última dos noivos sobre os convidados.

***1. Quem quer casar?*¹⁴²**

A canção valoriza o percurso que a distancia da conjunção com o marido desejado, na ampla tessitura, notas longas, saltos seguidos de notas repetidas. Na segunda parte a tríade garante-lhe a aparência íntegra que permite a conjunção.

2. Quem quer casar? (pedido)

Seu percurso melódico promete a conjunção (caminha para o primeiro grau da escala), mas revela que há um percurso sinuoso a ser seguido e que, para a Baratinha, ele é muito importante (notas longas, saltos, lentidão “amolecendo” a reiteração rítmica). Na última execução do pedido o ritmo é ainda mais “amolecido”, permeado pelo choro da Baratinha que já não crê na realização.

3. Convite

A canção celebra o casamento que se realizará num futuro próximo: é um momento de espera confiante em que a conjunção está quase presente. Simula a realização no andamento acelerado e na reiteração melódica e rítmica. Por outro lado, a ampla tessitura percorrida por saltos seguidos de notas repetidas ou seqüências diatônicas, ou seja, rupturas seguidas de gradação, sugere o salto para a continuidade contido na idéia de casamento.

***Dona Baratinha*¹⁴³, versão 4 (5ª fase):**

Todas as canções dessa versão são falas do narrador e ora caracterizam o estado passional da Baratinha, (espera, decepção,

¹⁴⁰ Elenco Radioteatral Zaccharias e sua Orquestra, 1968.

¹⁴¹ Roberto de Castro, 1976.

¹⁴² Trecho 16 da gravação anexa.

¹⁴³ Tom Zé, Cristina Porto, 1983.

resignação, realização), ora introduzem os candidatos com suas diferentes modalidades para o fazer.

1. Dizei, Senhora Baratinha (introdução)

Essa canção nos apresenta o percurso de D. Baratinha em busca de um marido, um percurso demorado (notas longas) mas divertido (reiterativo, percussivo). Os silêncios que ocorrem pela percussividade guardam o segredo do trajeto. O tom maior evoca a conjunção, ou sua possibilidade, bem como os outros elementos temáticos.

2. Pela janela passou o pato

Temática, figurativiza o entusiasmo dos candidatos (nesse caso o pato), rumo à casa da Baratinha, no andamento acelerado, na percussividade e na seqüência descendente de notas repetidas em direção ao primeiro grau. Contém a espera do candidato, mas também o germe de sua decepção: a percussividade extrema ressaltando a falta de continuidade e figurativizando a voz do pato.

3. Dizei, Senhora Baratinha (o segundo)

A primeira decepção da Baratinha a torna arredia, desconfiada. Daí a interpretação lenta, longas vogais e tom modal (frígio) cuja tônica é inconsistente para nossos ouvidos tonais.

4. Pela janela passou o peru

Igual à canção do pato.

5. Dizei, senhora Baratinha (o terceiro)

A mesma melodia da primeira canção ganha notas secas, temáticas, sugerindo a Baratinha ainda arredia, mas o tom maior e o andamento acelerado completa com a idéia de que ela já recuperara a confiança em si, ao menos.

6. Pela janela passou o cachorro

Igual à canção do pato.

7. Dizei, senhora Baratinha (o quarto)

Voltando a ser arredia, a Baratinha tem dúvidas quanto a persistir ou não. É o que sugere a canção passional com uma primeira parte em tonalidade indefinida. Ao marcar a tonalidade, evidencia a decisão de continuar.

8. Pela janela passou o gato

Igual à canção do pato.

9. Dizei, senhora Baratinha (o quinto)

A canção lenta com vogais longas em tom maior e ritmo não marcado, dá a noção de que o percurso longo demais está começando a impacientar a Baratinha.

10. Pela janela passou o bode

Igual à canção do pato.

11. Dizei, senhora Baratinha (o sexto)

A Baratinha manteve-se firme, decidida na espera do marido, mostrando-o na canção temática de ritmo marcado, apesar de ter realmente perdido a paciência com o bode.

12. Pela janela passou o galo

Igual à canção do pato.

13. Dizei, senhora Baratinha (os muitos)

A canção é temática mas o ritmo em 6/8 a “amolece”; de certa forma, sugerindo que há um certo desânimo na esperança da Baratinha mas que não a impede de continuar tentando.

14. Pela janela passaram muitos

Melodia igual à da canção do pato, tem a diferença de ser menos percussiva que todas as outras versões, indicando talvez a continuidade do gesto da Baratinha em negar os pretendentes.

15. Dizei, senhora Baratinha (o rato)

A melodia mais aguda tem uma tessitura menor que a original (6m), indicando concentração, mas o ritmo “mole”, o aparecimento de nota estranha à escala (7m) e o fato de terminar na terça enquanto a original termina no primeiro grau, enfatizam o caráter passional da canção, o sentimento de distância entre sujeito e objeto. A concentração remete à resignação que está sendo desenvolvida e vai ser quebrada pelo rato.

16. Pela janela passou o rato

Menos percussiva que a canção do pato, mas com melodia igual. A pouca intensidade vocal figurativiza a suavidade e a timidez do rato.

17. Pela janela passou o rato (2)

Igual à anterior, mas com maior intensidade vocal, sugere que a polidez do rato pode ter sido somente um instrumento de persuasão, não uma característica verdadeira.

18. Pela porta passou o ratão

Igual, melodicamente, a *Pela janela passou o rato (2)*, mas com a voz aproximando-se bastante da fala para transmitir um deboche que aparece no aumentativo da letra (ratão).

19. Dizei, senhora Baratinha (final 1)

Celebra a volta da Baratinha ao estado de espera, após decepção, falta, modalização e fazer, com a canção temática (frevo).

20. Dizei, senhora Baratinha (final 2)

A canção passional marca a resignação da Baratinha em permanecer com seu sentimento de falta: notas longas, andamento lento e ritmo nada marcado.

Dona Baratinha¹⁴⁴, versão 5 (3ª fase):

Essa pequena versão tem um prefácio (*O Casamento da Baratinha*) em que se antecipa o mote da história, ou seja, o desejo da Barata. A segunda canção é a manipulação por tentação da Barata sobre os candidatos. A terceira e última canção é um posfácio, que repete o desejo inicial da Barata e sua posterior decepção, resumindo o que já fora descrito na fala anteriormente.

1. O casamento da Baratinha

Iniciando com uma tríade descendente do acorde de tônica, essa canção rápida, reiterada, que sempre busca o primeiro grau da escala revela um percurso que simula conjunção. Essa idéia está nesses elementos temáticos, enquanto a idéia de percurso está nos saltos melódicos (sétimas, sextas e quartas) seguidos de gradação, na longa tessitura (décima menor) e no fato de começar no quinto grau e chegar na tônica no final.

2. Quem quer casar?

Canção de manipulação: os saltos são sempre ascendentes e seguidos de grau conjunto, a nota mais grave é o primeiro grau da escala, destino da maioria das frases, além da reiteração e da percussividade, todos esses elementos corroborando a promessa de conjunção.

¹⁴⁴ Leila Victor, 1968. Todas as vozes feitas pelo mesmo ator, exceto a da cantora (criança).

3. *O casamento da Baratinha (final)*¹⁴⁵

Enquanto a primeira canção, repetida aqui, indica um percurso simulando conjunção, que era a expectativa inicial da Barata, sua continuação busca na transposição do motivo melódico a indicação da mudança no percurso narrativo. A melodia entra nesse novo trecho buscando um eixo diferente da tônica, sem sair da tonalidade. No terceiro verso, ao falar do rato (*“e o ratinho foi o noivinho”*), retorna ao eixo inicial, da tônica: o rato parecia combinar com a Baratinha, mas a conjunção que ele alcança é outra, mais que uma conjunção, uma fusão: *“que virou toicinho!”*.

Assim a melodia alegremente mostra que, no fim das contas, a mudança de percurso também possibilitou uma conjunção, mesmo não sendo aquela esperada pela Barata.

*Chapeuzinho Vermelho*¹⁴⁶, versão 1 (2ª fase):

Todas as canções dessa versão de Chapeuzinho têm a função de dar a dimensão temporal de uma caminhada ou corrida:

- *Pela Estrada Afora* (canções 1 e 3) expõe os pensamentos de Chapeuzinho e seu sentimento de realização na duração de sua caminhada, primeiro entre a despedida da mãe e a interrupção do lobo, depois entre a despedida do lobo e a chegada da casa da avó, dando o tempo da espera do lobo.
- *Eu Sou o Lobo Mau* (canção 2), tal como a canção 1, expõe o pensamento do lobo antegozando sua realização durante o percurso entre o encontro com Chapeuzinho e a chegada na casa da avó.
- *Nós Somos os Caçadores* (canção 4), além da duração do trajeto dos caçadores levando Chapeuzinho de volta para a casa da mãe, fecha o texto celebrando a realização.

1. *Pela estrada afora*¹⁴⁷

As escalas envolvendo saltos e as frases longas contém a idéia de caminho; os saltos indicam uma certa estranheza na cena da menina sozinha na estrada, uma descontinuidade entre o pequeno (a menina) e

¹⁴⁵ Trecho 10 da gravação anexa.

¹⁴⁶ João de Barro, 1965.

¹⁴⁷ A canção está contida no Trecho 7 da gravação anexa.

o amplo (a floresta). Esse caminho perigoso é envolvido pela expectativa de Chapeuzinho, que confia em si e na possibilidade de superar os perigos, e encontra na canção temática a expressão dessa realização antecipada (simulacro).

***2. Eu sou o lobo mau*¹⁴⁸**

Parecida com a idéia da canção de Chapeuzinho, a do lobo também contém a idéia de trajeto e de um fazer errado, nas escalas e saltos, os quais sempre terminam suas frases. Além disso, também temos aqui a celebração de uma realização futura, baseada na confiança em si mesmo, que os elementos temáticos expressam a caminho do primeiro grau da escala.

3. Pela estrada afora (2)

Os poucos saltos compensados por gradações aqui diminuem a idéia do fazer errado, exacerbando o percurso e o simulacro de realização. O ralentando figurativiza a chegada da menina na casa da avó.

4. Nós somos os caçadores

Canção da realização, celebra-a repetindo todos os desenhos, compensando todos os saltos que só ocorrem no início das frases, indicando um percurso sinuoso já cumprido, ou seja, não se trata de um simulacro. As notas repetidas reforçam a percussividade e a idéia de estabilidade. A tessitura ampla reforça a idéia de percurso concluído, ou melhor, de que essa realização pressupõe um percurso.

***Chapeuzinho Vermelho*¹⁴⁹, versão 2 (4ª fase):**

As canções dessa versão trabalham a aspectualização e os estados passionais:

- *Chapeuzinho Vermelho*: marca a duração da caminhada na floresta enquanto expõe o simulacro de realização vivido por Chapeuzinho.
- *Lobo Mau*: seu tema principal é a espera confiante do lobo, mas também aspectualiza o trajeto até a casa da avó pela duratividade.

¹⁴⁸ A canção faz parte do **Trecho 8** da gravação anexa.

¹⁴⁹ Edy Lima, 1970.

- *Corre-Corre*: seu papel é fundamentalmente aspectual, pois marca tanto a aceleração quanto a duração da fuga de Chapeuzinho.
- *Bolinhas e Laranjada*: se, por um lado, celebra a realização, por outro introduz a idéia de uma nova espera: “Nova vida vamos ter”.

1. Chapeuzinho Vermelho

Os elementos temáticos dessa canção dão a dimensão do simulacro de conjunção que Chapeuzinho vive em relação ao /poder fazer/. O único salto maior que quarta é uma quinta descendente em direção ao primeiro grau que finaliza a canção com um ponto final. A melodia ascendente que finaliza a casa 1 com o uso de uma nota estranha (#4) seguida de seu ponto culminante figurativiza o “*todo meu amor*”, como quem abre os braços, ou melhor, a escala, para sugerir o tamanho desse amor.

final casa 1

mib	
re	do o meu amor!
do	ro de laranjada
sib	nha avózinha doces gostosos
lab	to-
sol	var jar- E
fa	mi- Le- Um
mib	Ver a

Além disso, o ponto culminante é enfático. A transposição dos motivos e as notas longas lembram o percurso necessário para realizar o que a canção simula, mas Chapeuzinho, sentindo-se modalizada para o fazer, despreza o percurso com o andamento acelerado aproximando as notas e com a tessitura reduzida.

2. Lobo Mau

Dessa vez é o lobo quem comemora seu /saber fazer/. Ele /quer/ e /pode/ pegar Chapeuzinho, mas agora também /sabe/ como, além dela, pegar também a avó e sente-se seguro o suficiente para pegar atalhos

(saltos), ou seja, desprezar o caminho previsível da escala o qual ele atribui a Chapeuzinho na escala que conduz a frase “*anda pela estrada muito demorada*”. Chapeuzinho não chega à oitava, mas ele o faz na frase seguinte: “*mais esperto do que ela eu vou*”.

Do	
sib	
la	da
sol	nina tra- mui-
fa	mui- la es- de-
mi	me- é to ba pe- to mo- da
re	bo- da ra-
do	Esta an-
sib	
la	

Do	vou
sib	eu gar
la	ela mais che- cada
sol	per- que cedo vou pi-
fa	do pela
mi	es- to
re	
do	mais
sib	
la	

A harmonia modal (ré eólio) colore com sutileza suas artimanhas e ele termina a melodia repetindo o quinto grau num acorde de dominante, figurativizando a intenção do bote iminente.

3. Corre-Corre¹⁵⁰

Essa canção temática tem um motivo concentrado em uma quarta justa e não usa saltos, numa sugestão da pouca e constante distância entre Chapeuzinho e o lobo, segura para ela. No entanto, o ritmo

¹⁵⁰ Trecho 13 da gravação anexa.

acelerado, a percussividade, o jogo das vozes femininas e masculinas e, principalmente, as transposições ascendentes de um semitom relatam a proximidade do lobo, a impossibilidade de parar.

O jogo das vozes figurativiza a perseguição. No final, simultâneas, figurativizam o conjunto menina/lobo que, apesar da vantagem de Chapeuzinho, *“quem corre mais que o outro/difícil de dizer”*...

A transposição ascendente em semitons figurativiza, por um lado, a dificuldade (de Chapeuzinho em escapar e do lobo em alcançá-la) e, por outro lado, o quão longe a perseguição os levou. De certa forma, a tematização evoca o ponto de vista de Chapeuzinho, inocente, que leva tudo na brincadeira, como mostra seu diálogo com o caçador:

Chapeuzinho - *O senhor é caçador?*

Caçador - *Sou.*

Chapeuzinho - *Dos que andam atrás do lobo?*

Caçador - *Isso mesmo.*

Chapeuzinho - *Pois o lobo está atrás de mim! Se o senhor der a volta, fica atrás dele!*

4. Bolinhos e Laranjada

Se na canção *“Chapeuzinho Vermelho”* essa mesma melodia simula a conjunção de Chapeuzinho com o /poder fazer/, aqui ela celebra a conjunção de todos com a festa (*“bolinhos, laranjada e muita paz!”*) e a negação do excesso: o lobo.

No final da casa 1 o movimento ascendente em direção à nota mais aguda enfatiza, com a liberdade de ir ao extremo, a liberdade da *“nova vida”* que a letra explicita. No final da casa 2 os saltos que aumentam gradativamente em direção à tônica lembram a morte do lobo para enfatizar o fim do perigo, sugerindo uma paz definitiva.

Chapeuzinho Vermelho¹⁵¹, versão 3 (2ª fase):

As três canções surgidas na debreagem interna tem função narrativa: a *Canção da Mãe* é uma manipulação por sedução (*“preciso que vás”* e *“tão contente ela irá ficar”*), *Chapeuzinho para o Lobo* responde à pergunta do lobo, modalizando-o, e *Vovó*, no clássico diálogo

¹⁵¹ Paulo Tapajós, 1960.

que irá desmascarar o lobo joga com a sanção negativa de Chapeuzinho, não encontrando na avó a correspondência às suas expectativas, e com a manipulação e sanção negativa do lobo, o qual, não conseguindo que ela confie nele, resolve comê-la logo. A última canção funciona como um posfácio, o qual remete a uma espera confiante: *“o malvado lobo mau/ nunca mais há de voltar”*.

1. Canção da mãe¹⁵²

A tessitura reduzida concentra-se numa 6M expandindo-se a uma 8J só no final da primeira estrofe, em que atinge o ponto culminante (*“preciso que vás levar”*). Introduz uma certa tensão no “ir” (acorde dominante), mas compensa-a no final da segunda estrofe, restrita à 6M, com *“tão contente ela irá ficar”* (acorde de tônica).

A reiteração rítmica e melódica, os poucos e pequenos saltos, as gradações, enfim, todo o conjunto implica em uma sugestão de um fazer possível, um percurso curto e certo rumo à realização.

2. Chapeuzinho para o lobo

A canção temática tem a tessitura pequena explorada por escalas que simulam a continuidade da confiança de Chapeuzinho no estranho (o lobo). A nota mais aguda na palavra vovó (primeiro grau da escala) figurativiza o destino de Chapeuzinho. Ao acabar numa escala ascendente até a tônica grave (*“trago a cantar”*), a canção sugere que, para Chapeuzinho a realização está no fazer, não no resultado desse.

3. Vovó?

Organizada em pergunta (Chapeuzinho) e resposta (lobo), a canção é o famoso diálogo da história. A pergunta é feita sobre o acorde de tônica: é a certeza de Chapeuzinho de que efetivamente algo está fora do lugar (a melodia inicia no sexto grau e termina na quarta); a resposta é feita sobre a dominante, numa transposição terça abaixo da melodia de Chapeuzinho, mas que acaba em uma escala ascendente cuja gradação tenta reforçar a explicação do lobo.

A voz muitas vezes beira a fala, corporificando o diálogo e suas tensões. A tematização dá o tom jocoso do lobo e a inocência de Chapeuzinho, num longo diálogo cujo perigo ela parece desconhecer. No entanto, os efeitos de fala de sua voz em *“que medo fazem pra mim”* teatralizam sua preocupação crescente que nesse trecho chega ao auge.

¹⁵² Esta canção e *Chapeuzinho para o lobo* fazem parte do **Trecho 9** da gravação anexa.

4. Final

A canção temática acelera o fim do perigo; o motivo descendente que a inicia revela o relaxamento, oposto à sutil tensão dos pequenos saltos na frase final “*nunca mais há de voltar*”, que figurativizam o salto da morte do mau, a negação do excesso, a negação do negativo.

***Chapeuzinho Vermelho*¹⁵³, versão 4 (5ª fase):**

Não tem canções. Semelhante a novelas de rádio.

***Chapeuzinho Vermelho*¹⁵⁴, versão 5 (5ª fase):**

As execuções de *Ciranda*, *Cirandinha* têm aqui funções diferentes: a primeira e a terceira delimitam a forma do texto, uma como prefácio e outra dividindo-o, ao mesmo tempo em que o aspectualizam com um clima calmo que será interrompido imediatamente depois do canto; a segunda execução, também atuando na forma, marca a saída do anjo e um retorno imperfeito de Dona Chapelão ao estado inicial, com o ritmo mais acelerado aludindo à sua preocupação; a última execução tem uma função ritual, como canção de ninar.

Assim também funcionam as três partes da canção *Lobo Bobo*, distribuídas pelo texto. A primeira introduz o personagem lobo; a segunda e a terceira são enfáticas pela repetição do conteúdo do texto que as antecede; além disso, a terceira funciona como um posfácio.

1. *Ciranda Cirandinha*

A cantiga de roda é repetida quatro vezes nessa versão de Chapeuzinho. A primeira e a terceira são idênticas. Na primeira, o andamento lento enfatiza a não repetição do motivo original e dilui a reiteração rítmica, implicando na relevância do percurso melódico e narrativo, em que as gradações das tríades e da escala sugerem um percurso sem sustos que convida o enunciatário a deixar-se embalar pelo texto que está sendo introduzido.

A terceira execução tem a mesma função introdutória, mas, pelo simples fato de repetir a primeira, traz também uma continuidade que será quebrada no trecho seguinte pelo caçador.

2. *Ciranda Cirandinha*

¹⁵³ Elenco do Galinho, 1979.

¹⁵⁴ Ruy Quaresma, 1983.

O andamento acelerado da segunda execução exacerba a reiteração rítmica, a fidelidade ao tom e a pequena tessitura; a tematização sugere a festa, o prazer do percurso narrativo que o anjo Tinoco detonara.

3. Lobo Bobo (1ª parte)

A tematização nessa primeira parte do *Lobo Bobo* fala do desejo de um lobo, seguro de si, e de sua tentativa de manipulação a fim de conseguir obter um objeto valor. A última frase — “faz cara de triste” — indica uma pequena passionalização que revela um percurso não tão fácil quanto parecia.

4. Ciranda Cirandinha

Na quarta execução dessa cantiga o andamento, ainda mais lento que na primeira execução, exacerba as gradações do percurso sem sustos, transformando a cantiga de roda numa canção de ninar.

5. Lobo Bobo (2ª parte)

Retomando o final da primeira parte, a segunda lembra a manipulação do lobo e o salto iniciado pela palavra **mas** (sexta menor acima). O trabalho de desenvolvimento do motivo como frase é cheio de gradações que conduzem à explicação dos motivos de Chapeuzinho, desenvolvimento em que outro salto de sexta (dessa vez descendente) reenfaziza a exclusão do lobo.

A segunda parte mantém-se temática, mas busca em elementos passionais a resposta à tematização da primeira (a decepção foi a consequência da espera).

6. Lobo Bobo (3ª parte)

Inicia com um apelo ao passional para revelar que a insistência do lobo é a medida da distância entre ele e Chapeuzinho. Em seguida retoma o temático, só que agora por Chapeuzinho, que de manipulada passou a manipuladora e sujeito realizado. A coda figurativiza a fala de Chapeuzinho (“Lobo Bobo!”) e o uivo do lobo (“Uhh!”).

Chapeuzinho Vermelho¹⁵⁵, versão 6 (6ª fase):

A canção incluída nesse texto é introduzida para ilustrar o estado passional de Chapeuzinho, que adora cantar e, portanto, adora música, o

¹⁵⁵ Fátima Valença, 1994. Todas as vozes são feitas por um único ator.

que faz dela um sujeito fadado a cair na manipulação do lobo pois esse aparecerá tocando guitarra. Trata-se de um trecho da melodia composta para a versão 1, e como o texto simula um adulto lendo um livro para crianças, pode ser vista como uma citação daquela primeira versão fonográfica.

1. Pela estrada afora...

A tessitura contida, o andamento acelerado e a reiteração rítmica e melódica são elementos temáticos que a voz meio desafinada e dura imitando voz de criança colore com tons de realização: Chapeuzinho festeja o passeio, o /poder fazer/ sozinha, à capela, sem acompanhamento, livremente. Termina sua canção no segundo grau, sugerindo continuidade do canto sob a voz do narrador, não indicando interrupção.

Chapeuzinho Vermelho¹⁵⁶, versão 7 (6ª fase):

Cada canção nesse texto tem uma função diferente:

- A *Canção Introdutória* é um prefácio e manipula o enunciatário a deixar-se envolver pelo texto.
- A *Canção de Chapeuzinho* aspectualiza o tempo (das rosquinhas esfriarem) pela duração que aumentará a ansiedade da menina. Além disso, narra, na voz da menina, a manipulação da mãe sobre ela.
- *Canção do Conselho*: enfática, repete a mudança de caminho de Chapeuzinho e antecipa a intervenção da coruja, enfatizando pela repetição a desobediência.
- *Canção do Caçador*: narra a decepção do caçador ao encontrar o lobo na cama da vovó e sua modalização para matar o lobo.

1. Canção introdutória

Considerar a primeira parte passional e a segunda temática foi resultado da análise do movimento melódico interno a cada uma, visto que o andamento é praticamente constante.

A primeira parte é expansiva, explora os saltos crescentes, sempre ascendentes numa alusão entusiástica ao percurso, definindo um

¹⁵⁶ Newton da Mata, 1988.

movimento evolutivo. Os silêncios e as notas longas dessa parte corroboram a idéia de distância contida no percurso.

A segunda parte mantém o andamento da primeira, mas preenche os silêncios com uma efusão de notas na região aguda da tessitura que lhe empresta o caráter temático, a anulação da distância. Os saltos nessa parte, todos de quarta justa, são ascendentes e descendentes, marcando, em direção à região mais grave, um caminho involutivo, se oposto à expansão da parte anterior. Na região grave os saltos são anulados por escalas rumo ao primeiro grau que copiam compactamente o desenho das quartas justas que iniciaram o trecho.

O movimento involutivo da segunda parte completa o entusiasmo pelo percurso sugerido na primeira com a idéia de que há um limite para a expansão, um centro ao qual tudo retorna, nada se perde¹⁵⁷.

2. *Canção de Chapeuzinho*

Dividida em quatro estrofes diferentes relacionadas entre si pela estrutura harmônica e pela tessitura, essa canção tem um sentido de ida e volta. Se nomearmos as estrofes como A, B, C e D, veremos que A e D tem tessituras bastante reduzidas, respectivamente terça maior e quinta justa, enquanto B e C, embora ainda concentradas, são mais estendidas: sétimas menor e maior, respectivamente. A e D atuam no campo harmônico da tônica, enquanto B e C atuam no da dominante. Essa ida e volta é semelhante a espera inicial (o desejo pelo biscoito em A), percurso (longo em B, com intercursos em C) e realização (um simulacro, pois ainda há espera em D).

A reiteração, o andamento acelerado, a tessitura breve e a ausência de saltos celebram a confiança: a tematização é a condição para o simulacro de conjunção, impedindo as referências ao percurso em B e C de desencadearem o sentido de distância e disjunção.

3. *Canção do conselho*

Curiosamente nessa canção letra e melodia dizem coisas diferentes. O motivo melódico é a explicação de um salto e, repetido durante todo o texto, conclui que o salto faz parte de uma continuidade, celebrada ritmicamente: o susto, o salto, é uma ilusão; o que há

¹⁵⁷ Tatit, ao estudar a evolução e involução, demonstra a inter-relação entre os dois movimentos, reforçando a idéia exposta acima: "(...)o progresso melódico das canções mais velozes é controlado pelo movimento de concentração, cujo funcionamento básico consiste na conversão de um programa de "evolução" ao elemento novo em "involução" ao elemento conhecido". (Tatit, 1994, p. 75)

realmente é continuidade. Nessa melodia há ecos da voz feliz de Chapeuzinho, completamente ignorante do perigo de desviar-se. Ao mesmo tempo, na letra ecoa a voz do adulto, quem efetivamente a canta, consciente do salto, do perigo do desvio, do descontínuo que surge da decisão de Chapeuzinho.

4. Canção do caçador

A canção do caçador comemora a sorte que foi o caçador encontrar o lobo indefeso, ou seja, a modalização e realização do caçador enquanto um sujeito que já passara pelo desejo de vingar-se do lobo, seja lá por qual motivo específico. Por isso evita saltos, usando a gradação melódica e a aceleração rítmica para anular distância e tempo, sublimando assim o percurso pressuposto do desejo, da decepção e da consciência da falta.

Chapeuzinho Vermelho¹⁵⁸, versão 8 (3ª fase):

A primeira canção dessa Chapeuzinho insere no texto o estado passional de Chapeuzinho, espera confiante. No final há um posfácio que a repete e depois repete o percurso de decepção e vingança que estruturou a narrativa.

1. Canção de Chapeuzinho (inicial)

A tematização na reiteração rítmica e repetições melódicas, bem como na tessitura contida, sugere que o percurso passional da frase longa, lenta e composta por saltos e gradações é um percurso rumo à realização. É uma sugestão da espera confiante, mas, mais que isso, uma sugestão de um sujeito atualizado, capaz de realizar a conjunção. O motivo inicial, repetido três vezes, reforça essa idéia com seu movimento diatônico ascendente, que só salta a sensível, do terceiro para o primeiro grau. O sujeito na canção é Chapeuzinho.

2. Canção de Chapeuzinho (final)

A identidade entre a canção final e a inicial dá-se também no nível do conteúdo. Os elementos temáticos impregnam o percurso passional com a idéia de sujeito atualizado. Os intercursos provocados pelo lobo só retardaram a realização inevitável. Aqui também Chapeuzinho é o Sujeito, mas surge com o lobo a figura do anti-sujeito, que teve seus êxitos mas foi derrotado no final.

¹⁵⁸ Leila Victor, 1968. Todas as vozes, exceto da cantora que é uma criança, são feitas pelo mesmo ator.

Pinóquio¹⁵⁹, versão 1 (2ª fase):

A *Canção do Grilo*, que aparece no começo da narrativa e fechando o texto, tem duas funções diferentes: primeiro, expondo o pensamento do grilo, evoca seu estado de espera; depois, como um posfácio, celebra a realização.

A *Canção da Fama* traz mais um momento de espera confiante, dessa vez de Pinóquio, ao mesmo tempo que enfatiza a manipulação da raposa sobre ele. A *Canção do Assobio* também manipula Pinóquio, modalizando-o com a confiança (/crer/ ser) no grilo.

1. Canção do Grilo (inicial)

Essa canção passional tem um percurso sinuoso dentro de sua tessitura ampla (décima segunda justa), baseando-se em grandes saltos e notas longas. A nota mais aguda é o mote para o relaxamento, pois inicia as frases descendentes diatônicas de “*pede um bem à tua estrela*” e “*tudo podes desejar*”, sendo a primeira gesto da espera confiante e a segunda gesto do simulacro de /poder/ resultante dessa espera. Exceto por essa frase musical, todas as outras marcam um percurso descontínuo e pouco previsível, que dá a dimensão da incerteza no sonho humano que a letra comenta: sonho de /poder/ ilimitado.

2. Canção da fama¹⁶⁰

Essa canção é de promessa, a vivência eufórica da espera confiante sugerida pela manipulação da raposa que também está na canção, na região grave, aludindo ao relaxamento do confiar, da certeza, assim como a repetição melódica e o ritmo acelerado e marcado percussivamente.

A manipulação também é indicada pela explicação dos saltos por escalas em sentido contrário. Para Pinóquio é a festa da espera, para a Raposa é a oferta dessa festa pela tentação.

3. Canção do assobio

Há três momentos claros nessa canção: no primeiro os saltos expansivos para o agudo são contrapostos a notas repetidas em seqüência descendente; no segundo há duas tétrades descendentes rumo à sensível e à tônica; no terceiro a letra é recitada.

¹⁵⁹ Radamés Gnattali, 1960.

¹⁶⁰ Trecho 6 da gravação anexa.

O primeiro momento fala da descontinuidade de um percurso que um recurso simples pode transformar em contínuo (o assobio chamando o grilo). A parte recitada explica que mesmo o simples precisa de esforço e em seguida repete o primeiro momento mantendo o sentido com outras palavras.

O segundo momento dá a garantia da realização no final do percurso, numa seqüência de duas tétrades descendentes (Em7 e C#m7/b5) que pede e efetua o repouso na tônica (cadência II VII I).

Apesar de trabalhar com a idéia de percurso, a tematização do ritmo (andamento acelerado, percussividade, ritmo marcado e reiterado) dilui a distância entre sujeito e objeto.

4. Canção do Grilo (final)

O percurso sinuoso aqui restringe-se a apresentar o descontínuo como mote para a receita de sua anulação: a primeira parte em saltos é seguida de seqüências graduais até a tônica.

A incerteza do sonho de /poder/ ilimitado que a melodia indica no início da história é atenuada pela menor repetição dos saltos melódicos e pela modificação do motivo final cujos dois saltos são resumidos a uma quinta justa ascendente seguida de uma seqüência diatônica rumo ao primeiro grau.

***Pinóquio*¹⁶¹, versão 2 (3ª fase):**

As duas primeiras canções introduzem no texto as personagens Gepeto, Pinóquio e a fada. *Gepeto, o que faz bonecos*, além disso, relata o simulacro de realização de Gepeto; *Fada Estrelada*, por sua vez, também narra as modalizações de Pinóquio, nas suas duas execuções. A segunda execução é uma debreagem interna: a fada responde cantando às perguntas do boneco¹⁶².

Eu Vou pra Escola dimensiona a espera confiante de Pinóquio e Gepeto em relação à escola. *O Passeio* narra enfaticamente a sanção pragmática positiva de Pinóquio, aspectualizando o passeio com a duração temporal.

1. Gepeto, o que faz bonecos

¹⁶¹ Alan Lima, 1968.

¹⁶² Trecho 11 da gravação anexa.

Gepeto é um sujeito realizado? É o que a canção sugere em seu início, como se o percurso da frase longa sublimado pela reiteração rítmica e melódica fosse unicamente relativo à construção do objeto valor para a qual Gepeto estaria suficientemente modalizado.

O ralentando no início de B introduz o “*mas*”, o passional, a gradação dos motivos sobre escalas e o salto da não repetição imitando a fala. O ritmo é quase ausente, também buscando figurativizar o suspiro, o desejo, a falta.

Logo, porém, retorna ao ritmo marcado, a reiteração rítmica e melódica e a quase ausência de saltos, exceto por uma sexta menor descendente na palavra “*original*” O retorno do temático sugere a compensação da falta (o boneco “*parece real*”, mas não é pois “*falta mexer*”) que a frase do salto (“*que original/meu filho vai ser*”) introduz em forma de simulacro. Esse é o salto: a transformação da falta em simulacro. Todo o resto da canção tematiza esse simulacro de realização vivido por Gepeto.

2. *Fada Estrelada*

A canção da fada tem duas partes (A e B), sendo a primeira passional e a segunda temática.

[A] indica o salto da entrada da fada, entrada essa que precisa da gradação e do percurso para fazer parte do mundo “real” de Gepeto. Mas não deixa de mostrar no silêncio que há uma distância (notas e silêncios longos) a ser transposta, um percurso não usual (saltos não compensados melodicamente) que vai transformar o simulacro de Gepeto em possibilidade de realização. Ainda em A temos a figurativização do conteúdo verbal de “*Quietinho, Sultão, quietinho/ Gepeto não pode acordar*”, principalmente pelo andamento lento, notas e silêncios arrastados e pouca intensidade vocal.

[B] celebra o /poder fazer/ da fada e a realização do sonho de Gepeto. No entanto, apesar de Gepeto achar que “*só falta mexer*”, e esse é um dos atributos conferidos pela fada ao boneco, a melodia salta e compensa-se numa referência ao percurso que ainda “*vai se realizar*”, ou seja, está no futuro. Assim ela sugere que sua ação não é tudo, que haverá cursos e intercursos na transformação de Pinóquio de objeto em sujeito.

3. *Eu vou pra escola*

Essa canção temática celebra o novo estágio do boneco vivo: a ida à escola, que é um momento de espera confiante tanto de Pinóquio em relação à escola quanto de Gepeto em relação ao boneco.

4. *Fada Estrelada (2ª vez)*¹⁶³

Como na primeira execução dessa canção, aqui também ela celebra o /poder fazer/ da fada, mas dessa vez a realização do desejo de Pinóquio, não de Gepeto. Pinóquio também crê, como o “pai”, tratar-se de um pedido simples, mas a melodia com que a fada entoia “*o sonho do bonequinho/ vai se realizar*” refere-se a um percurso cheio de saltos, não a uma conjunção, sugerindo que ainda há, para Pinóquio, a necessidade de modalizar-se para realizar a conjunção desejada.

5. *O Passeio*

Outra melodia com duas partes. A primeira introduz a idéia de um novo salto: o inusitado passeio nas asas da fada transformada em mariposa gigante. Inicia com muitos saltos, segue com escalas e acaba com saltos, imitando a surpresa da notícia, a explicação e a surpresa da transformação da fada.

A segunda parte é mais grave, constituída por uma frase ascendente construída com motivos descendentes transpostos em direção ao agudo. As gradações da reiteração melódica, o maior número de notas por compasso acentuando o andamento acelerado, tematizam a canção que iniciou passional. É a festa da decolagem e do vôo, o prazer do presente da fada.

Pinóquio¹⁶⁴, ***versão 3 (4ª fase):***

A primeira canção do texto, *Canção do Gepeto*, é uma debreagem interna em que Gepeto ganha do narrador a voz e expressa seu simulacro de realização, uma espera confiante. A segunda canção aparece duas vezes. Na primeira vez apresenta a manipulação do Grilo sobre Pinóquio, modalizando-o; na segunda vez é um posfácio que celebra a realização.

Vale a pena lembrar que essa versão tem parentesco com a versão 1 pois ambas são adaptações do filme homônimo de Walt Disney, realizadas em fases diferentes. Inclusive vale lembrar que a *Canção do Assobio* aparece nas duas, mas com muitas diferenças.

¹⁶³ Trecho 11 da gravação anexa.

¹⁶⁴ Edy Lima, 1970.

1. Canção do Gepeto¹⁶⁵

Temática, de ritmo marcado e percussivo, dançante, essa canção corporaliza a festa de Gepeto pela construção do objeto-valor.

A reiteração por transposição harmônica do desenho baseado em tríades acontece com a maioria das frases começando no quinto grau, o que concentra o texto num eixo melódico. As frases que não começam na nota lá (quinto grau de D), giram em torno do primeiro grau e estão no final das estrofes. Assim a canção fortalece o centro tonal, enfatizando a mesma conjunção que a tematização expressa.

Apesar de Gepeto falar da falta (o boneco não fala nem se movimenta), ele comemora a conjunção com a casa dos valores que deseja; por isso a ênfase ao eixo tonal, por isso a repetição da nota inicial nas frases.

2. Canção do Assobio

A insistência inicial nas notas repetidas e percussivas da primeira metade da canção, além de enfática, é ruidosa, aproxima-se da fala sem deixar de ser canto. Sem saltos maiores que terças e com a segunda metade usando a previsibilidade das tétrades descendentes numa cadência até a tônica, a canção acelerada despreza o percurso, sugerindo que tudo é uma questão de sorte ou azar. Além disso, informando que se “resolve” o azar com um simples assobio, reforça o desprezo pelo percurso. A canção temática assim comemora uma conjunção fácil, quase inevitável: basta /querer/.

Ao repetir a mesma interpretação da canção no final da história, invoca-se outra vez essa moral da história: para /poder/ basta /querer/.

Pinóquio¹⁶⁶, versão 4 (5ª fase):

Não tem canções. Semelhante a novelas de rádio e peças de teatro infantil.

3.4 - FASES HISTÓRICAS

Este tópico destina-se a algumas considerações desde já possíveis sobre a organização das canções nas fases preestabelecidas. Descreve elementos musicais e passionais das canções, bem como trata daquilo que chamamos função da canção no texto. Essa função está

¹⁶⁵ Trecho 14 da gravação anexa.

¹⁶⁶ Roberto de Castro, 1977.

associada à narrativa quando relata um trecho do percurso narrativo, é passional quando trata de estados passionais, discursiva quando é recurso para a introdução de uma ou mais personagens na cena e enunciativa quando trata da relação com o enunciatário, tanto no uso de prefácios e posfácios como nas manipulações enunciativas. Além disso, a canção tem um sentido ritual, quando se trata de cantos de trabalho, canções de ninar e de aniversário, e um sentido enfático, quando não acrescenta nada ao texto além de uma ênfase a determinado estado ou transformação. Algumas canções surgiram de debreagens internas e isso também está sendo considerado.

Muitas canções sincretizam duas funções no texto, por isso a soma das funções excede necessariamente o número de canções.

3.4.1 - PRIMEIRA FASE (1950 A 1959)

A primeira fase contém 5 canções da mesma história: Branca de Neve, versão 1 (1950). A maioria dessas canções é passional, com andamento lento, notas alongadas e freqüentemente saltos sem gradação posterior. Quatro canções têm tessitura de nona maior, uma de oitava justa. Duas utilizam notas estranhas à escala.

Quatro delas representam o momento passional da espera confiante, a outra trata da realização. A figurativização é principalmente rítmica.

Duas das canções são rituais, quatro apresentam estados passionais e uma apresenta um trecho do percurso narrativo. Observe-se que a soma dessas funções (7) corresponde às cinco canções, o que significa que algumas delas possuem duas funções simultâneas, o mesmo ocorrendo nas outras fases.

3.4.2 - SEGUNDA FASE (1960 A 1967)

A segunda fase contém 33 canções de cinco versões (Chapeuzinho 1 e 3, Alice 1, Baratinha 1 e Pinóquio 1). A média de canções por versão é alta, mais que seis, não havendo versões sem canções. Metade delas é passional, a outra metade, temática, a maioria tem andamento acelerado e quase todas reiteração rítmica. Mais da metade é caracterizada por muitos saltos melódicos seguidos ou não de gradação, surgindo canções com poucos ou sem saltos melódicos. 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 paixão é central no sentido da maioria delas. Em ordem de maior importância, temos a espera confiante, a realização, a modalização, a consciência da falta, a resignação e finalmente o fazer, que aparece em apenas uma delas. Muitas tem uma função narrativa fundamental pois são justamente os trechos de manipulação, modalização, ação e sanção do texto. Aparece claramente o jogo aspectual do contínuo vs. descontínuo na maioria delas. A figurativização é bastante explorada, especialmente na melodia.

Algumas canções tem uma função enunciativa: persuadir o ouvinte a identificar-se com o drama. Quinze delas correspondem a trechos da narrativa e dezesseis a estados passionais. Há 5 canções rituais nessa fase e onze canções originadas em debreagens internas.

3.4.3 - TERCEIRA FASE (1968 A 1969)

Com dez canções de três das quatro versões, a terceira fase é muito mais temática que passional e tem andamentos acelerados na maioria dos casos. É extremamente freqüente a reiteração rítmica e melódica. A maioria apresenta saltos seguidos de gradação e, algumas, o uso de escalas. A tessitura, ainda centralizada na nona maior, é menos variada que na fase anterior, indo da sexta menor à décima segunda justa.

A maioria das canções fala da realização, às vezes simulacros, por exemplo, da atualização do Sujeito. A espera e a modalização também surgem no sentido de algumas delas. A aspectualização é, na maioria dos casos, mínima, mas temos três exemplos em que o descontínuo influi diretamente na construção do sentido do texto.

As funções principais são a passional, com 6 exemplos, e a narrativa, com 5 exemplos. Não há canções rituais.

3.4.4 - QUARTA FASE (1970 A 1975)

Outra vez, maioria de canções temáticas. A fase totaliza dezessete canções em quatro versões (Alice, Chapeuzinho, Pinóquio e Branca de Neve) e nenhuma sem canções. Na maioria dos casos, 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 (6 Maior a décima quinta justa. Cada versão tem, em média, mais de quatro canções.

A conjunção é o conteúdo narrativo em 41% delas, que marcam também a realização e a espera. Somente 23% trabalhou mais explicitamente as categorias tímicas.

Três canções funcionam como persuasão de um destinatário interno ao texto. Há nove canções com função passional, 4 com função narrativa, quatro enunciativas, 4 rituais e três de aspectualização temporal.

3.4.5 - QUINTA FASE (1976 A 1985)

Essa fase tem três versões sem canções, contra quatro que somam 30 canções. Levando-se em conta apenas essas últimas, é grande o número de canções por versão, mais de sete¹⁶⁷. Grande ênfase no temático, com andamento acelerado na maioria delas. A metade usa reiteração melódica; a percussividade, os poucos saltos, sempre seguidos de gradação, a sustentação das vogais e o uso de tríades também aparecem, com menor frequência. A tessitura variou menos que nas fases anteriores (entre 6 menor e décima primeira justa), ficando centralizada na oitava.

Apesar de a espera confiante ser o tema de mais da metade das canções, é notável que em 11 delas o tema foi a decepção. A manipulação constituiu o percurso narrativo em cinco canções, em sete a aspectualização optou pela desaceleração, surgindo o tema da concentração em duas outras. A figurativização foi principalmente rítmica, mas também melódica em poucos casos.

Três canções tiveram, em primeiro plano, a função enunciativa de persuadir o destinatário/ouvinte a /querer/ ouvir o texto da história, ou seja, funcionaram como uma introdução/convite. Há 14 canções apresentando estados passionais e 9 introduzindo personagens. Quatro tratam da aspectualização temporal e apenas uma é ritual.

¹⁶⁷ Mesmo contando-se todas as versões, ainda teremos em média mais de quatro canções em cada uma.

3.4.6 - SEXTA FASE (1986 A 1996)

A sexta fase conta com cinco versões, uma delas sem canções. Mesmo desconsiderando-se essa versão, o número médio de canções por história é baixo, por volta de três.

Nenhuma das 13 canções dessa fase é passional. Todas elas optaram pelo andamento acelerado, a grande maioria apresentou reiteração rítmica e muitas usaram do recurso da percussividade. Na melodia, metade usou 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, com no mínimo uma sétima maior, centralizada na nona maior e estendendo-se no máximo a uma décima segunda justa.

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 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.

Em somente uma canção a persuasão do ouvinte é o mote central. Seis delas têm função passional, cinco têm função narrativa e apenas duas são rituais.

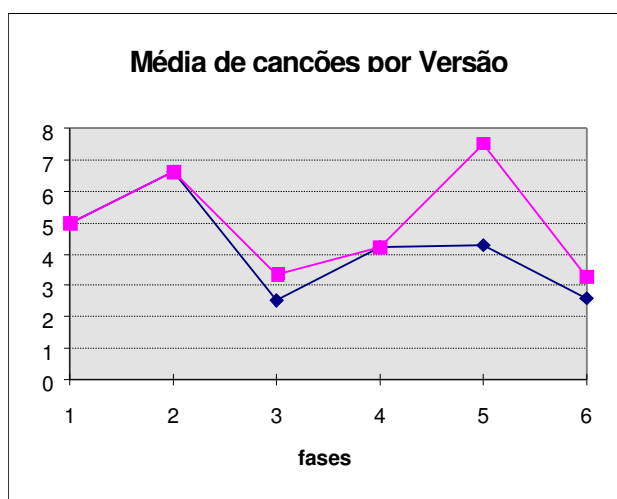
3.4.7 - PADRÕES E TENDÊNCIAS - OBSERVAÇÃO INICIAL

A primeira observação possível é relativa ao número médio de canções por versão em cada fase. O gráfico abaixo expressa, na linha inferior, o quociente entre o número total de canções e o número total de versões em cada fase. A linha superior divide, em cada fase, o número total de canções pelo número de versões que contém canções. Tomando-se o total do *corpus*, a média entre o número de canções e o total de versões gira em torno de quatro canções, subindo para cinco se desconsiderarmos as versões sem canções.

A contagem geral (linha inferior, que considera o número total de versões) é média só para a quarta e a quinta fase, ficando a primeira e a segunda acima e a terceira e a sexta abaixo da média. A contagem exclusiva (linha superior, que exclui as versões sem canção) é média só

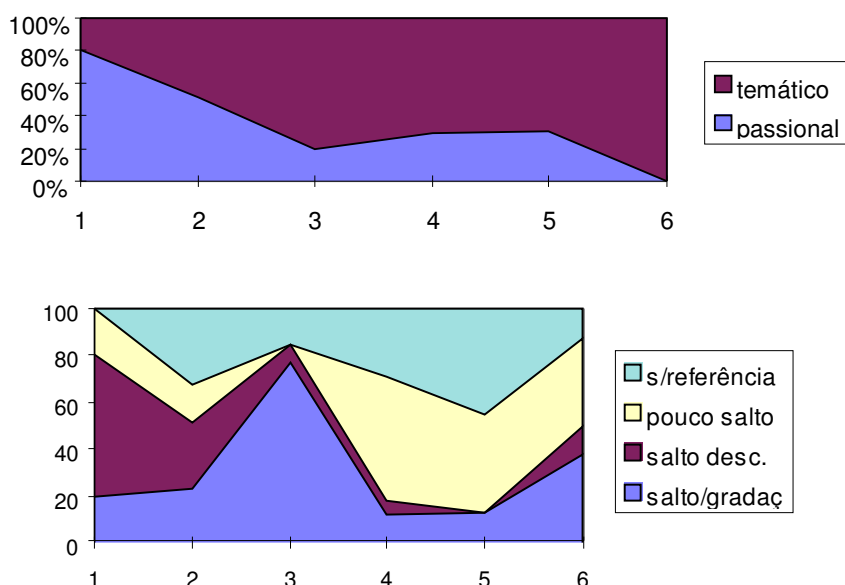
na primeira fase, ficando a segunda e a quinta acima e a terceira e a quarta abaixo dela.

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. É interessante que 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, 4, 4, 10 e 11 canções por versão), assim como a disparidade na quinta fase (0, 0, 0, 1, 3 e 20 canções por versão).



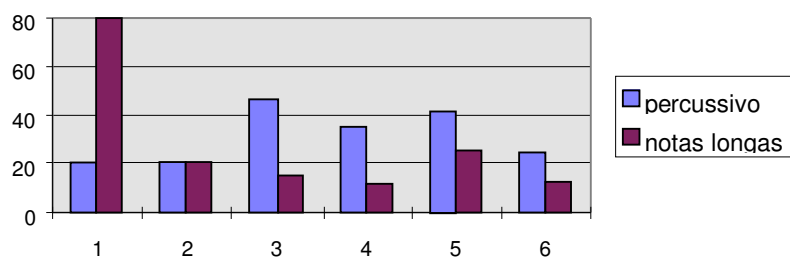
Na primeira fase a única versão restringe a análise, mas sugere um número médio (5) de canções por versão. Na terceira, na quarta e na sexta fase a média de canções gira em torno de 3 por versão, considerando-se a contagem geral, e em torno de 3,5 na contagem exclusiva. A terceira é fase de inovação; inova pela contenção dos recursos musicais e semióticos, assim como no número de canções por versão (0, 2, 3 e 5). A quarta fase cristaliza a tendência apontada pela terceira (2, 4, 4 e 7 canções por versão). A sexta, que seria a cristalização da quinta fase, mantém versões sem canção e busca como parâmetro aquelas que contém um número relativamente baixo mas variado de canções, apresentando de zero a seis delas em cada versão.

É possível delinear, desde já, algumas tendências musicais. Há um movimento em direção à tematização (gráfico abaixo) que inclui a aceleração do andamento e a diminuição do uso de saltos melódicos.



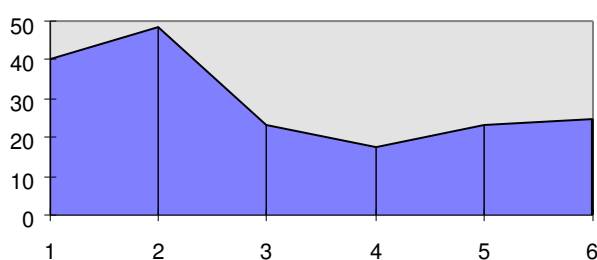
A quarta fase foi aquela em que os saltos melódicos foram quase suprimidos, voltando a aparecer pouco, e sempre seguidos de gradações, nas fases seguintes. O gráfico acima mostra na segunda faixa de baixo para cima a restrição gradual no uso dos saltos descontínuos, ou seja, não seguidos por gradações 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 (faixa inferior). 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, como aqueles em que uma mesma canção possui partes com e partes sem saltos melódicos.

A segunda fase marca o início de um trabalho mais efetivo com a aspectualização, com textos sobremodalizados pelo descontínuo 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 menos explorado da aspectualização.



Quanto à percussividade e ao uso de notas longas (gráfico acima), 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.

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 fase estão no patamar mais alto, as outras no segundo. O gráfico abaixo (porcentagem de notas estranhas à escala usada) 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.



Sempre houve uso da canção como expressão da realização, especialmente aquela simulada na espera confiante. Parece que a canção tem, portanto, nas histórias em disquinho, uma função implícita de explorar prazerosamente a relação do destinatário/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 historinhas gravadas em disco. A maioria delas apresenta estados passionais ou percursos narrativos. 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 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.

A ausência de canções sofreu uma transformação da terceira para a quinta e outra da quinta para a sexta fase¹⁶⁸. Na 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 a princípio há dois textos sem canções, pois num deles¹⁶⁹ o intérprete somente cantarola um trecho, uma frase musical de cantiga que faz parte de outra versão¹⁷⁰ da mesma história, Chapeuzinho Vermelho, muito conhecidas e integrantes deste *corpus*. Nesses dois textos 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 a ausência de canções foi, através das décadas, ganhando o sentido de aproximação do real, o sentido de persuasão enunciativa.

3.5 - SOBRE A ANÁLISE DAS CANÇÕES

As análises foram bastante ilustrativas, fornecendo um material que pode dar conta tanto de aspectos da história da canção infantil brasileira quanto da revisão do conceito de infância. Segundo constatamos, há uma estreita relação entre a história dos produtos culturais destinados à criança e a imagem da infância propriamente dita, por isso acreditamos que, apesar da ênfase nesta última, o próximo capítulo será capaz de abordar a primeira.

Antes de mais nada, cabe constatar que a semiótica revelou a integração das canções com o texto verbal. Tal como letra e música dentro da canção, o disco de história é um meio de expressão único, que não pode ser analisado como literatura ou música, mas precisa, sim, ser abordado em todos os seus elementos. As canções, elemento central

¹⁶⁸ As outras fases não têm exemplos sem canções.

¹⁶⁹ Chapeuzinho 6, Fátima Valença.

¹⁷⁰ Chapeuzinho 1, João de Barro.

dessa dissertação, não podem ser separadas do texto verbal, da trilha sonora e do timbre, correndo o risco de perder boa parte de seu sentido. Da mesma forma, o relato verbal não dá conta de todos os sentidos carregados pela obra em disco.

Isso apoia-se no fato de as canções cumprirem funções várias no corpo do texto. Até mesmo sua ausência traz sentido para o texto, nos casos em que não há canções ou quando a interrupção da trilha sonora produz um silêncio tenso.

O disco infantil de histórias é, portanto, um produto independente, com um funcionamento próprio e suas especificidades, não podendo jamais ser confundido com história em livro, poesia ou canção infantil, mesmo quando o texto inteiro for falado ou cantado. Mantém, porém, a identidade com esses produtos, tanto por suas partes verbais ou sonoras quanto por sua inclusão no conjunto dos produtos culturais destinados ao público infantil.

No próximo capítulo, as análises semióticas do texto verbal, do timbre e das canções serão confrontadas entre si, com o esboço histórico e com breves considerações sobre literatura infantil e psicanálise, a fim de explorar a transformação e implicações do conceito de infância veiculado pela mídia.

Capítulo 3

Imagens de Criança no Disco Infantil

*“Eu não imaginava que isso pudesse existir!”
(Serafina e a Criança que trabalha /
Azevedo, Huzak, Porto, 1997)*

1. PADRÕES SEMIÓTICOS NA HISTÓRIA DO DISCO INFANTIL

1.1 - O QUE É O OBJETO DISCO DE HISTÓRIA?

Um disco de histórias para crianças é um produto complexo. Pode ser visto como literatura oral, como um desenvolvimento do produto disco de músicas, como um tipo de novela de rádio, como a exclusão da imagem fílmica, como um brinquedo, como um produto comercial e como cultura de massas. Realmente pode mas, em sendo tudo isso, não é nada disso.

Um disco de histórias para crianças opera com um simulacro de literatura, com a veiculação de canções e músicas instrumentais, com a sonoridade das novelas de rádio e suas trilhas sonoras e efeitos especiais, com a identidade fílmica sem imagens, com o prazer do brinquedo, com as tendências de mercado e, conseqüentemente, a cultura de massas, mas esse diálogo faz dele um produto híbrido e específico. Tentar perceber sua importância literária ou musical, por exemplo, sem compreender a especificidade do híbrido, certamente resultará em redução e até em erro de avaliação.

O objeto, afinal, é um registro sonoro de um texto narrado, musical e com objetivos preestabelecidos, comerciais e de entretenimento do público infantil, objeto este que faz parte da história tanto da música popular brasileira quanto da literatura brasileira.

No contexto da história da discografia infantil brasileira o disco de história teve papel fundador e seu *status* só foi alterado nos últimos anos, em função provavelmente da difusão do videocassete, hoje seguida pela crescente utilização caseira de CD-ROMs pelas crianças, ainda uma novidade. Parece que o disco infantil, mais especificamente o disco de história, está com os dias contados. Há, ainda, um mercado que estimula novas produções e principalmente relançamentos, em função dos CDs, mas tudo indica que é um mercado em decadência. Provavelmente o processo é diferente com o disco de música, pois esse não pode facilmente ser substituído pelo vídeo ou pelo CD-ROM. Hoje temos, na TV, uma novela vendendo discos de músicas infantis (Chiquititas, SBT, 1997-1998), ontem foi a Xuxa e seu Xou, amanhã o que será?

De qualquer forma, as canções contidas nos discos de história, assim como suas trilhas sonoras, seus efeitos, seus timbres, suas

narrativas, suas tensões e seus relaxamentos, contribuíram certamente para a formação do público infantil de música. Como referência externa, optamos por uma ponte entre nossos resultados e dois livros, sendo um sobre literatura infantil (Lajolo e Zilberman, 1984) e outro sobre psicanálise e contos de fadas (Bettelheim, 1980).

1.2 - PRIMEIRA FASE: OS PRIMEIROS DISCOS INFANTIS

“(...) se é marcante a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, fica claro também o tipo de profissionalização facultada: a que adere à produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora.” (Lajolo e Zilberman, 1984, p. 87)

“Oh! Deve ser de sete criancinhas! Mas onde será que elas estão?” (branca de neve I)

Para falar dessa primeira fase compensa considerar os outros discos que a compõe mas não fazem parte deste *corpus*, pois um único texto é muito restrito. Os discos de música que já tinham como objetivo atingir especificamente o público infantil continham todos músicas folclóricas, com arranjos semelhantes às canções de rádio da época. Os discos de história, em menor número, têm a dedução das datas bastante imprecisa, exceto o disco do *corpus*, *Branca de Neve e os 7 Anões*, cuja data foi deduzida pelo número do disco, e apresentam exemplos de adaptações literárias e adaptações de filmes de Disney. Esses discos são provavelmente os primeiros em que a música foi concebida dentro da indústria fonográfica especificamente para o público infantil.

Essa versão de Branca de Neve foi construída a partir da dublagem de Braguinha para o filme de Disney:

*“Sem ser saudosista, Braguinha costuma lembrar-se do ano de 1938 como um dos anos mais importantes de sua vida. Além do casamento e sucesso absoluto no carnaval, ele, que então começava a trabalhar na gravadora Columbia, teria a oportunidade de ser um dos responsáveis pela dublagem brasileira de **Branca de Neve e os sete anões**. Este filme de Walt Disney lhe daria a idéia para a produção e lançamento em disco, tempos depois, das historinhas infantis, um empreendimento a que se dedica com o maior prazer.”*
(Severiano, 1987, p55)

1.2.1 - BRANCA DE NEVE: UM RISO E UMA CANÇÃO¹⁷¹

Uma voz feminina cujos traços apontam para a continuidade narra o texto iniciando-o com *“Era uma vez uma linda princesinha.”* Essa linda princesinha é um sujeito que vai ter seu percurso passional de desejo de conjugação com o príncipe truncado pela presença de um outro sujeito, a rainha. A paixão entre a princesa e o príncipe representa a passagem de Branca de Neve para a idade adulta, bem como a possibilidade de competição com a rainha.

Toda a atuação de Branca de Neve, no entanto fica restrita ao seu desejo pelo príncipe e sua necessidade de sobrevivência. Ela não é responsável pelos confrontos com a rainha, sempre deles saindo derrotada. Manipula, porém, passarinhos e anões a fim de sobreviver e manter-se no estado de espera. Quando os anões saem para o trabalho e a deixam sozinha, ela cantarola a seguinte canção passional, fundamental para explicitar esse estado¹⁷²:

A

la

príncipe

sol

de

meu

fa#

gar

O

mi

enfim.

che-

re

di-

do#

lin-

si

do assim. Há

¹⁷¹ A passagem desde o canto dos anões até o diálogo entre Branca de Neve e a rainha é o **Trecho 1** da gravação anexa.

¹⁷² Parte do **Trecho 1** da gravação anexa.

	a
la	Num

O uso de saltos, bem como a duração longa das vogais, o andamento lento e a melodia ascendente interrompida no topo sugerem que será um longo e sinuoso percurso, mas a reiteração do desenho melódico (o azul repete o vermelho) produz a previsibilidade que transforma o percurso em certeza ou simulacro de conjunção.

Essa melodia só não continua previsível porque é interrompida. Ela é entoada imediatamente após o canto dos anões rumo ao trabalho e é interrompida pela rainha disfarçada. Não houve muito tempo entre a saída dos anões e a chegada da rainha, o que intensifica o /poder/ fazer dessa última. Além disso, a canção de Branca de Neve mostra o /crer/ no qual ela baseia sua espera: ela fugira à rainha por intermédio do caçador, conseguira um local para se proteger por intermédio dos passarinhos e depois pelos anões: está longe do castelo (nesse texto o longe conota liberdade) e agora tudo que tem a fazer é esperar pelo príncipe. Ela não está completamente errada: o príncipe virá, ela precisa esperar. Seu erro é ignorar o aviso dos anões (*“Não deixe ninguém entrar em casa! A rainha pode vir aqui te buscar!”*), e é essa sua certeza de segurança que dá /poder/ à rainha.

Outros elementos são importantes nessa passagem. O canto dos anões ritualiza sua ida ao trabalho. Ritualizar significa produzir uma previsibilidade, o que na canção corresponde a graduar pela reiteração melódica, podendo diminuir distâncias ou minimizar rupturas. Nesse trecho o canto dos anões não só funciona do ponto de vista de sua caminhada até a mina como também do ponto de vista da ruptura espacial com a princesa. Ou seja, eles a deixam sozinha, mas isso não significa necessariamente um abandono pois o ritual do trabalho deve ser cumprido tal como sempre fora.

Além disso, a canção de Branca de Neve vai ser caracterizada *a posteriori* também como um canto de trabalho, pois a rainha disfarçada revelará que Branca de Neve estava trabalhando enquanto cantava:

Madrastra - *Ora, que tolice! Eu sou uma pobre velhinha vendedora de maçãs. Olhe aqui! Você está fazendo doces, é?*

Branca de Neve - *Estou! Doces de morangos, para os anõezinhos.*

A interrupção da rainha, quebrando a seqüência ritualística dos cantos de trabalho, transforma o nível de veridicção da segurança da princesa e da continuidade simulada pelo canto entre ela e os anões, revelando a falsidade. O silêncio que segue a interrupção da canção intensifica a parada, o salto, a ruptura. A voz da rainha disfarçada, aberta, estridente e com acento diferenciado, contrasta com a voz da princesa, tendendo a fechada, harmônica e com acento comum no texto. Antes mesmo que Branca de Neve morda a maçã, todo o simulacro de continuidade está dissolvido, só quem não percebe é Branca de Neve e por isso continua indefesa¹⁷³.

Segundo Bettelheim (1980, p. 250) o tempo de convivência de Branca de Neve com os anões *“antes da rainha voltar a perturbá-la dá-lhe forças para passar à adolescência”*. Na versão de Branca de Neve aqui trabalhada há vários indícios de que a princesa já está na adolescência:

- seu encontro amoroso com o príncipe no início do texto
- sua canção ensinando os passarinhos a serem sempre felizes
- ela conclui que quem mora na casa são *“criancinhas”*. Quando encontra os anões, continua tratando-os como tal, tentando seduzi-los com uma brincadeira: *“Aposto que você é o Zangado!”* Essa sedução não funciona, mas os doces... Além disso, Branca de Neve continua diferenciando-se deles quando os chama de anõezinhos todas as vezes em que se refere a eles, sugerindo sua própria maturidade.
- a princesa ocupa três camas para se deitar.
- como vimos acima, o encontro fatídico com a rainha ocorre logo na primeira manhã na casa dos anões.

Não houve tempo pois ela não precisava de tempo. No entanto, a passagem da adolescência para a idade adulta é marcada:

Narradora - *Fizeram um caixãozinho de vidro, deitaram Branca de Neve e no dia seguinte levaram-na para as montanhas, e lá deixaram aquele anjo adormecido. E passaram-se muitos anos...*

¹⁷³ Confira **Trecho 1** da gravação anexa.

O canto do príncipe chega de longe para consumir essa passagem. No início do texto ele seduzira Branca de Neve cantando. No final, ele lembra essa sedução, identificando-se pelo canto e mostrando que, como ainda a ama, é possível desfazer o encanto, ao contrário da expectativa da rainha:

Rainha - *“Na sexta-feira, à meia-noite, envenena-se uma maçã e quem comê-la só despertará se um príncipe lhe der um beijo de amor! Um p... (riso) Um beijo de amor! (riso)”*

Além da leitura da oposição altruísmo/egoísmo, as isotopias propiciam a leitura do trabalho doméstico disforizado, da não adequação da mulher ao /poder/, da passagem para a idade adulta e a saída da casa dos pais como resultado do crescimento.

1.2.2 - FUNDAÇÃO

Não é possível, em função do *corpus* reduzido nessa fase, falar em padrões. Mas é possível realizar algumas considerações a respeito do texto. Tudo indica que esse disco, dividido em dois compactos 78 rotações, foi o texto fundador da discografia infantil brasileira. Nessa época, o mercado infantil para discos estava misturado ao adulto, o que pode ser visto na presença ainda de discos para a família. A gravação de canções folclóricas buscava naquilo que a criança cantava na rua o elemento “infantil” do trabalho, devolvendo-lhe um folclore sofisticado por meio de arranjos musicais.

O disco de histórias chegou já por outra via. A tradição oral de contar histórias não era exatamente uma brincadeira entre crianças, mas para crianças, pois normalmente quem as contava eram adultos. Os discos de história que antecederam Branca de Neve eram normalmente comédias gravadas por atores profissionais para um público “familiar”. Somados ao filme de Disney, formavam um contexto em que uma produção prévia estava pressuposta. Assim foi concebida essa primeira Branca de Neve fonográfica: como uma produção de artistas profissionais endereçada ao público infantil sem a participação desse. As canções foram escolhidas dentre as do filme e adaptadas por João de Barro (Braguinha) para o disco, com arranjos e duração mais adequados. O mesmo ocorreu com a narrativa.

O uso abusivo de diminutivos, vindo da literatura infantil¹⁷⁴, desde a “princesinha” até o “caixãozinho”, parece ser o principal elemento “infantil” do texto verbal, seguido pela presença sutilmente humanizada dos bichinhos da floresta. As canções tem o estilo sofisticado das canções de rádio (feita para adultos) da época, desde a maneira de cantar até os arranjos. A passionalização é bastante presente, as canções representam pensamentos ou ritualizam o trabalho. Somente a canção do príncipe é um ato: uma manipulação; sua repetição vai funcionar expressando um pensamento.

Tudo isso corrobora a idéia de uma fase ainda fortemente marcada pela ausência da especificidade do infantil, mas já apontando para algumas alternativas:

A

re	pa-
do	vando a mina rar
sib	sem
la	Ca- plim-plim-plim Nós ba- mos
sol	te-
fa	
mi	
re	
do	

A'

re	
do	drinhas de bri-
sib	
la	Pe- lhante assim ten- mos
sol	ta- en-
fa	trar.

¹⁷⁴ “A fragilidade e desproteção são reiteradas em **Atíria, a Borboleta** (1950), de Lúcia Machado de Almeida, no qual a heroína, identificada no título, possui, além de sua delicadeza natural, um defeito de nascença que a impede de grandes vôos. (...) Nos livros de Ivan Engler de Almeida, como **A abelhinha feliz** (1950) e **O peixinho sonhador** (1968), entre outros, transparece a mesma temática, reforçada pelos títulos, onde impera o diminutivo.” (Lajolo e Zilberman, 1984, p. 112)

mi	
re	
do	con-

De certa forma o canto de trabalho¹⁷⁵ dos anões, que foram os personagens mais infantis do texto, sendo uma canção temática, fortemente figurativa e acelerada, remete à brincadeira e aponta para uma possível tendência semiótica da canção infantil. A tematização, trazendo à tona a realização dos anões pela reiteração de notas e desenhos (exceto pela terminação, [A'] repete [A]), é capaz de negar o triste ou pesado do trabalho.

1.3 - SEGUNDA FASE: CRIANÇAS, BICHOS E BONECOS

“Se a aventura tornou-se assunto recorrente na literatura para jovens, outra fonte bem sucedida foi a tematização da infância, quer focalizando literalmente crianças, quer simbolizando-as através de outras espécies, como bichos e bonecos animados.” (*Lajolo e Zilberman, 1984, p. 111*)

Eu sou o lobo mau, lobo mau, lobo mau

Eu pego as criancinhas pra fazer mingau

Hoje estou contente

Vai haver festança

Tenho um bom petisco para encher a minha
pança

(*chapeuzinho 1*)

Nessa fase (1960-1967), o *corpus* apresenta dois tipos de textos. O primeiro é representado pelo conjunto dos discos da equipe de Braguinha, na Continental, o segundo tem um único exemplo na versão de Chapeuzinho de Paulo Tapajós. Apesar de não ser uma regra absoluta, a grande maioria das historinhas gravadas nessa fase tem como protagonistas crianças, bichos e bonecos, e este *corpus* é bastante representativo nesse sentido: Alice, a Baratinha, Chapeuzinho e Pinóquio são os protagonistas desses textos. Isso aponta, inclusive, para uma releitura da Baratinha como representação do infantil, que será aqui explorada.

¹⁷⁵ Esse fragmento do canto dos anões é o **Trecho 2** da gravação anexa.

1.3.1 - As CRIANÇAS DE BRAGUINHA

Todos os protagonistas desses quatro textos são sujeitos na sua narrativa. Alice é um sujeito às voltas com anti-sujeitos; a Baratinha é um sujeito modalizado pelo excesso que acaba decepcionando-se; Chapeuzinho é anti-sujeito do lobo, pois atua impedindo-o de entrar em conjunção com o objeto por ele desejado, papel que ela sincretiza; Pinóquio é um sujeito que cumpre um programa completo de decepção e reparação da falta, ao mesmo tempo em que seu percurso é justamente o de transformar-se de objeto em sujeito. A construção desses sujeitos poderá sugerir pistas sobre as imagens de criança veiculadas nessa fase, pois todos os personagens podem ser vistos representando a infância.

Alice no País das Maravilhas é uma versão fonográfica do filme de W. Disney baseado no livro de L. Carroll. A dicotomia fundamental liberdade/posse que orienta essa versão pode ser lida segundo uma isotopia política (o manipulador é um tirano; o /poder/ fazer tudo é tirania), segundo a questão da identidade (“*Tu! Quem és tu?*”), segundo a ótica das regras sociais (“*Bem que as flores poderiam aprender a ter boas maneiras!*”), da veracidade da história (“***Professora de História - E a rainha, indignada, levantando-se do trono ordenou: “Cortem-lhe a cabeça!”***”), da própria questão da liberdade, cuja existência real o texto questiona. Essas e outras leituras possíveis do texto podem ser relacionadas diretamente à isotopia da infância. A criança, nesse texto, é um sujeito manipulado socialmente e impossibilitado de assumir o papel de manipulador; sua identidade é confusa, sempre ligada a um referencial adulto; é persuadido a seguir regras estabelecidas por outrem e a acreditar numa história dos vencedores, escrita por adultos; sua liberdade também é limitada por um referencial adulto.

É possível ler todos os anti-sujeitos dessa narrativa como representantes dos adultos. Mas o texto vai além disso. A canção inicial e a final instalam um lugar seguro para esse adulto: o lugar de quem inveja Alice, e portanto não é responsável pelos problemas que ela vive. Esse é o adulto explícito no texto. Um adulto semelhante às mães das propagandas de margarina: compreensivas e limitadas o bastante para só conseguir ver o lado bom das coisas da vida. Em outras palavras, o adulto explícito é um sujeito que não se atualiza, pois é incapaz de /saber/. Isso é confortável para um enunciatário adulto, pois ele não vai precisar, se não quiser, identificar-se nem com o sujeito criança nem com os anti-sujeitos do texto.

Os adultos implícitos, no entanto, trazem o conflito do texto de Lewis Carroll para o disco. Eles não têm tempo para Alice, sua diversão não a diverte, suas divagações e orientações são incompreensíveis para ela. Alice não entende o quadro de valores que concretiza a manipulação da rainha tirana, sente-se roubada, expulsa, ameaçada e a única alternativa é a fuga, que representa a volta ao lar, ao mundo dos adultos explícitos, o mundo do parecer.

A riqueza desse texto é tal que fica complicado escolher um trecho para exemplo, inclusive porque as várias questões do texto estão espalhadas. Optamos pelo encontro de Alice com as flores¹⁷⁶ porque julgamos o mais abrangente.

Alice está no País das Maravilhas porque julgou ter visto no coelho falante e vestido a possibilidade de encontrar o mundo no qual ela seria o manipulador. O coelho é, portanto, um anfitrião às avessas, um simulacro do destinatário de Alice. Toda vez que ele aparece, ela acredita ter reencontrado o fio da meada, mas o coelho não tem nenhum contrato com a menina e a ignora. É tentando alcançá-lo que Alice encontra as flores¹⁷⁷:

Coelho Branco - *É tarde, é tarde!*

Tão tarde até que arde

Ai, ai, meu deus, alo, adeus

É tarde, é tarde, é tarde!

Alice - *Oh! O coelho branco novamente! Seu Coelho! Ah, seu Coelho!*

Coelho Branco - *Não, não, não, eu tenho pressa!*

Eu tenho pressa à beça!

Ai, ai, meu deus, alo, adeus

É tarde, é tarde, é tarde!

¹⁷⁶ O encontro de Alice com as flores é o **Trecho 3** da gravação anexa.

¹⁷⁷ Também **Trecho 3** da gravação anexa.

Alice - *Seu Coelho! Seu Coelho! Espere! Pronto! Desapareceu novamente e me deixou perdida aqui neste lug... Oh! Oh, mas que lindo jardim! Oh, e como é curioso! E as flores cantam!*

Antes de analisar esse encontro, algumas considerações sobre essa passagem de Alice com o coelho são necessárias. A canção acelerada do coelho é tão acelerada que nem dá tempo à elaboração de uma melodia: o percurso não interessa, ele está com pressa e todos os elementos da canção trabalham no sentido de mostrar sua afobação. Como já foi dito no capítulo 2, Alice não compreende isso: ela lê na canção temática a conjunção, não a figurativização do estado do coelho¹⁷⁸. Por isso a menina pensa que ele vai a uma festa, por isso pensa que ele representa a encarnação do seu sonho. Seu engano é semelhante ao dos adultos explícitos em relação a ela mesma.

Nesse momento, Alice já estabelecera de tal forma o simulacro de que o coelho era um seu destinatário que, no texto acima, chega a afirmar que ele é o responsável pela sua situação, pois não estaria cumprindo o contrato. Se a relação de Alice com o coelho muda durante o texto, a relação dele com ela é invariável: ele sempre responde às chamadas de Alice da mesma forma com essas duas estrofes. Até aqui, Alice já encontrara o coelho, a maçaneta e o Dodô. A maçaneta e o Dodô correspondem de certa forma às expectativas de Alice, pois acabam ajudando-a a resolver alguns problemas, persuadidos mais ou menos explicitamente por Alice. É o encontro com as flores que coloca pela primeira vez em cheque sua expectativa.

A canção das flores faz delas um conjunto fechado e realizado; pode-se falar em um sujeito coletivo, mesmo que depois da canção apareçam falas individuais, pois todas seguem o mesmo pensamento. O sujeito flores é narcísico e aristocrático, o espaço e o tempo que o rodeia é harmonioso com as suas regras, o único mundo que lhes interessa e que faz parte da canção¹⁷⁹:

A (casa1)

sol	
fa#	
mi	

¹⁷⁸ Como qualquer linguagem, a “cancional” também é passível de várias leituras. É interessante perceber que Alice “leu” algo que estava realmente contido na canção do coelho mas que, para ele, não tinha o mesmo significado. Isso acontece com frequência inclusive em linguagens mais objetivas, tais como a verbal.

¹⁷⁹ Trecho 3 da gravação anexa.

re	le-
do	bo- las bei-
si	Bor- e se ter-
la	ni- pas che a ra as
sol	li- Se en- de a-
fa#	jam! le-
mi	gri-
re	mil.

A canção lenta repete o desenho melódico sempre transposto a outra altura; se por um lado a repetição provoca o efeito de previsível e, portanto, traz o sema da conjunção, por outro lado suas características passionais permeiam essa conjunção do sentido de simulação. Um simulacro tão forte que elas são incapazes de receber qualquer informação estranha a esse mundo. Essas são as flores que Alice encontrou¹⁸⁰:

Alice - *Que maravilha! Como as flores cantam bem!*

Uma flor - *O quê? Quem é você? Em que jardim você mora?*

Alice - *Eu sou Alice! Eu s...*

Outra Flor - *Alice? O que é uma alice? Não conheço! Deve ser uma flor silvestre!*

Uma flor - *Hum... e isto aqui são as suas pétalas, é?*

Alice - *Não! É o meu vestido!*

Outra Flor - *E isto aqui? Vejam só que hastes horrorosas!*

Alice - *Oh, por favor, não são hastes! São as minhas pernas!*

¹⁸⁰ Ainda **Trecho 3** da gravação anexa.

Uma flor - Neste caso você não é flor! Hum, deve ser um
matinho qualquer! E, se ficar aqui, poderá crescer e nos
abafar! Vá se embora! Não queremos mato aqui!

(...)

Alice - Bem que as flores poderiam aprender a ter boas
maneiras! Enxotar-me deste jeito!

Há duas perspectivas fundamentais na análise desse episódio. Primeiro, temos um encontro infecundo entre dois sujeitos que vivem, ambos, um simulacro. Tanto o sujeito flores quanto o sujeito Alice ganham, com o encontro, a possibilidade de troca que é o valor supremo do encontro entre o **eu** e o **outro**, mas ambos são incapazes de realizar essa troca, pois isso custaria muito caro ao simulacro de mundo no qual cada sujeito está imerso. O sujeito flores expulsa o sujeito Alice por não conseguir encaixá-lo em nenhum dos papéis que seria permitido a Alice representar no mundo imaginado pelas flores; do mesmo modo, Alice sanciona negativamente o sujeito flores como “mal educado” pois as flores com que sonhara seriam ouvintes atentas, compreenderiam Alice e teriam mesmo prazer em ouvi-la, como diz ela na canção do sonho:

Alice - Minhas flores!

Quanta coisa eu não diria às flores

Contaria histórias para as flores

Se eu vivesse nesse mundo só meu

Em segundo lugar, tomando-se o trecho pelo viés da imagem de criança, vemos Alice numa relação praticamente impermeável com o anti-sujeito adultos/flores. Os valores sociais que orientam tanto as flores quanto Alice são praticamente iguais: trata-se da cortesia para com um semelhante. O problema é que Alice olha as flores como semelhantes unicamente porque elas condizem com o mundo em que ela pensa estar, mas as flores vêem Alice como um ser dessemelhante, deformado, inferior, e, portanto, não merecedor de cortesia. Olhar a criança como um ser inferior, deformado, ou melhor, malformado não é exclusividade da discografia infantil:

“Na maior parte dos livros, a limitação física traduz-se também de modo especial, porque o lugar ideal de todos esses bichos é a casa. Esta simboliza o círculo doméstico a que os animais (leia-se: crianças) devem se submeter.”
(Lajolo e Zilberman, 1984, p. 113)

Existe, portanto, sob a máscara do texto libertário em que Alice toma decisões e critica os adultos implícitos, a voz em “off” do adulto explícito falando-lhe sobre a necessidade de submeter-se, pois Alice não é ainda um ser superior; tanto que a solução para o conflito final leva Alice de volta à sua casa.

A terceira história deste *corpus* assinada por João de Barro é “História da Baratinha”¹⁸¹, de 1965.

A história da Baratinha fundamentalmente opõe dois personagens: a Barata e o rato. Ambos são o que se poderia chamar de animais inferiores, pois são ambos rejeitados pelo espaço doméstico. A Baratinha rejeita o boi, o burro e o cabrito, que são animais domésticos, e aceita para marido o rato. Tudo parece estar perfeito, até momentos antes do casamento. O convite para a festa prometia uma feijoada (persuasão por tentação) que foi justamente o empecilho para o casamento. O texto é esmeroso em explicar como um objeto modal (que modalizava a Barata e o rato para conseguirem a presença dos convidados na festa) transformou-se em um objeto descritivo do rato (objeto concreto do seu desejo)¹⁸²:

Macacos -

Abana o fogo, macacada, abana o fogo

Abana bem, bota a panela no fogão

Está na hora de aprontar a feijoada

Para o banquete do doutor João Ratão

Abana o fogo, macacada, abana o fogo

Abana bem, bota a panela no fogão

Está na hora de aprontar a feijoada

¹⁸¹ Baratinha 1.

¹⁸² Trecho 4 da gravação anexa.

Para o banquete do doutor João Ratão

Feijão, carne seca, lingüiça mineira

orelha de porco pra dar e vender

toicinho fresquinho, toicinho gostoso

toicinho cheiroso pra gente comer

toicinho cheiroso pra gente comer

toicinho cheiroso pra gente comer

toicinho cheiroso pra gente comer(...)

Narradora - *O noivo, naquele instante, no seu belo apartamento, dormia e sonhava ainda com a hora do casamento. Mas aquela melodia crescendo qual furacão, entrou pelo apartamento do doutor João Ratão. Entrou pelo apartamento, entrou pelos seus ouvidos, e tomou conta, a malvada, de todos os seus sentidos. Foi assim que começou o seu terrível tormento, pois aquela cantoria, ali, no mesmo momento, dividiu em duas partes seu aflito pensamento. Uma ficou com o toicinho, e a outra com o casamento.*

O mote da transformação foi a canção, um samba. Porque ela se presta a isso? Porque é temática, ou seja, tem um grande apelo corporal:

“A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo (...)” (Tatit, 1996, p. 10)

A canção, além do apelo corporal e da função de canto de trabalho, aspectualiza a feitura da feijoada pela duratividade e aumento crescente de intensidade com a repetição da frase final. A narradora reitera esse caráter: *“crescendo qual furacão”* e acrescenta outro processo aspectual: o rato estava no apartamento envolto pela idéia do casório; a canção não só ganhou tempo, mas também espaço, chegando no rato gradualmente como um animal que prepara o bote. Quando o alcançou, ele estava cercado: passou a desejar o feijão tanto quanto o casamento. O empurrão final ficou por conta do cheiro: *“Foi no instante da partida, o carro já se afastava, dona Cotia a seu lado muito alegre*

palestrava, quando o cheiro do toucinho, fugindo do caldeirão, penetrou pelas narinas do doutor João Ratão.”

Há uma dimensão psicológica no comportamento do rato que foi lida na mesma linha proposta por Bruno Bettelheim para *João e Maria*, a qual ressalta a fixação dos irmãos na fase oral:

“Arrebatados pelo anseio incontrolável, as crianças não pensam na destruição do que lhes daria abrigo e segurança, mesmo que o fato dos pássaros terem comido as migalhas devesse tê-los advertido sobre as conseqüências de comer as coisas.” (Bettelheim, 1980, p. 197)

O rato pode ser lido como uma representação da criança que, fixada na fase oral, não consegue controlar-se para esperar o que teria de qualquer jeito (a feijoada). Se tivesse esperado, teria feijão e noiva; como não o fez, perdeu ambos, sendo castigado para sempre. Observe-se que o problema estava em /saber/ esperar: a canção acelerou demais o desejo do rato. Por mais que se tente evitar, a conotação moralista é categórica: o protocolo da hora de comer deve ser respeitado. Sendo assim, a criança contida no rato é sancionada negativamente por não cumprir as regras dos adultos.

A Barata também pode ser vista como tal, mas num aspecto diferente do desenvolvimento. Pretendendo manter o simulacro de capacidade desmedida (egocentrismo e /poder/ ilimitado), ela rejeita os animais barulhentos, todos muito maiores do que a Barata e, portanto, capazes de desfazer seu simulacro de /poder/ pela instituição de um /poder/ maior. O rato, parecendo-lhe comedido, é o único indicado para ocupar o papel submisso de noivo que não a perturba. O episódio da preparação da noiva¹⁸³ dimensiona seu estado de espera confiante:

Narradora - Enquanto isso a Baratinha, bem feliz de sua vida, se aprontava sem saber que estava sendo esquecida. As sete damas de honra, vestidas de cor-de-rosa, comentavam:

Damas de Honra - Que lindeza! Como vai ficar formosa!

Narradora - E, vestindo com carinho a senhora Baratinha, cheinhas de entusiasmo cantavam essa modinha:

¹⁸³ Trecho 5 da gravação anexa.

Damas de Honra -

Vejam só que formosura

Tem no dia do noivado

A senhora Baratinha

com seu vestido rendado

Com seu véu de sete metros

Sapatinhos de cetim

Seu corpinho perfumado

Com essência de jasmim

Dirão todos certamente

Quando a virem tão faceira

Cheira mais do que a grinalda

De flores de laranjeira

A voz das damas de honra delineia uma noiva maravilhosa, passível de ser invejada até por elas mesmas. Essa noiva perfeita está vivendo uma ilusão: não sabe que está sendo esquecida. O /saber/ é condição para a realização do sujeito. Por mais que as damas a preparem, ela não está pronta. Ela continua sendo um sujeito insuficiente com uma auto-imagem excessiva e será castigada pelo seu excesso, por não se colocar em seu devido lugar. Por isso a canção passional traz à tona a distância entre sujeito e objeto. Outra vez a leitura moralista é inevitável: a Barata, enquanto criança ou mesmo enquanto mulher, não deve nem pode /querer/ demais, pois não será capaz de controlar a situação.

Além dessas, a própria feijoadada, pela sua história ligada aos negros escravos, desencadeia a isotopia do preconceito, aliás mais uma vez moralizante: não será por acaso ou por engano (a Baratinha encontrar o vintém ou o rato ser escolhido por ela) que um ser inferior conseguirá mudar de *status*.

Corroborando a idéia da segunda fase como um tempo de crianças, bichos e bonecos, o quarto texto de Braguinha selecionado para o *corpus* é Pinóquio.

Pinóquio é um boneco cuja trajetória, tornando-se um menino, visa a realizar o desejo do sujeito que o construiu:

“A criação de bonecos tem na Emília, de Lobato, um precedente respeitável na literatura infantil brasileira. E conta com um antepassado ilustre: Pinóquio, protagonista do livro de Collodi. Mas os descendentes dessa tradição, nos anos 40, não herdaram a independência de Emília.”
(Lajolo e Zilberman, 1984, p. 114)

“Bumba, o boneco que quis virar gente (1955), de Jerônimo Monteiro, é ainda tributário dessa tendência. Mas (...) Nesse sentido, Bumba é um anti-Pinóquio, pois não modifica sua personalidade para alcançar favores. Nem o mundo humano é qualificado como superior ou desejável.” (Lajolo e Zilberman, 1984, p. 114-115)

O Pinóquio de Radamés Gnattali, arranjador e orquestrador da equipe de Braguinha na Continental Discos, joga com uma hierarquia de manipulações: um carpinteiro manipula uma fada que manipula um grilo a manipular um boneco a fim de que esse realize o desejo do carpinteiro. Além disso, a raposa e o gato entram como anti-manipuladores do boneco. Pinóquio é trazido à vida já inserido em dois quadros de valores passíveis de contradição, que podem ser resumidos em prazer (/querer/) e /dever/:

Fada Azul - *Meu bom Gepeto, você merece que seu sonho seja realizado! E você, Pinócchio, fantochinho de pau, acorde! O dom da vida é seu!*

Pinócchio - *Oh! Eu posso me mexer! E falar! E andar! Eu estou vivo! Sou um menino de verdade!*

Fada Azul - *Ainda não, Pinócchio! Mas se você provar que é corajoso, honesto e que tem consideração para com os outros, um dia será mesmo um menino de verdade!*

Por isso torna-se perfeitamente plausível que, apesar do desejo de tornar-se um menino de verdade, Pinóquio ceda à tentação da raposa. O primeiro encontro do boneco com ela é bastante elucidativo¹⁸⁴:

Raposa - *Ir à escola é perder tempo, meu filho! O seu lugar é no teatro de fantoches! Não é, Gedião?*

Gedião - *Miau, é isso mesmo!*

Pinócchio - *Eu, ator?*

Raposa - *Exatamente! Ficarás rico e famoso! Não é, Gedião?*

Gedião - *Miau, é!*

Raposa - *Não é, Pinócchio?*

Pinócchio - *É, raposa!*

Os três - *Trá-lá-lá-lá-lá*

Um ator farão de mim

Famoso você vai ser

Um dia, você vai ver

Dinheiro, muito dinheiro

Ainda você vai ter

Trá-lá-lá-lá-lá

A vida é pra gozar!

A raposa consegue persuadir Pinóquio porque lhe apresenta uma alternativa prazerosa e rápida para mudar seu *status* de incompletude. Além disso, para aumentar o /poder/ de persuasão, o gato “não a deixa mentir sozinha”. A canção é dividida entre a festa da nova possibilidade, cantado pelos três, e os argumentos da raposa. A primeira frase é uma afirmativa (a primeira parte, azul, uma proposição e a segunda, amarela, uma conclusão). O caráter festivo vem da percussividade da letra e da aceleração rítmica:

¹⁸⁴ Trecho 6 da gravação anexa.

	Canção da fama (a festa)
re	Tra-
do#	
si	a-
la	la Um tor
sol	la- la- fa- rão
fa#	
mi	de
re	mim!
do#	
si	
la	

A escala ascendente do azul compensa o salto inicial, introduzindo a canção com uma idéia de que o descontínuo será modalizado pelo contínuo. A gradação da frase seguinte suaviza ainda mais o salto inicial; além disso, a forte figurativização da frase afirmativa, na segunda parte, intensifica a certeza do conteúdo verbal.

Os argumentos da raposa repetem um motivo constituído de três partes: gradação, salto, gradação. Na terceira repetição a direção do salto e da segunda gradação é invertida. A forte referência à entonação da fala dá veracidade aos argumentos da raposa, inclusive essa inversão que atua enfaticamente. Todas suas frases são afirmativas, terminando na nota fundamental da escala:

	(cont.) (argumentos, A)
re	
do#	
si	
la	
sol	
fa#	Fa- Um
mi	moso dia

re				ser/			ver
do#			vai				vai
si			cê				cê
la			vo-				vo-

	(cont.) (argumentos, B)						
re							
do#							
si							
la							
sol							
fa#	Di-	Muito		A-			
mi	nheiro	di-		nda			
re		nheiro					ter!
do#						vai	
si						cê	
la						vo-	

Explorando menos a tessitura, centrada na região grave e com a voz fechada e forte, a raposa consegue dissimular suas reais intenções; pelo menos é isso que sugere o estudo dos timbres nesse texto, em que esperteza e dissimulação aparecem fechadas, fortes, rápidas e iguais. Por outro lado a voz frágil de Gepeto oposta à voz forte da raposa faz com que essa tenha um maior /poder/ de persuasão, especialmente porque a voz do narrador também tende para o forte.

A volta à festa acontece reforçando o agudo numa inversão da última frase:

	(cont.) coda						
re	Tra-						zar!
do#						go-	
si				A		pra	
				da é			

la	la!	vi-
sol	la-	
fa#	lala-	
mi		
re		
do#		
si		
la		

A criança contida em Pinóquio é ingênua, alegre e, principalmente, manipulável. A contrapartida aparece na canção passional (*Pede um bem à tua estrela*) do grilo, na qual ele mostra-se uma pessoa convicta. É essa mesma convicção que o grilo usa para persuadir Pinóquio na canção do assobio, só que dessa vez apelando ao temático, ao corporal. Dessa forma, mais uma vez a criança aparece como um ser mais primitivo, pois reservando o temático a Pinóquio, o texto sugere que ele seria incapaz de um percurso independente e racional.

O último texto de Braguinha que pertence a este *corpus* é *Chapeuzinho Vermelho*¹⁸⁵, também de 1965.

Sua versão de Chapeuzinho Vermelho, cujas canções já fazem parte do imaginário de algumas gerações de brasileiros, apesar de narrar em primeiro plano o percurso passional do lobo, traz uma Chapeuzinho que atua como sujeito opondo-se ao fazer daquele. Tendo como pano de fundo a oposição estranho/familiar, o texto trabalha não só com a conotação de família mas também com a conotação de conhecido e desconhecido que vai ser trabalhada pela aspectualização como visível/invisível.

A coerência do texto está centrada na aspectualização visual, opondo o visível ao invisível. O visível é continuidade, desaceleração, enquanto o invisível ocorre por uma ruptura do visível, ocasionando o descontínuo, e um desligamento entre voz e imagem, sendo que esta última pode ser concebida como uma etapa saltada, ocasionando a sensação de aceleração, falta de tempo para compreensão. O lobo só consegue persuadir a menina porque Chapeuzinho não o vê, no bosque.

¹⁸⁵ Chapeuzinho 1.

Na casa da avó, o disfarce não é uma invisibilidade total: descortinando gradualmente o invisível, Chapeuzinho ganha tempo e consegue escapar. O mesmo não ocorre com o lobo. Os caçadores são gradualmente percebidos pelo lobo, mas só no campo sonoro: o visual permanece somente suposto, se não secreto. Quando finalmente seria possível para o lobo tornar visível o invisível, isso ocorre bruscamente, sem tempo, sem chances para ele.

Quando a mãe de Chapeuzinho pede a ela que leve a cesta para a vovó, explica à menina que a avó está doente e que o caminho do rio é o mais seguro, advertindo-a sobre o lobo que anda no caminho da floresta. Chapeuzinho Vermelho não é desobediente, antes é crédula, pois acredita na mãe, seguindo seu conselho, mas acredita também no “anjo” (lobo disfarçado). Há uma aura de proteção sobre a menina pois, ao mesmo tempo em que a avó lhe repreende pela desobediência, desculpa-a; “*Então, adeus, Chapeuzinho, e não te esqueças, querida: a mamãezinha é o anjo bom que zela por tua vida*”. Ou seja, Chapeuzinho apenas seguiu o conselho do anjo errado, cometeu um engano.

O primeiro trecho escolhido¹⁸⁶ é a passagem em que a mãe de Chapeuzinho a envia à casa da avó:

Mãe - *Mas, olhe aqui, minha filha! Vai pela estrada do rio. O caminho da floresta é muito longo, sombrio. E os caçadores disseram ontem às nossas vizinhas que o lobo mau anda lá devorando as criancinhas!*

Chapeuzinho - *Não se assuste, mamãezinha, seguirei o seu conselho! Adeus!*

Mãe - *Adeus, minha filha! Vai, Chapeuzinho Vermelho!*

Chapeuzinho -

Pela estrada afora eu vou bem sozinha

Levar estes doces para a vovózinha

Ela mora longe, o caminho é deserto

E o Lobo mau passeia aqui por perto

Mas à tardinha, ao sol poente

¹⁸⁶ Trecho 7 da gravação anexa.

Junto à mamãezinha dormirei contente!

Pela estrada afora eu vou...

Lobo - *Ei! Chapeuzinho Vermelho! Chapeuzinho, venha cá!*

Chapeuzinho - *Uai! Quem é? Não estou vendo! Quem é você? Onde está?*

Lobo - *Não se assuste e tenha calma! Não pode me ver porque sou o anjo da floresta. Escute, onde vai você?*

Chapeuzinho - *Vou levar estes docinhos à vovó que está doente!*

Lobo - *Muito bem, boa menina! Vovó vai ficar contente. Mas se vai pra aquelas bandas, esse caminho não presta! O rio anda muito cheio! Siga a estrada da floresta!*

Pode-se dividir essa passagem em três: a despedida da mãe, a canção de Chapeuzinho na estrada e o encontro com o lobo. A mãe desaconselha Chapeuzinho a seguir pelo caminho sombrio(segundo o dicionário¹⁸⁷, sombroso, que não está exposto ao sol, enquanto sombra remete diretamente à escuridão): o perigo se esconde no invisível. A menina obedece à mãe, mas sem perceber esse aspecto do conselho. Acreditando que seguindo pelo caminho do rio ela estaria segura, Chapeuzinho canta sua cantiga enquanto segue “*pela estrada afora*”.

A canção revela a contradição entre as crenças da mãe e a “realidade”: Chapeuzinho está no caminho correto, mas o “*lobo mau passeia aqui por perto*”, não no outro caminho. Por outro lado, parece que o caminho do rio não é tão distante assim da floresta, pois o lobo identifica-se como “*anjo da floresta*”, o que parece natural para a menina. Além disso, o lobo está escondido, invisível para Chapeuzinho, e isso remete ao sombrio que a mãe recomendara evitar no outro caminho. As frases musicais, longas, ocupando gradualmente espaços extremos da tessitura e relativamente desaceleradas, tanto presentificam o percurso espacial que Chapeuzinho está percorrendo quanto permitem perceber as várias rupturas envolvidas nesse trajeto: a presença do lobo nas imediações, a distância entre mãe e filha a qual está “*bem sozinha*” para visitar uma avó que “*mora longe*”:

Re	vou
----	-----

¹⁸⁷ Aurélio, 1988.

do#			
si		bem	
la	fo-		zi-
sol	da a-		so-
fa#	tra-	ra	nha
mi	la es-		
re	Pe-	eu	

O disfarce do lobo (o anjo invisível) é a ruptura que faltava, mas dessa vez a responsabilidade é da menina, que não busca esclarecer o que está sombrio. O lobo aproveita-se desse deslize para persuadir Chapeuzinho a, efetivamente, romper o contrato com a mãe e fechar um novo com esse suposto anjo. A ingenuidade da menina e a facilidade com que o lobo a convence entram modalizando o lobo pelo crer: ele entra num estado de espera que detonará toda a narrativa. Esse estado é evidenciado no **trecho 8** da gravação anexa:

Lobo - Há! Tão boba quanto eu supus! Há! Há! Há! Que grande peça! Isso é que é lobo matreiro! Ela nem viu que eu estava aqui detrás do ingazeiro! Sigo agora pela estrada do rio, vou bem ligeiro! E mesmo que ela se apresse, chegarei muito primeiro! Lá chegando, papo a avó, que é bem velha, com certeza, e fico esperando a neta pra comer de sobremesa!

Eu sou o lobo mau, lobo mau, lobo mau

Eu pego as criancinhas pra fazer mingau

Hoje estou contente

Vai haver festança

Tenho um bom petisco para encher a minha pança

A canção do lobo, apesar do ritmo acelerado e da reiteração melódica, abusa de saltos que preenchem a tessitura: ele não está ainda realizado, mas confia plenamente que estará em breve. Sendo assim, mesmo esses saltos têm uma finalidade: a melodia de “*lobo mau*” é modificada por um redesenhar que a direciona à tônica (si bemol).

fa	mau
----	-----

mib	
re	bo / bo
	/ / mau bo /
do	
sib	sou o lo- lo- mau!
la	
sol	
fa	Eu lo-

Pode-se dizer que a criança representada por esses textos corresponde muito à imagem criada após a revolução industrial (ingênua, incompleta, manipulável e hierarquicamente inferior) , mas não deixa de apresentar o conflito gerado ou pelo exagero desses predicados, nos casos de Pinóquio e da Baratinha, ou pelo surgimento de níveis diferentes da realidade adulta, como em Alice e em Chapeuzinho. O conflito, estando presente, de certa forma possibilita a relativização da imagem de criança que é ao mesmo tempo sugerida. As canções cantadas por e para essas crianças dentro das narrativas também trazem o percurso, a disjunção, a consciência da falta ou a espera confiante, sugerindo sua ingenuidade não impedir que elas sejam portadoras do conflito.

1.3.2 - CHAPEUZINHO VERMELHO - A OUTRA

A outra criança que andou pelos discos da segunda fase é também ingênua, incompleta, hierarquicamente inferior e facilmente manipulável, mas não implica em conflito nenhum. Trata-se da “*Chapeusinho Vermelho*”¹⁸⁸, de Paulo Tapajós. O trecho que inicia no momento em que a mãe a manda à casa da avó e vai até o encontro com o lobo, o mesmo que foi analisado para a Chapeuzinho 1 de Braguinha no tópico anterior, é suficiente para demonstrar isso¹⁸⁹:

Mãe -

Ó, Chapeuzinho Vermelho, um favor eu te peço

Preciso que vás levar

Esta cestinha de doces à tua vovó

¹⁸⁸ Chapeusinho com /s/, conforme a capa e o selo do disco. No *corpus*, Chapeuzinho 3.

¹⁸⁹ Trecho 9 da gravação anexa.

Tão contente ela irá ficar

Narrador - *Na sua caminhada pela floresta, o lobo mau chegou e disse a ela:*

Lobo - *Para onde vais, menina?*

Chapeuzinho -

Eu vou visitar a vovó e lhe dar

Os doces gostosos que eu trago a cantar.

Narrador - *De repente, ela se lembrou do aviso de sua mãezinha e pôs-se a correr.*

O que primeiro salta à vista é que o “aviso” não aparece no texto: Chapeuzinho lembra-se de algo que fica pressuposto, provavelmente um aviso para não conversar com estranhos. Ela não teve que escolher entre um bom ou mau caminho, o lobo não se escondeu, não precisou de competência para persuadi-la a responder, e ela não tem medo do lobo, apenas cumpre ordens. Tanto o conflito entre o mundo adulto e o infantil quanto o próprio medo de lobo ficam diluídos no texto. Isso porque tanto a imagem de Chapeuzinho quanto a do enunciatário representam crianças ingênuas e frágeis que precisam ser protegidas do perigo, cabendo lembrar que o enunciatário é um ser pressuposto, lógico, não real. O lobo não come avó nem neta: a primeira fugiu atrás de um caçador; quanto a Chapeuzinho,

“certamente seria devorada se a vovó não estivesse chegando acompanhada por um valente caçador que, tirando seu machado de um só golpe, matou o malvado lobo”.

Da mesma forma, todas as canções são fortemente marcadas por gradações melódicas, mesmo aquela que apresenta o diálogo tenso entre Chapeuzinho e o lobo disfarçado de avó na cama, onde a tensão só aparece pela figurativização. A canção de Chapeuzinho respondendo o lobo é um bom exemplo da gradação melódica:

Do	vó	
si	vo- e	Uns do-
la	a	lhe
sol	tar	tar

fa#	si-	ces gosto-	can-
mi	vi-	dar	sos go a
re	Eu vou	que eu tra-	

Inicia com uma escala ascendente do quinto até o quarto grau. O salto entre “*lhe*” e “*dar*” é relativizado pela linha melódica geral, pois os trechos marcados pelos arcos inferiores (-*eu vou*-, -*dar*-, -*ces gosto*- e -*tar*-, no fim) desenharam uma escala ascendente em direção à tônica, sol. O mesmo salto é repetido um tom acima em seguida, reforçando essa idéia geral, mas dessa vez seguido por notas repetidas que o suavizam ainda mais. Depois disso, a seqüência diatônica garante a gradação.

1.3.3 - A IMAGEM DO CONFLITO

Enquanto a primeira fase apresentou uma dispersão em termos de utilização do material sonoro, o que só pode ser concluído levando-se em conta textos estranhos ao *corpus*, a segunda fase representou uma cristalização. Braguinha, o principal representante dessa segunda fase e também autor da Branca de Neve da primeira fase, produziu discos onde o conflito entre o mundo adulto e o infantil sempre está presente. A criança surge com duas faces, aquela aparente, frágil, malformada, incompleta, e também aquela face crítica, capaz de perceber os conflitos entre desejos e regras, adultos e crianças. No entanto, o texto de Paulo Tapajós, “*Chapeusinho Vermelho*”, apresenta somente a primeira face.

Musicalmente, há uma diferença importante entre os dois autores: Tapajós utiliza basicamente textos temáticos; mesmo o diálogo entre Chapeuzinho e o lobo disfarçado de avó, que é todo cantado, é alegre, levemente acelerado, sem grandes variações melódicas exceto uma diferenciação entre a voz de um e de outro personagem.

Sobre a aceleração do andamento cabe um breve comentário histórico. Se tomarmos como referência as marchas de carnaval, ou sambas-enredo, perceberemos no decorrer dos anos um aumento gradual no andamento. Independente dos motivos reais para essa aceleração, talvez motivada pela relação entre o tamanho das escolas e o tempo do desfile, esse não é um fenômeno isolado, visto que até mesmo o rock acelerou-se no decorrer das décadas. Em virtude desse fato, não é possível analisar a aceleração do andamento partindo de uma constatação numérica, o número de pulsos por minuto numa música. Esse andamento numérico terá, como vimos, um valor diferenciado conforme a época em que foi produzido. Por isso, as músicas alegres de Paulo Tapajós são consideravelmente lentas se comparadas às músicas

alegres da Xuxa, por exemplo. Então o comentário acima, que define os textos de Tapajós como levemente acelerados, precisa ser refeito, pois sua aceleração é condizente com o período histórico.

Sendo assim, enquanto Braguinha produz um equilíbrio entre canções de andamento lento e acelerado, Tapajós produz um pequeno desequilíbrio na fase trazendo a ênfase para o acelerado. É curioso que o primeiro ceda espaço em seus discos ao conflito e o segundo não, pois a partir da fase posterior será possível perceber uma relação entre o acelerado e o infantilizado, pelo viés da idéia de /conjunção/ que surge em canções com tal andamento. Antecipando, portanto, dados da terceira fase, podemos ver que, segundo os dados apresentados neste *corpus*, Tapajós representa uma transição. É preciso perceber que as datas, as quais colocam a Chapeuzinho de Braguinha (1965) como posterior à de Tapajós (1960), não condizem com a atuação dos dois artistas, pois a Chapeuzinho 1 é a continuação do trabalho de Braguinha, ou João de Barro, iniciado dez anos antes, enquanto a Chapeuzinho 3 está entre os primeiros trabalhos registrados de Paulo Tapajós.

E não é só musicalmente que ocorre tal distinção, como foi possível demonstrar na análise das chapeuzinhos. Se a idéia de /conjunção/ proposta por Tapajós introduz nos discos infantis a idéia de “criança feliz”, a atuação de sua Chapeuzinho completa a noção com os temas da passividade e da ingenuidade. Ser feliz significa, portanto, ser incapaz de uma compreensão completa dos problemas cotidianos. Com essa imagem, Tapajós aponta para um novo caminho na produção fonográfica infantil, que, se não desbanca Braguinha, cujos textos continuaram sendo reproduzidos em todas as fases, coloca-o em segundo plano.

1.4 - TERCEIRA FASE: CRIANÇA FELIZ

“1968 - Greves operárias e manifestações estudantis de protesto em todo o país. Assinatura do AI-5. Criação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e do Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil. (...)

1969 - Seqüestros de embaixadores que são trocados por presos políticos. Prosseguimento da ação armada guerrilheira. Surgimento de *O Pasquim*. Posse de Emílio G. Médici. Promulgação da nova Lei de Segurança

Nacional. (...)” (Lajolo e Zilberman, 1985, p. 177)

Final da década de 60: um turbilhão toma conta do país. No mesmo período, o estudo da discografia sugere um período paradoxal de cristalização e mudança: uma transição baseada na infantilização exacerbada e na caricaturização do “jovem”, enquanto abre espaço justamente para a música jovem que abarrotava a mídia. O *corpus* apresenta dois tipos de textos: aquele da criança infantilizada, passiva, e o do jovem rebelde que precisa de valores morais para tornar-se adequado, com um exemplo cabal: Pinóquio.

Sobre o resultado de uma fase da literatura infantil imediatamente anterior a essa da produção fonográfica Lajolo e Zilberman comentam:

“É como fruto e motor da ideologia desse período que os textos destinados à infância e juventude podem ser encarados. Por isso, não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitor os valores que endossam. A postura, por escapista, mostra-se

reveladora; contudo, é dela que proveio a eficiência do gênero. Este perdurou e tomou corpo, adquiriu solidez e deu segurança aos investidores, em virtude da utilidade que demonstrou e da obediência com que seguiu as normas vigentes.

Sobrevivendo por se sujeitar a interesses que a razão pode condenar, a literatura infantil expressou a face material da cultura: as concessões e contradições que a permeiam, enquanto condição de participar da história e atuar na sociedade.” (Lajolo e Zilberman, 1985, p. 122.)

Todos os textos do *corpus* nesse curto período (1968 a 1969) tem, nesse contexto social, uma função compensadora, procurando suprimir o conflito pela instauração da imagem de “criança feliz”: são duas Baratinhas, uma Chapeuzinho e o já comentado Pinóquio. Como a maioria deles pertence ao primeiro grupo, o que se destina a crianças pequenas e, metaforicamente, diminui ainda mais seu tamanho, sua capacidade de compreensão, pode-se supor que houvesse um interesse em exaltar a incompetência infantil e juvenil para justificar uma depreciação do movimento político jovem contemporâneo.

1.4.1 - BARATINHAS E CHAPEUZINHO: A MULHER E SEU LUGAR

Leila Victor assina a Baratinha 5 e a Chapeuzinho 8, enquanto a Baratinha 2 foi gravada pelo *Elenco RádioTeatral Zaccharias e Sua Orquestra*.

A apresentação das protagonistas Baratas é bastante sugestiva:

Baratinha 2:

Narradora - *Dona Baratinha tinha a casa mais limpa e arrumadinha daquele lugar. Todo dia de manhã pulava da cama, lavava o rosto amarrava uma fita nos seus fiapos de cabelo, amarrava um aventalzinho na cintura e trabalhava o dia inteirinho.*

Baratinha - *Vou espanar tudo num instantinho. Sou ou não sou a Baratinha mais limpinha do lugar?*

Baratinha 5 (somente a canção faz parte do trecho 10):

Cantor (criança) -

A Baratinha senhorinha

A Baratinha quer casar

Pra casar com a Baratinha

Um maridinho nós vamos achar

Narradora - *Dona Baratinha cuidava muito bem de sua casa. Um dia, quando varria a sala...*

Ambas são apresentadas como donas de casa zelosas. Esse detalhe ganha muita importância se lembrarmos que, na fase anterior, isso estava em segundo plano, sendo a Barata apresentada simplesmente como... Barata:

Narradora - *Era uma vez uma Baratinha.*

O predicado “dona de casa” surgiu na segunda fase como algo sem importância, de forma que um possível moralismo permanece nas entrelinhas; já na terceira fase não há qualquer pudor em se assumir que o grande valor da Barata está em suas prendas domésticas.

No nível narrativo, um detalhe é crucial para a compreensão da imagem do infantil, a qual está, inclusive, relacionada a essa definição das protagonistas. O que atrapalha a Baratinha 2 é um simulacro de marido elaborado por ela e que a impede de avaliar corretamente os candidatos; o problema da Baratinha 5 também está no nível do parecer: todos os personagens são sujeitos virtuais, mas ela e o rato parecem sujeitos atualizados, ou seja, que podem casar. Quando se trata de efetivar o casamento, revela-se a incompetência modal de ambos. Isso sugere como imagem de criança um ser modalmente incompetente, que apenas /quer/ e /deve/ fazer, mas não tem o /saber/ nem o /poder/.

Também a Chapeuzinho 8 enquadra-se nesse paradigma: ela termina o texto num estado de resignação relativo à sua competência (ou melhor, incompetência) como sujeito num programa de base. Além disso, nesse texto também temos a presença do simulacro e do [parecer + não ser]: a única ação que não é simulada é a destituição de /poder/ do caçador sobre o lobo, que não come a avó ou a neta, a qual não é salva pelo caçador; no entanto, essas “ações” (proto-ações?) ocorrem no nível do parecer. A imagem de criança sugerida nas Baratinhas fica mais nítida, pois Chapeuzinho é, figurativamente, uma menina, uma criança.

A aspectualização é mínima em todos os três textos e não influencia o percurso narrativo, ao contrário do que ocorrera na fase anterior, onde é um movimento tensivo-aspectual que, por exemplo, motiva a mudança de objeto-valor do rato, no *Casamento da Baratinha*. A única observação é que, na Baratinha 5, explora-se a aspectualização das pessoas como mote para a escolha da Barata (sanção) e, na Chapeuzinho 8, há uma euforização do espaço fechado contra o espaço aberto, disfórico. Ambos os trabalhos com a aspectualização corroboram a leitura da isotopia moralizante dos textos, nos quais ser mulher e ser criança são predicados indesejáveis, desprezíveis.

A tessitura das canções na Baratinha 5 é mais ousada (ampla), mas tanto nela quanto na Chapeuzinho mantém-se numa região mediana, como o exemplo¹⁹⁰:

¹⁹⁰ Trecho 10 da gravação anexa.

mi	
re	
do	Não
si	não Tam-
	não! bém
la	
sol	ri- não!
fá	chor- ti-
mi	O ca- nho? ga-
ré	Nem o nho?
dó	

mi	
re	ci-
do	noi- nho!
si	vi- Que toi-
la	nho vi-
sol	E o rou
fá	
mi	ra- o
ré	foi
dó	tinho

Todas as canções dos dois textos¹⁹¹ compensam os saltos com gradações, como mostra o exemplo acima. Este exemplo é interessante. Vejamos o trecho final¹⁹², no qual ele se insere:

Baratinha - Oh! (choro) Oh, o meu lindo noivinho! Está! Está na panela do feijão! (choro) Oh, fiquei viúva antes de me casar! Que ratinho comilão! (choro) Comilão!

¹⁹¹ A Baratinha 2 não possui canções.

¹⁹² Também **Trecho 10** da gravação anexa

Cantor (criança) -

A Baratinha senhorinha
A Baratinha quer casar
Pra casar com a Baratinha
Um maridinho nós vamos achar!
O cachorrinho? Não, não, não!
Nem o gatinho? Também não!
E o ratinho foi o noivinho
Que virou toicinho!
Que virou toicinho!

Aquilo que seria disfórico em virtude de sua posição na narrativa, ou seja, a morte do rato, a eliminação de todos os candidatos e a conseqüente impossibilidade de casamento da Baratinha, torna-se desimportante, divertido e até eufórico, em função do uso dos diminutivos sobremodalizando o disfórico com o pequeno, limitado, ao mesmo tempo em que remete diretamente à infantilização pejorativa da infância, e, principalmente, em função do ritmo acelerado, como acontece em *Asa Branca*, segundo Luiz Tatit:

“A vitalidade da pulsação que acompanha o percurso do canto não deixa esmorecer, nem por um momento, a regência do fazer sobre a tematização.” (Tatit, 1996, p. 152.)

Porém, ao contrário de *Asa Branca*, no caso da canção acima fechando o texto da Baratinha 5, essa vitalidade é exacerbada pela percussividade, a ponto de trazer para a transformação actancial do rato uma sugestão eufórica, não deixando espaço para qualquer valorização da distância entre a Barata e seu objeto-valor.

Os dois textos de Leila Victor, Baratinha 5 e Chapeuzinho 8, insistem na reiteração melódica e rítmica a ponto de uma e outra canção do mesmo texto possuírem melodias quase iguais. Essa insistência na repetição, se por um lado possibilita uma rápida memorização das canções, trazendo uma presentificação do texto e remetendo ao sentido de conjunção eufórica, por outro lado sugere uma incompetência modal

do sujeito enunciatário, no caso a criança, o qual não teria supostamente condições para decodificar estruturas mais complexas e precisa da repetição para apreender o simples.

Portanto, o quadro geral desenhado por essas três histórias nos fornecem um esboço caricatural, infantilizado e modalmente insuficiente da criança-enunciatário. Cabe lembrar que, no quadro teórico da semiótica, o enunciatário não é a criança “real” que ouviu o disco, mas uma imagem dessa criança que corresponde às expectativas do enunciador, estando ambos contidos no texto e sendo somente apreensíveis por ele.

1.4.2 - PINÓQUIO DA JOVEM GUARDA

“A Jovem Guarda, por sua vez, era um projeto dedicado, quase que exclusivamente, à juventude (se agradava a todos, das crianças aos avós, era em função dos limites de rebeldia muito bem estabelecidos pelo *marketing*, com a convivência dos artistas).”(Tatit, 1996, p. 186)

Pinóquio, ao contrário dos outros protagonistas estudados nessa fase, é um sujeito que se realiza, tal como os outros Pinóquios do *corpus*, após passar por um período de resignação com seu estado de sujeito virtual. A baleia é suprimida e surge em seu lugar um poço, trazendo uma isotopia nacionalista pela utilização de elementos mais cotidianos para nós, o que também ocorre com a substituição dos malandros (raposa e gato) por uma turma de moleques que não estuda e convida Pinóquio a roubar pêra na casa do “Seu Júlio”.

A aspectualização espacial relaciona as transformações narrativas de Pinóquio a um movimento de dentro para fora, como no exemplo¹⁹³:

Pinóquio - *Jaula?*

Dono do Circo - *É claro! Está pensando que vou deixá-lo fugir? Pois sim! Todo mundo agora quer ver o palhacinho narigudo. (risadas)*

Pinóquio - *(chorando) Eu estou tão arrependido! Eu nunca mais vou desobedecer e nunca mais vou mentir!*

(música)

¹⁹³ Trecho 11 da gravação anexa.

Pinóquio - *Ih! Que claridade é essa?*

Fada - Sou a Fada Estrelada

Protetora dedicada

De quem tem bom coração!

Pinóquio - *Uma fada! Por favor, dona fada, eu preciso voltar pra junto do meu pai! Ele deve estar muito preocupado comigo! E ele é um velho tão bonzinho, não merece isso!*

Fada - Com a varinha encantada

Que é toda iluminada

Farei a transformação!

O sonho do bonequinho

Vai se realizar!

Para junto do velhinho

Agora ele vai voltar!

Um! Dois Três! Já!

Sair da jaula ou tirar o pai do poço representa no texto crescer, tornar-se responsável, deixar de ser egocêntrico. O prêmio de tornar-se menino de verdade, no entanto, não recebe grande atenção, a qual é muito maior para um presente da fada no final. Ao comentar a importância dos contos de fadas na segurança em separar fantasia de realidade, Bettelheim afirma:

“(...) não é prejudicial permitir que a fantasia nos domine um pouco, desde que não permaneçamos presos a ela permanentemente. No final da história, o herói retorna à realidade — uma realidade feliz, mas destituída de magia.” (Bettelheim, 1990, p. 79.)

Porém, nesse Pinóquio, ao contrário dos outros, a fada permanece até o fim, quando então fica em primeiro plano. Se considerarmos a realidade política que contextualiza o disco, podemos perceber nele uma recusa dessa realidade mesma.

As canções, todas no gênero jovem-guarda que caracteriza a coleção¹⁹⁴ e também a época, buscam no ritmo “jovem” os semas da rebeldia controlada e do tempo presente, funcionando como debreagem de tempo e aspectualizando as pessoas com a justa medida (idéia de exatidão), no caso liberdade comedida. A maioria delas explora a tessitura até uma décima segunda justa, um intervalo acima da média, mas não absurdo. O descontínuo dos saltos melódicos, algumas vezes sem compensação pela gradação, aparece como previsão de percurso, ou seja, sugerindo que ainda há mais ação pela frente.

No caso da canção da fada, temos dois momentos: o primeiro é temático por excelência, com melodia concentrada e reiterada. O segundo é expandido com saltos melódicos, ganhando uma dinâmica diferente e uma certa força passional de esperança¹⁹⁵:

¹⁹⁴ Edição Sonora Infantil Pais e Filhos.

¹⁹⁵ Ainda **Trecho 11** da gravação anexa.

Si	
la	
sol	
fa#	nha- ta i- trans-
mi	en- lu- for-
re	Com a vari- cantada Que é to- minada Farei a maçã
do#	

Si	so- ne- Vai li-
la	qui- zar!
sol	nho se
fa#	nho!
mi	do re-
re	O
do#	bo- a-

A “abertura do espaço sonoro” impulsiona a narrativa, mostrando-se não fim, conjunção, mas percurso. Pinóquio, no entanto, não sente o descontínuo dos saltos e se espanta ao ser transportado para junto de um poço onde não vê seu pai. É essa ingenuidade do boneco, que sempre acredita no caminho mais fácil, que norteia todas as suas ações, em geral desastrosas. Seu espanto, porém, serve para fornecer-lhe outra direção, e ele, apesar da dificuldade, salva o pai e consegue tornar-se menino de verdade.

Cabe notar que esse trabalho não só tem composições de Fernando Lobo como também interpretação de Nara Leão, nome ligado a movimentos de esquerda. Isso sugere que pode haver, mesmo nas cabeças mais ousadas do período, uma preocupação diferenciada com a criança como um ser ingênuo, facilmente manipulável, e que não deve se envolver em problemas complexos, ou “reais”. Por outro lado, uma atitude protecionista, a qual, deixando a criança imersa na magia (o passeio final na mariposa gigante), não deixa que o contexto conturbado

“polua” seus sonhos. Dessa forma, tanto política quanto psicologicamente trata-se de uma postura complicada.

1.4.3 - EXPERIMENTAÇÃO E INFANTILIZAÇÃO

Esse período, até onde o *corpus* desta dissertação permite ver, caracteriza-se por um protecionismo tanto de direita quanto de esquerda voltado para as crianças. A imagem da infância basicamente não muda nessas duas correntes, exceto pelo fato da esquerda procurar ser mais moderna, mas escolhendo a jovem guarda, a qual não é exatamente um movimento cultural de esquerda.

A experimentação ocorre como um retorno às possibilidades musicais exploratórias de Braguinha, agora modernizadas, mas não é regra. A regra é a infantilização, a vontade geral de proteger a criança que parece ainda menor sob tantos cuidados. Todos os sujeitos dos textos são limitados por imagens errôneas, enganos baseados em simulacros ou na crença ingênua na manifestação, ou seja, no /parecer/. A imagem da criança é, por isso, a de uma criança limitada, um sujeito que não pode atualizar-se e quando consegue, precisa ser mantido fora da realidade, como foi o caso do Pinóquio.

Mesmo assim, é importante notar que, no primeiro grupo, as Baratinhas e a Chapeuzinho permanecem sujeitos virtuais; seu estado de incompetência modal é categórico. Pinóquio muda substancialmente esse predicado, pois é um sujeito que não só atualiza-se como realiza-se. A criança do segundo grupo, portanto, é uma criança que poderia conseguir uma competência, mas isso não seria conveniente.

Levando-se em conta as análises feitas até aqui, parece que a aspectualização, com sua atuação tensiva, tem um /poder/ modificador, que refina a narrativa e carece de um maior esforço de compreensão. Ao limitar o uso da aspectualização, que é mínima em todos os textos do período, os discos sugerem que o destinatário (a criança virtual) não deve ser submetido a esse esforço, ou por incompetência para realizá-lo, ou por necessidade de manter-se no mundo da magia, o mundo irreal, protegido. Além disso, essa criança não apresenta, como actante do nível narrativo, um estado passional, o que também é uma limitação da tensividade.

Outro dado que pesa na análise desses textos, nessa terceira fase histórica, é a utilização dos timbres com poucos mas significativos cruzamentos positivos. A fragilidade e a proximidade são [fracas] e [iguais], remetendo à continuidade e, como foi visto no capítulo 2, estão

relacionadas a um gesto maternal que se contrapõe à instabilidade da juventude/infância, que aparece em voz [aguda], [aberta] e [rápida], todos traços descontínuos. Além disso, há uma preferência geral pelo [agudo], pelo [aberto] e pelo [rápido], dessa forma permitindo uma sobremodalização das outras vozes pelo sema da juventude/infância.

A terceira fase faz um recorte nos trabalhos das fases anteriores, rejeitando neles todas as implicações relativas à imagem do mundo adulto, julgado inadequado, e ressaltando todas as implicações relativas à imagem da criança infantilizada. Esse recorte ocorre um tanto quanto experimentalmente, como podemos ver nas canções modernas do segundo grupo, e na teatralização presente no primeiro grupo, mas trata-se da busca da imagem da *criança feliz, alegre a cantar*. Corroborando esse direcionamento, todas as canções, sem exceção, tratam da atualização (no nível do parecer) e da realização (canções eufóricas) e todas tem função narrativa, algumas sincronizando funções discursivas. Não há canções rituais, não há trabalho com a duração, e a ação, mesmo que simulada, predomina.

1.5 - QUARTA FASE: IMAGEM INDUSTRIALIZADA

“Assim, a imagem exemplar da criança obediente passiva frente à rotina escolar sai bastante desgastada de *A Fada Que Tinha Idéias* (1971) de Fernanda Lopes de Almeida. É o próprio mundo fantástico tradicional que sofre uma revisão drástica em obras como *Soprinho* (1973), de Fernanda Lopes de Almeida, *A Breve História de Asdrúbal o terrível* (1971), de Elvira Vigna, *A Fada Desencantada* (1975), de Eliane Ganem (...)” (Lajolo e Zilberman, 1985, p.126-127)

A quarta fase da discografia brasileira (1970-1976) corresponde ao lançamento massivo das coleções Disney, pela Abril Cultural, versões o mais fiéis possível dos filmes do cartunista americano. É uma fase de grandes coleções de histórias, em que se fixam as imagens obtidas na fase anterior, encerrando de vez a imagem do conflito infantil. Registra-se alto número de versões e forte participação de autorias estrangeiras. O *corpus* da pesquisa conta com três discos das coleções Disney e um do elenco Carroussel, ligado à gravadora CID, com muitos trabalhos lançados no mesmo período.

Enquanto a literatura infantil, aproveitando o espaço industrializado que possibilita a profissionalização, começava a

questionar a si mesma, ou seja, às imagens do infantil até então conduzidas por ela, a produção fonográfica infantil, completamente dependente da indústria cultural, busca cristalizar seu mercado utilizando justamente as fórmulas das quais a literatura infantil procura desvencilhar-se.

Muito eloqüente é a participação de Edy Lima nesse quadro. Participando de ambos, Edy Lima trabalhou diferentemente em cada um, seguindo a tendência apontada acima. Da autora contamos com três adaptações: *Alice no País das Maravilhas*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Pinóquio*. Todas são de 1970 e representam bem a cristalização. Já *Branca de Neve*, do elenco Carroussell, foi lançado em 1974 e apresenta algumas modificações. A principal delas, certamente, é que Edy Lima trabalhou diretamente com a tradução das produções Disney, enquanto os trabalhos do grupos Carroussell tem um caráter mais específico de adaptação do texto escrito.

1.5.1 - EDY LIMA E DISNEY

“Depois de Lobato, que não abandona o sítio de Dona Benta nem seus netos e moradores, vários escritores contemporâneos repetem figuras e ambientes, fazendo sua obra correr o risco da redundância e aproximando-se perigosamente da cultura de massa. É o caso (para ficarmos em exemplos que souberam evitar a massificação) dos livros de Edy Lima (*A vaca voadora*, 1972; *A vaca deslumbrada*, 1973; *A vaca na salva*; 1973) (...)” (*Lajolo e Zilberman*, 1985, p. 125)

Todos os filmes de Walt Disney adaptados por Edy Lima e que fazem parte deste *corpus* foram lançados anteriormente por Braguinha e analisados na primeira e nas segunda fases. Ambos realizaram adaptações diretamente dos filmes, mas há claras diferenças entre eles. Braguinha adaptou segundo sua tradição musical, enquanto Edy Lima o fez na linha literária. Tanto que os discos da autora são acompanhados, muitas vezes, por livros com texto verbal completamente diferente do correspondente fonográfico, sugerindo que, como se trata de linguagens diferentes, o livro não pode reproduzir o disco. Mesmo assim, seu trabalho como adaptadora traduz a tendência fonográfica da época, que cristaliza uma imagem infantilizada do infantil.

O *Pinóquio 3*, de Edy Lima, apresenta poucas diferenças narrativas do *Pinóquio 1*, de Braguinha. No entanto, no nível

fundamental, enquanto Braguinha opõe verdadeiro (ser + parecer) e falso (não ser + não parecer) passando pela mentira (não ser + parecer), Edy Lima diminui o percurso propondo verdade vs. mentira. A transformação de estado fica em primeiro plano, em detrimento dos estados actanciais e passionais.

Essa preferência pela ação ocorre também em Alice 2 e, assim como a preferência por canções temáticas, indica uma tendência que vai ser consolidada ao longo dos anos e divulgada, principalmente, através da televisão. As canções, tanto em Braguinha quanto em Edy Lima, foram retiradas da versão brasileira dos filmes de Disney, mas cada um escolheu canções diferentes e, quando escolheram a mesma, Edy Lima mostrou-se muito mais fiel ao filme do que Braguinha.

A apresentação dos protagonistas nesses três textos de Edy Lima ocorre com a localização dos mesmos na infância caracterizados por um estado de dependência. Em Alice, a localização na infância dá-se com a palavra-chave “lições de escola”¹⁹⁶:

Narrador - *Numa tarde, depois das lições da escola, Alice estava sentada no jardim de sua casa embaixo de uma árvore conversando com sua gatinha Diná. Conversando é modo de dizer, porque Diná tinha o mau costume de todos os gatos de não responder quando a gente fala com eles.*

O tom paternal do narrador no comentário sobre o “mau costume” dos gatos coloca o narrador numa posição de adulto. A limitação está no fato de que Alice está presa a uma posição virtual: sua conversa é, na verdade, somente um desejo de conversa. E ela, portadora de uma voz que canta um pouco esganiçada, pelo menos parcialmente está ciente disso¹⁹⁷:

Alice - *Como eu gostaria que você pudesse falar. (miado) Garanto que você tem coisas muito interessantes para dizer. (miado) Se eu pudesse ter o meu próprio mundo, os animais e as flores falaria. E os absurdos não seriam absurdos. (miado)*

Meu gatinho

¹⁹⁶ Início do **trecho 12** da gravação anexa.

¹⁹⁷ Final do **trecho 12** da gravação anexa.

la ter um lindo castelinho
E andar todo bem vestidinho
Nesse mundo só meu
Minhas flores
Quanta coisa eu não diria às flores
Contaria histórias para as flores
Se eu vivesse nesse mundo só meu.

A consciência de Alice está no fato de que não é ela quem faz as regras. Já Chapeuzinho 2, que tem sua idade determinada pelo texto (sete anos), não tem essa consciência:

Narrador - *Era uma vez uma menina que todos chamavam de Chapeuzinho Vermelho. Isso porque a avó fizera para ela uma capinha vermelha com capuz que a menina vestia sempre que fazia frio. Um dia, Chapeuzinho estava ajudando a mamãe a fazer doces, quer dizer, a mamãe estava fazendo doces e Chapeuzinho lambia a colher.*

Outra vez é a fala do narrador, corrigindo-se, que define a protagonista por sua incompetência modal, também definindo sua falta de consciência. A correção surge como um /parecer + ser/ redefinido por um /parecer + não ser/. Chapeuzinho parecia estar ajudando a mãe, mas na realidade não está. No entanto, ela acredita estar fazendo e acredita-se competente para isso, idéia não compartilhada pela mãe, que tenta dissuadi-la da visita à avó.

Suas canções são bastante figurativas e repetidas, como é o caso da correria do lobo atrás de Chapeuzinho, que repete a seguinte estrutura melódica¹⁹⁸:

¹⁹⁸ Trecho 13 da gravação anexa.

La	
sol	Cor re Corre Cor- re Lobo e a menina!
fa	ra é o bo e ni-
mi	Ago- cor- cor- do lo- da
re	re me-
do	re na!

Extremamente concentrada, acelerada e reiterativa, essa melodia temática que alterna vozes masculinas e femininas nas cores azul e vermelha, passa uma idéia de conjunção que no contexto da narrativa existe somente no nível do parecer: trata-se da conjunção de Chapeuzinho com a modalidade do /poder/. Mantendo uma distância pequena mas constante do lobo, ela pensa /poder/ fugir dele. A melodia reproduz a correria nesse movimento de fuga, cujas melodias nunca se encontram, mesmo nas modulações de meio tom que mantém a distância. A canção é eufórica: Chapeuzinho não tem medo algum do lobo, apesar do risco que está correndo.

Novamente é a falta de consciência que caracteriza Chapeuzinho: essa criança não tem o /saber/, portanto não pode fazer. Alegrementemente, a ingênua menina chama o caçador para acabar com a correria, coisa impossível para ela. No entanto, ela encontra o caçador por acaso, não chega a ter consciência de que poderá cansar-se e ser alcançada pelo lobo; simplesmente delega ao caçador a função que ela pensa que sempre foi dele, sem questionar.

Em Pinóquio 3, sua apresentação corresponde ao momento de construção do objeto-valor Pinóquio pelo sujeito narrativo Gepeto¹⁹⁹:

Gepeto - *Este bonequinho que hoje eu fiz*

Vai fazer a gente bem feliz

O que falta nele é só falar

E também se movimentar

É a minha grande criação

¹⁹⁹ Trecho 14 da gravação anexa.

Com outros não há comparação

É uma graça!

E falta só falar!

Ah! Ficou tão bonito que parece um menino!

Pinóquio é definido pelo que lhe falta: fala e movimento. A canção temática e as palavras de Gepeto não deixam dúvida: apesar da insuficiência, Pinóquio realiza Gepeto.

As imagens de criança veiculada nesses discos, portanto, está atrelada à falta: falta de /poder/, como é o caso de Alice e de Pinóquio, ou falta de /saber/, no caso de Chapeuzinho.

1.5.2 - GRUPO CARROUSSELL

A Branca de Neve do grupo Carrousell ocupa o papel actancial de objeto da mãe, do príncipe e dos anões e de anti-objeto da madrasta. A transformação que motiva a raiva da madrasta contra ela é seu crescimento natural, para o qual Branca de Neve não precisa fazer nada:

Narrador - *Passavam-se os anos. Branca de Neve crescia quase abandonada num quartinho do imenso palácio.*

Opondo o amor à ambição, apesar de disforizar esta última, o texto relaciona amor a passividade; segundo ele, somente a ambição pode atualizar um sujeito. A imagem ideal de criança nesse texto é, portanto, uma imagem de extrema passividade, obediência.

Apesar de mínima, a aspectualização introduz uma idéia de que pequeno é sinônimo de insuficiente, de limitado e, se formos mais longe com a idéia possível de criança nesse texto, de incompetência modal. Isso pode ser visto no trecho acima, onde se opõem o *quartinho* ao *imenso palácio*, além do fato de que é o crescimento da princesa que constitui uma ameaça para a madrasta. É a mesma noção que surge na sobremodalização de um espaço descontínuo por um tempo contínuo que aparece no caixão de vidro:

Narrador - (...) *a deixaram num caixão de vidro no meio do bosque onde sempre pudessem vê-la.*

Novamente o tempo introduz a idéia de força: é com o tempo que o sujeito pode se constituir, apesar de que não é esse o caso da princesa. Ela deixará de ser um objeto virtual dos anões para ser um objeto efetivo do príncipe, e aí está sua libertação. A evidente isotopia machista mescla-se com a possibilidade da leitura psicológica onde o tempo modaliza o sujeito, onde um tempo de introspecção é imprescindível para o amadurecimento, como já vimos em trecho citado de Bettelheim à página 242 desta dissertação²⁰⁰. Naquele momento comentávamos que a Branca 1 parecia estar na adolescência desde o início da história; a Branca 2, da qual falamos agora, parece não chegar à adolescência, mas terminar o texto ainda numa adolescência virtual ou pré-adolescência. Nenhuma delas corresponde à Branca de Neve comentada por Bettelheim.

Suas canções, estritamente entoadas sobre as escalas de cada uma, com pouquíssimos saltos melódicos e muito repetidas, são facilmente memorizáveis e remetem o tempo todo à conjunção eufórica. As únicas canções passionais, de andamento desacelerado, são a canção inicial de construção do objeto valor cantada pela mãe da princesa, que valoriza o percurso, apesar de sua brevidade, e a canção de ninar, uma canção ritual que se baseia no efeito relaxante da desaceleração rítmica. O mérito dessas canções reside na precisão de sua colocação no texto: elas são parte intrínseca deste e sua composição permitiu a integração perfeita.

No trecho abaixo²⁰¹, Branca de Neve entra na casa dos anões sem pedir licença, come um pouco de tudo, dorme sem qualquer receio e a canção de ninar, que vem de um observador que pode estar localizado nos bichinhos da floresta ou não, indica que tudo está correto, não há conflito e a princesa pode dormir em paz. Pode-se dizer que a princesa mostra-se completamente infantil, numa ingenuidade que é quase exaltada pelo texto. Até o timbre da voz da menina é infantilizado, com suas inflexões agudas, fracas, harmoniosas e hesitantes:

Narrador - *Os bichinhos conduziram Branca de Neve até uma cabana que havia no meio da floresta. Branca de Neve entrou e ficou espantada:*

Branca de Neve - *Sete caminhas, sete pratinhos,
Sete copinhos! Oh!*

²⁰⁰ O tempo de convivência de Branca de Neve com os anões “antes da rainha voltar a perturbá-la dá-lhe forças para passar à adolescência”. (Bettelheim 1980, p. 250).

²⁰¹ Trecho 15 da gravação anexa.

Sete toalhinhas, sete pãezinhos,

Sete sopinhas! Oh!

Vou comer um bocadinho! Estou com tanta fome! Um pedacinho de cada pão, uma colherada de cada sopinha, um golezinho de cada copo de vinho. Que sono! Agora vou dormir! Ih, as caminhas são tão pequeninas...

Música de fundo (sob a fala da princesa)

Nana, nana, princesinha

dona dona lua pastoreia

seus carneirinhos de prata

pelas campinas do céu.

Nana, nana! Nana, nana!

O comentário da princesa sobre o tamanho das camas é dúbio: tanto ela poderia estar se queixando por não caber nelas quanto poderia estar admirada pelo insólito, pela novidade, o que, aliás, parece ser a leitura mais plausível, pois ela dorme utilizando uma cama só, conforme se pode perceber, no trecho seguinte, pelo comentário do anão 7: “*E usa a minha caminha!*”. Portanto, Branca de Neve é pequena como os anões.

Sendo assim, é uma criança, mas uma criança sem desejos, poderes ou conhecimento, uma criança que será moldada conforme o desejo dos que a rodeiam.

1.5.3 - CONSOLIDAÇÃO

Em todos os discos dessa fase foi encontrado o fator insuficiência ligado à imagem de criança. O /poder/, o /saber/ e até o /querer/, no caso de Branca de Neve 2, foram excluídos da imagem de infância. Infantil tornou-se sinônimo de carente, incompetente, insuficiente, consolidando o movimento iniciado na fase anterior (terceira) que derrubou os conceitos da imagem da criança como um ser complexo portador de conflitos da primeira e da segunda fases.

Ao mesmo tempo que se industrializa a produção fonográfica, industrializa-se também a imagem da criança. A criança crítica, que tem

o /saber/, é indesejável para o mercado de discos e outros mercados. A criança modelo é passiva, sem qualquer possibilidade de ter idéias próprias, incapaz de discernir, em suma, um consumidor ideal. Muito semelhante àquela proposta da fase anterior, essa imagem entra no circuito da produção de massa com tal força que provocará, nesse ambiente tão conservador, a imaginação criadora daqueles que a criticam.

1.6 - QUINTA FASE: A VOLTA DO CONFLITO

“A partir daí, várias obras se ocupam da representação de situações até então evitadas na literatura infantil (...) E assim por diante, num rodopio que fez submergir a velha prática de privilegiar nos livros infantis apenas situações não problemáticas. Com isso, submergiu também o compromisso do livro infantil com valores autoritários, conservadores e maniqueístas” (*Lajolo e Zilberman, 1985, p. 126*)

Os discos infantis dessa fase apresentam uma curiosidade no mínimo interessante: mesmo obras das mesmas coleções não são facilmente agrupáveis. Há, nas muitas coleções, uma grande diversidade no material, em todos os níveis da análise, e, por outro lado, aspectos semelhantes que dão coerência ao grupo. Isso indica uma busca por novas identidades que justifiquem o trabalho fonográfico tanto no novo contexto da indústria cultural quanto no da literatura infantil. É uma fase de clara transição, em que aumenta a importância da produção de discos infantis só com músicas, da participação de gravadoras menos especializadas, das autorias nacionais e diminui a da composição especialmente feita para o disco e dos discos de folclore.

1.6.1 - SEMELHANÇAS

Apesar de o tema das canções ser o momento passionai da espera confiante em metade das 30 canções, como na maioria das canções do *corpus*, é notável que outras 11 falem do momento passionai da decepção. Além disso, os textos alternam canções temáticas e passionais.

Todos os sujeitos são secundários, não chegando a atualizar-se e às vezes não passando de proto-sujeitos. Contudo, nessa fase nenhum protagonista assume o papel actancial único de objeto-valor de outrem.

A aspectualização é importante em todos os textos, exceto em Pinóquio de Roberto de Castro onde aparece com um papel secundário na construção do sentido. Ao resgatar a aspectualização, os textos dessa fase trazem de volta o comércio entre o extenso e o intenso que faz aflorar o nível profundo no discursivo. Há uma certa oposição ao período anterior, quando prevalecia a ação: aqui, justamente fortalecidos pela aspectualização, são os estados actanciais e passionais que ficam em primeiro plano. Figurativiza uma interiorização e promove a volta da preocupação com o conflito inerente ao crescimento.

Somente o efeito de sentido *maturidade* produziu um cruzamento positivo nos traços do timbre nessa fase, e somente no parâmetro abertura: vozes maduras aqui são representadas por vozes [fechadas]. Como foi visto, no capítulo anterior, o traço vocal fechado aspectualiza a voz com o limitado, o exato e o contínuo, uma espécie de continuidade circular que exclui de si a insuficiência e o excesso. Como maturidade se opõe a imaturo, ou seja, não é precoce: está no tempo certo. A juventude faz parte dos excluídos desse círculo: é imatura, não está pronta, é insuficiente de um lado e excessiva de outro.

1.6.2 - DIFERENÇAS: PRIMEIRA PARTE

A grande diferença entre os textos está no número médio de canções por versão no final da década de 70 e no início da década de 80²⁰²: menos de 1 antes de 1980 e 9 depois.

A primeira característica que salta aos olhos quando se escuta as quatro versões da primeira metade da quinta fase é a ausência de canções. Somente uma delas, a Baratinha 3, do elenco do Galinho (1979), contém duas canções, sendo uma “emprestada”²⁰³ da Baratinha 1:

Baratinha -

Quem quer casar com a dona Baratinha

Que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?

é carinhosa e quem com ela se casar

Terá doces todo dia no almoço e no jantar

²⁰² Lembrando, a quinta fase vai de 1975 a 1985.

²⁰³ Trecho 16 da gravação anexa.

Passem passem, cavaleiros, passem todos devagar

O mais belo com certeza minha mão irá ganhar.

A outra canção, apesar da identificação complicada por um desacerto rítmico e melódico, lembra algumas valsas conhecidas. Parece ser uma adaptação, mais que uma composição específica para o disco. Trata-se da canção que convida para o casamento, cantada à capela pela Barata e pelo rato. O andamento acelerado é alegre e remete ao antegozo da conjunção vivido pelos dois actantes.

A tessitura das canções é relativamente ampla, maior do que a média, usam poucas notas fora da escala e tem função narrativa de manipulação, primeiro da Barata sobre o rato, depois de ambos sobre os convidados.

Essas versões sem (ou quase sem) canções, do final da década de 70, apresentam dois tipos de aspectualização: uma é estanque, a outra é dinâmica, dialética. Em *Branca 3*, todas as grandes transformações de estado narrativo ocorrem na passagem de dentro para fora e vice-versa, marcando a transição narrativa com a transição discursiva, o que consideramos uma aspectualização estanque. Na *Baratinha 3*, tanto o excessivo quanto o insuficiente são disfóricos e a Barata só será exata no final do texto, quando abre mão do castigo do rato para não prejudicar o casamento da tia, uma atitude sancionada positivamente no texto; a modalização do aspecto pela timia também é, nesse caso, estanque.

Em *Chapeuzinho 4*, o bosque é fechado: “*A avó de Chapeuzinho Vermelho era velha e morava numa casa que ficava além do bosque tenebroso e escuro*”, ao mesmo tempo em que é aberto: “*Seu chapeuzinho punha uma nota colorida em meio àquele verde imenso e maravilhoso da mata*”. Em *Pinóquio 4*, o “grande” só é conquistado pela passagem pelo pequeno. Em ambos os textos, a aspectualização foi considerada dinâmica.

1.6.3 - DIFERENÇAS: SEGUNDA PARTE

“Em *O Reizinho Mandão* (1978), de Ruth Rocha, e em *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado, delineiam-se as balizas que norteiam uma fração bastante significativa dessa ficção infantil contemporânea mais renovadora”. (*Lajolo e Zilberman, 1985, p. 127*)

Após a entrada da década de 80, acentuam-se todos os traços inovadores da quinta fase, com a entrada de coleções “alternativas” que procuram resgatar ora o imaginário brasileiro, ora um imaginário erudito também brasileiro. A coleção *Taba - Histórias e Músicas Brasileiras*, da Abril Cultural, trazendo diversos nomes da MPB e da literatura infantil, dentre eles Chico Buarque, Caetano Veloso, Nara Leão e Ruth Rocha, é bastante representativa. No *corpus* da pesquisa temos dois títulos: *Chapeuzinho 5*, de Ana Maria Machado e com João Gilberto, e *Baratinha 4*, de Tom Zé e Cristina Porto.

O outro texto, de Eliseu Alvarenga Miranda, faz parte de um grupo de trabalhos do autor que seguem uma linha de semi-eruditismo regionalista. O seu *Mágico de Oz*, por exemplo, é sediado em Minas Gerais. Também o gato de sua *Alice No País das Maravilhas*, que faz parte deste corpus, é um “gato de Minas, uai!”. O semi-eruditismo provém da utilização de recortes de obras conhecidas da música erudita.

Todos os sujeitos narrativos desses três textos são sujeitos virtuais, somente *Chapeuzinho 5* conseguirá atuar efetivamente no final do texto. A curiosidade, que é uma característica que permite ao sujeito atualizar-se, adquirindo o /saber/, é, no texto de Miranda, disforizado: aquilo que poderia levar Alice a tornar-se um sujeito modalmente competente tem uma conotação pejorativa no texto e a protagonista termina como começou: um sujeito virtual, apenas modalizado pelo /querer/.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, a questão da atualização do sujeito passa pelas modalidades veridictórias. Tendo como pano de fundo a oposição realidade/fantasia, o texto deixa como sujeitos virtuais todos aqueles que mesclam os termos da oposição, ou seja, sujeitos complexos como Pedro Pirlimpimpim, efetivamente um caçador que não atua, e o lobo, que também não consegue realizar seu plano. Esse texto, porém, vai além dessa construção, um tanto quanto moralista: há uma dimensão política (se não for feminista também) na atuação das árvores, os verdadeiros sujeitos do texto. Elas, que sempre temeram o lobo sem real motivo para isso (lobo não come árvore), foram o sujeito coletivo da prisão do lobo. Se explorarmos essa linha de leitura, teremos um texto que mostra as diferentes faces da fantasia: a que mascara e a que cria. A fantasia do caçador e do lobo mascarava sua insuficiência; a fantasia das árvores que falam, cantam, dançam e, finalmente, prendem o lobo, transforma o passivo em ativo, recriando a realidade de maneira eufórica. *Chapeuzinho* também recria o fantasioso; ela sabe que não existem anjos, mas na sua conversa com a mãe sobre o anjo da guarda da avó,

parece acreditar: ela brinca com a fantasia no momento certo, mas não deixa de voltar à realidade quando lhe é solicitado, ou seja, respondendo ao lobo que a avó “*está [sozinha], coitadinha*”.

Esse trabalho de Chapeuzinho explora brilhantemente a capacidade infantil de vivenciar integralmente tanto a fantasia e a realidade, capacidade essa que está no seio da eficácia dos contos maravilhosos.

A grande marca, porém, dos três textos de 1983 e 1984, são suas canções. A Baratinha 4 é composta como um grande repente, cujos diálogos são todos permeados por canções que funcionam como refrões. O texto tem um fluxo musical, alternando passional e temático para construir o vai e vem dos sentimentos de auto-confiança da Barata e seus pretendentes. Esses refrões são modificados no andamento, no ritmo e na melodia para produzir os diferentes efeitos. É assim que a Barata chega num auge de descrença, cansada de tantos candidatos excessivamente barulhentos; nesse auge, a aparição do rato, silencioso, ganha uma dimensão enorme. O problema do barulho fora tão repetido que agora o silêncio é super-valorizado. Ela torna-se incapaz de avaliar com mais demora o rato, o que propicia uma atualização no nível do parecer que vai redundar em decepção.

Enquanto as canções de Baratinha 4 são recriações de canções folclóricas conhecidas, as canções de Chapeuzinho são duas: *Ciranda Cirandinha*, que ganha diferentes arranjos conforme o momento da narrativa sem qualquer mudança melódica além do andamento, e *Lobo Bobo* (Lyra/Bôscoli), que foi literalmente recortada para ilustrar o texto: suas partes reproduzem o trecho narrativo correspondente trazendo à cena o ponto de vista do lobo. O caráter ilustrativo das canções de Chapeuzinho aparece inclusive na música de fundo, que permanece num ritmo bossanovista enquanto tensão e relaxamento se alternam na narrativa, produzindo um efeito de continuidade: o real se mantém sob a fantasia, o tempo continua a passar do mesmo modo.

1.6.3 - TERRENO PREPARADO: DESFAZ-SE A IMAGEM

É somente quando a literatura infantil invade os discos que se abre espaço para a criança crítica. É o momento da volta do conflito, mas com uma intensidade e implicações diferentes. A criança parece estar dividida entre a passividade e a atividade e, pelo menos por enquanto, joga nos dois times. A imagem de criança é dialética como a fase:

protegida e exposta ao mesmo tempo, é frágil e é forte, adequada e inadequada.

Até então, tanto a imagem mais conflitante quanto a mais tranqüila do que é infantil não questionava a diferença adulto/criança. Nesse momento, mais do que a criança, é o adulto que é questionado, positiva e negativamente, defendido e acusado pelos mesmos atos paternalistas: em Roberto de Castro, Eliseu Miranda e no elenco do Galinho temos a defesa do paternal/maternal, na coleção *Taba* da Abril há uma acusação subjacente do mesmo “crime”.

Porém, como os conceitos de criança/adulto são interdependentes, esse questionamento sobre a integridade do adulto implica num questionamento sobre a integridade da criança. Criança é um paradoxo perigoso: é e não é feita da mesma matéria que o adulto; pode e não pode confrontá-lo ou superá-lo; a criança cria o adulto. Mas, se criar o adulto, deixa de ser criança, pois são os adultos quem criam as crianças. Vê-se que o conflito é outro, mais complexo, menos claro. E vai gerar uma diminuição da infância propriamente dita, com a criação do conceito de pré-adolescência, numa tentativa quase desesperada de assegurar a imagem doce nos anos mais tenros e ainda (ainda?) ingênuos. É o que se verá na sexta fase.

1.7 - SEXTA FASE: CRIANÇA QUE TRABALHA E NAMORA

Durante a quinta fase, especialmente durante a década de 80, pipocaram pelo país uns poucos artistas infantis, em grupo ou individuais²⁰⁴, dentre a grande maioria de músicos “adultos”, muitos dos quais artistas consagrados da MPB que “cederam” espaço à música infantil. Já os anos de 1986 e 1987, início da sexta fase foram marcados por esses grupos musicais de crianças, bem como pelo lançamento de apresentadoras de programas infantis em discos-solo. O surgimento e consagração desses *artistas infantis* é a marca da sexta fase, que foi estudada até 1996.

Como já foi comentado no primeiro capítulo desta dissertação, o artista infantil é um artista que, independente de sua idade cronológica, se dedica exclusivamente ao público infantil. Nesses dois primeiros anos da sexta fase encontramos registros de artistas que permaneceram pelo menos até o final da década de 80 trabalhando com o público infantil,

²⁰⁴ 1980: *Os Corujinhas*; 1981: *Sambichinhos*, *Tampinha*; 1983: *A Patotinha*; 1984: *Aretha*; 1985: *Turma do Pirulito*.

respaldados por programas televisivos: Xuxa Meneghel, Simoni e Jairzinho, Trem da Alegria e Mara Maravilha, dentre outros.

Percebe-se nessa fase uma concentração em lançamentos de poucos nomes com grande vendagem, a diminuição do número de versões de músicas estrangeiras e músicas folclóricas e um destaque para a interpretação em detrimento da composição.

Assim como a entrada da televisão como fator decisivo para a produção musical infantil iniciada na quinta fase (1977) ampliou a produção fonográfica de músicas, o visual possibilitado e cada vez mais divulgado pela TV (e depois, fatal, o vídeo) limitou a produção de discos de histórias, cuja produção caiu muito, contando com 80% de reedições, principalmente de Braguinha e Edy Lima. O *corpus* apresenta cinco histórias: uma Alice, duas Brancas de Neve e duas Chapeuzinhos.

1.7.1 - A ALEGRIA DE NÃO /PODER/ (E NÃO PRECISAR) FAZER

“Tudo começou com um livro grande, bonito, cheio de fotos coloridas, que a professora levou pra gente ver na classe. Era um livro sobre as crianças que trabalham” (Azevedo, Huzak, Porto, 1997, p.5-6)

De todos os textos, somente a Chapeuzinho 7, produzida por Newton da Mata em 1988, é um sujeito que age e é sancionado por seu fazer. Sua responsabilidade não é compartilhada pelas outras protagonistas, que atuam em papéis narrativos de proto-sujeito e objeto-valor e mesmo como sujeito não são passíveis de sanção.

Alice deseja um objeto-valor instalado no coelho (uma aventura) e contenta-se com uma simulação, no final do texto. O principal mote da história de Alice é uma moralidade intrínseca à oposição fundamental extraordinário/anormal. O primeiro termo, relativo a maravilhoso, é eufórico, enquanto o segundo relaciona-se com loucura e é disfórico. Justamente o termo neutro da oposição, a normalidade, que não é nem eufórica nem disfórica, é o ponto de equilíbrio de todo o texto, introduzida no início pela narradora:

Narradora - *A história que vocês vão ouvir agora parece muito louca, mas não é. Quando a gente sonha, não parece que tudo está acontecendo mesmo que não faça sentido?*

Dessa forma, a narradora coloca a aventura de Alice, cheia de maravilhas e loucuras, num lugar adequado, o sonho, antes mesmo de ser narrada. Protege a criança-ouvinte ingênua (o enunciatário pressuposto) de acreditar na possibilidade de tal aventura. Ao mesmo tempo, previne a crítica de uma criança-ouvinte cética (outro enunciatário pressuposto) sobre o conteúdo ilógico do texto. Duas imagens de criança? Talvez sim, talvez não. Ou, talvez ainda, o texto esteja inseguro, não sabe que destinatário possui e sente necessidade de delimitar a interpretação de si próprio.

O final do texto amarra essa idéia. Até mesmo Alice admite que o país das maravilhas foi um sonho, *“Puxa! Que sonho esquisito!”*, e sua irmã completa, em pensamento, que sonhar é normal, é permitido, é prazeroso, mas que Alice só compreenderá isso quando adulta. Complexamente o conflito infantil desaparece justamente pela incapacidade da criança de compreender, de separar o real do fantasioso, o maravilhoso do louco, separação que possibilitaria um retorno à normalidade. A narradora e a irmã, portanto, protegem Alice como um ser incapaz, indefeso frente à complexidade do mundo. Alice é crédula e cética:

Narradora - *“Você é mágico, é?”, perguntou Alice, “Puxa, gato felicíssimo, se for mágico mesmo, me diga como sair daqui e chegar a algum lugar.”.*

(...)

*“Quem se importa com você?”, disse Alice para a rainha.
“Vocês são só e só um baralho de cartas!”.*

Assim, o destinatário pressuposto do texto é um ser complexo, fruto do conflito, mas, suficientemente protegido, alienado desse conflito. Quando lhe convém, é crédulo; caso contrário, é cético, sem questionar.

As duas Brancas de Neve, apesar de um contexto que possibilitaria a elas uma atuação mínima como sujeitos da narrativa, não chegam a expressar um /querer/ sequer. Os termos do nível fundamental propostos para cada um dos textos apresentam um direcionamento bastante sugestivo. Na Branca 4 (1986) a oposição maldade/bondade, por mais moralista que seja, implica numa modalização do /fazer/. Já na Branca 5 (1991), a oposição pureza/perversão, também moralista, implica na modalização do /ser/. Essa sutileza não chega a representar uma diferença crucial na interpretação dos dois textos, mas possibilita um maior dinamismo no primeiro.

Já as duas Chapeuzinhos tem diferenças mais acentuadas. Na primeira, o sujeito responsável que comentamos acima opõe independência e submissão, sendo que o texto euforiza esta última. Portanto, Chapeuzinho 7 é sancionada negativamente pela ousadia de tomar decisões por conta própria: responsável, mas dependente. Na segunda, pode-se dizer que Chapeuzinho 6 quase desaparece no nível profundo. A oposição harmônico/discrepante surge no lobo, na avó, na floresta, nos caçadores, mas somente surge em Chapeuzinho pela sua vulnerabilidade frente à música urbana do lobo. A culpa de Chapeuzinho por desobedecer à mãe é evidenciada mas, ao mesmo tempo, minimizada pelo comentário da narradora:

Narradora - *Claro que Chapeuzinho Vermelho, apesar das advertências da mãe, acabou seguindo os conselhos do estranho. Não só porque era esquecida que só ela, mas também porque se fizesse tudo certinho não haveria história para ser contada. É, ou não é?*

1.7.2 - A TEMATIZAÇÃO DO CONFLITO

Tematização é sinônimo, na canção, de aceleração do andamento e repetição de temas curtos produzindo um efeito de conjunção entre um sujeito e um objeto, um sentido de realização, alegria, satisfação. Tem um grande apelo corporal e, com isso, exclui o percurso necessário à reflexão, ao prazer da distância, da construção de um caminho. Não é um efeito pejorativo: é a possibilidade de celebrar, de comemorar, de exaltar, portanto, é a possibilidade da euforia.

Todas as canções da sexta fase são temáticas. Isso ocorre junto com uma recorrência, no âmbito da aspectualização, da oposição ação/duração. Todos os textos falam dessa oposição, com diferentes abordagens.

Alice 4 não possui canções; Chapeuzinho 6 possui apenas um cantarolar de uma canção de Braguinha para a história homônima, numa citação cuja função é reforçar a simulação do ato de “um adulto que lê para a criança”. Ambos os textos valorizam euforicamente a duração. O primeiro o faz conduzindo a criança pelos desgostos da ação de Alice, o segundo o faz pela euforização da calma da vida na floresta. Nesses dois textos, a presença do adulto é explícita.

Já os textos que possuem canções procuram dissipar a presença do adulto, escolhendo a fantasia e o prazer infantis como fio condutor. Em todos eles, a ação está em primeiro plano. Se na Branca de Neve 4 a duração é praticamente extinta, na Branca 5 ela aparece implicando em uma inatividade disfórica (a permanência da princesa no caixão de vidro e a duração da cólera da rainha). Na Chapeuzinho 7, a ação é atraente e é sempre acelerada. É interessante que esses conteúdos se vejam espelhados nas canções temáticas: presença, conjunção, aceleração, ação.

Ambos os procedimentos implicam numa mesma imagem de criança: um ser corporal, ativo, de cujo mundo está excluída a possibilidade de pensar, refletir. O percurso não é importante, o que importa é fazer. Somente o adulto é capaz de avaliar a ação e colocar sobre ela um pensamento crítico.

1.7.3 - CREDULIDADE E CETICISMO

“Foi aí que o livro começou a parecer feio, quero dizer, foi aí que a gente percebeu que bonito era só o jeito, a forma de mostrar essas crianças, pois o que ele tinha pra mostrar era triste e feio”. (Azevedo, Huzak, Porto, 1997, p. 8)

É difícil obter uma imagem do infantil da sexta fase pois ela continua a ser traçada, ainda não foi concluída, estando em plena construção. O que é possível é realizar um esboço a partir do que foi constatado nas análises, a fim de, no próximo tópico, poder prever tendências que estão se delineando no momento.

Todas as protagonistas na sexta fase possuem o caráter paradoxal de credulidade e ceticismo. Todas tem uma falsa independência orientando seus passos, com uma mão adulta a colocá-las nos trilhos. Nenhuma possui um caráter crítico, mesmo seu ceticismo é estanque, inconsciente. A narração de Alice é a única a revelar a insegurança do adulto frente a essa nova imagem da criança; nos outros textos o adulto “sabe” o que fazer: a ele cabe orientar e decidir. Acontece que também essa orientação é desprovida de crítica. Há coisas que devem ser excluídas, há coisas que devem ser incluídas no mundo infantil. E é aí que entra o livro de Jô Azevedo, Iolanda Huzak e Cristina Porto, *“Serafina e a criança que trabalha”*. No tempo dos escravos, as crianças-escravas não eram consideradas gente e por isso podiam trabalhar como um adulto e seu drama pessoal era desprovido de sentido para as crianças-donas; assim também o drama da infância pobre nossa contemporânea é excluído desse imaginário luminoso e divertido da criança cética e crédula, que escolhe o momento de ser “adolescente” ou “criança”.

Surge, com toda a força, a imagem da pré-adolescência, dando lugar ao cético, num momento da vida onde se começa a exigir uma desistência da fantasia. O /saber/ fornecido pelos meios de comunicação de massa mascaram o crédulo com o cético. Um ceticismo desprovido de crítica, porém, beira perigosamente o estigma da alienação. Se, por um lado, com a criação da imagem de pré-adolescência, a “criança mais velha” ganha mais respeito à sua capacidade intelectual, por outro lado, essa imagem é pintada com as cores mais berrantes da adolescência, cores do rebelde de grife que pega, aos dez anos, o carro do pai para visitar a namorada.

O conflito acrítico é artificial, tem lugar na cobertura do décimo quinto andar, não tem pé no chão. Os discos procuram pintar o drama infantil com cores pastéis, sua vitalidade com cores berrantes e excluem dali a imagem envidrada do pedinte no sinal. A credulidade, então, é patente: a criança crê na imagem adulta do cético e veste a camisa que lhe oferecem. Mas onde fica o “real”?

Tomemos o trecho inicial da Branca 4:

Narrador - *Era uma vez uma linda princesinha chamada Branca de Neve, que andava vestida de farrapos e fazia os trabalhos mais pesados. Quem assim a maltratava era sua madrasta, a rainha, que era muito má. Branca de Neve, ao contrário, era tão boazinha que até os passarinhos vinham pousar em suas mãos e ouvir suas queixas.*

Da forma como o texto dessa dissertação está sendo conduzido, é inevitável perceber que a Branca de Neve é uma criança que trabalha. No entanto, ela não é uma criança que precisa trabalhar. Há um adulto obrigando-a a fazê-lo. Ela não tem responsabilidade sobre seu ato e apenas se submete a ele. Poderia fugir, se quisesse, poderia reivindicar seu lugar, poderia unir-se a súditos que reconhecessem sua bondade (tal como o caçador) e rebelar-se contra a rainha malvada, mas ela não tem /querer/. Além disso, ela é uma *linda princesinha*, mais cedo ou mais tarde um príncipe virá salvá-la.

Por isso, a canção que Branca de Neve canta para “trabalhar mais depressa” e, portanto, ganhar tempo para coisas mais agradáveis, é alegre²⁰⁵:

Pra quem vai trabalhar!

Há uma coisa que evita o tempo demorar!

Aprenda uma canção!

Que isso ajuda muito a tarefa terminar!

É fácil de aprender!

Qualquer uma canção

E você vai achar que isso faz alegre o coração!

Todas as frases dessa canção trabalham o mesmo tema melódico, acelerado e concentrado sobre um ponto central (a quinta da escala, em vermelho), otimizando ao máximo a idéia de conjunção, de realização que é arrematada na tônica (em verde) (* = assobio):

la	Pra quem lhar * * * Há u- que tem- rar!
sol	vai ba- * * ma e- po
fa#	tra- * coi- vi- de-
mi	sa ta o mo-
ré	

si	*
la	Apren- ção * * * Que is- mui- re-
sol	da u- can- * * so a- to fa
fa#	ma * ju- a ter-
mi	da ta- mi-
ré	nar!

Nem Alice, nem as Chapeuzinhos, nem mesmo a outra Branca de Neve dessa fase trabalham. Alice é uma criança que estuda; sua imagem apresenta o mundo da escola, um tempo do ser, como um tempo tedioso, desacelerado; o tempo acelerado que a menina deseja é o tempo do fazer, para o qual segundo o texto ela ainda não está pronta:

Narradora - Alice estava sentada num barranco tentando ler um livro que não era bem o seu tipo de leitura preferido. “Ah, esse livro não tem figura, nem diálogo!”, disse Alice para sua irmã, que estava junto dela. “Chatinho, chatinho...”

As duas Chapeuzinhos refletem a criança cética, que não crê sequer na mãe. Quem denuncia isso na Chapeuzinho 6 é o tom de voz das respostas de Chapeuzinho²⁰⁶:

²⁰⁶ Trecho 18 da gravação anexa.

Narradora - *“Tomara, filha! Agora, vá de uma vez antes que fique tarde, sim?”, alertou a mãe, ligeiramente preocupada. Afinal de contas, era a primeira vez que a filha saía de casa sozinha. “Não se preocupe, mamãe, volto antes do pôr-do-sol.”. “Tá levando seu chapeuzinho vermelho? Pode esfriar de tarde!”. “Tá na mochila. Até mais tarde, mãe!”. Ela se despediu com dois beijos e um abraço apertado. “Até mais tarde, filha. E não se esqueça: nada de entrar na floresta! Quando chegar no alto da colina, pegue o caminho da direita, que é mais claro e corta caminho até a casa de sua avó.”. “Já sei, mamãe!”. “E nada de conversa com estranhos!”. “Tá bem, mamãe!”. “Vai com Deus, filha!”.*

O mesmo ocorre em Chapeuzinho 7, **trecho 19** da gravação anexa:

Mamãe - *Aqui está, Chapeuzinho Vermelho! Pegue a cestinha que preparei, coloque o seu chapéu e leve para a vovó. Mas preste muita atenção!*

Chapeuzinho - *Está certo, mamãe! Ficarei bem atenta. Não vou pelo caminho da floresta, vou pela estrada que atravessa o trigal. Já sei tudo isso de cor!*

Mamãe - *Isso mesmo! E não se esqueça....*

Chapeuzinho - *Tá bom, mãe, não vou conversar com gente estranha, e principalmente com o lobo! A senhora não gosta dele, mas eu o acho tão simpático, com todo aquele pêlo fofo e aquele rabo comprido...*

Mamãe - *Eu coloquei no cestinho, junto com as rosquinhas, um pote de manteiga, também pra sua avó. Tenha cuidado!*

Chapeuzinho - *Pode ficar sossegada.*

Narrador - *E a menina partiu, toda contente, pensando no lindo passeio que iria fazer.*

Ambas são céticas e crédulas: acreditam no lobo, pelo que ele tem de atraente, como fica claro no trecho acima e no que se segue, de Chapeuzinho 6:

[lobo:] *“Não, meu anjo, de jeito nenhum! Vai pela floresta, é muito mais seguro!”.*

[Chapeuzinho:] *“A mamãe disse que...”.*

[lobo:] *“Acabei de ver um lobo mau e enorme entrando aí, sabia? É, e ele parecia faminto.”.*

[Chapeuzinho:] *“É? É?”.*

[lobo:] *“Vai por mim. Eu garanto”.*

Como se viu, a imagem da criança da sexta fase possui um conflito intrínseco que é provisoriamente resolvido pela instauração do termo complexo paradoxal: ela é, ao mesmo tempo, crédula e cética.

2. IMAGENS DE CRIANÇA E IMAGENS DE CANÇÃO INFANTIL

‘São outras crianças borralheiras, talvez já um pouco desencantadas, que ajudam a fazer os sapatinhos de muitas cinderelas-princesas.’
(Azevedo, Huzak, Porto, 1997, p. 31)

Dentro de cada produto cultural destinado às crianças estão contidos os traços que compõem a imagem que fazemos da criança em determinada época. Criança, antes de qualquer coisa, é um conceito. A pessoa a quem o rótulo destina-se foge a ele, independente de idade, sexo, cor, religião. Mas, ao mesmo tempo, num movimento inverso, essa pessoa busca através do rótulo ou conceito identificar-se ou antagonizar-se com determinado grupo social ao qual o rótulo está vinculado.

Rotular de criança uma pessoa de dez anos que participa de um grupo denominado e/ou autodenominado pré-adolescente, pode ser uma ofensa terrível. No entanto, pouco acostumados com isso, na maioria das vezes nos esquecemos e ofendemos sem querer a criança que não mais se admite como tal. Facilmente concluímos que as crianças, em geral e especialmente nos grandes centros urbanos, estão amadurecendo mais cedo. Talvez o novo rótulo — pré-adolescente — tenha surgido justamente da incapacidade coletiva em determinar a passagem da infância à adolescência, mas o que este trabalho constatou é que construímos novos conceitos tanto para essa passagem quanto para os extremos que a caracterizam.

A própria adolescência, outrora vista como uma passagem para a vida adulta, agora torna-se fim. Isso se reflete nos ideais de beleza física, que tem rejuvenescido ano após ano nos meios de comunicação, em ritmo de era da informatização. Reflete-se também no aumento da produção cultural destinada aos jovens.

A própria palavra *pré-adolescente* diz que o sujeito ao qual o rótulo se destina está ligado a algo que está por vir. Seria outro o conceito de pós-infância, por exemplo. A infância, portanto, foi espoliada de uma parte importante: naquele momento em que a criança começa a apresentar uma certa autonomia, ela, hoje em dia, já não é mais criança.

Nesse caso, podemos falar de revisão do conceito de infância? Não seria o caso de pensar apenas numa diminuição do período que abrange a infância? Sim e não, pois houve uma exacerbação do conceito

de criança herdado da revolução industrial, que continua constituindo a infância antes da pré-adolescência.

Os próximos tópicos, à guisa de conclusão, apresentam um balanço dos resultados obtidos no confronto entre as análises dos discos e a literatura, em busca da imagem de infância.

2.1 - IMAGEM DE CRIANÇA: ANTES E DEPOIS DA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

“Pela janela do quarto,
pela janela do carro,
pela tela, pela janela
(quem é ela, quem é ela?)
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle...

(Adriana Calcanhoto, Esquadros)

A imagem do que é infantil não deve ter mudado do dia para a noite durante a revolução industrial. Também, certamente, não foi uma mudança sem distinção de classes sociais. Sabe-se que, naquela época, as fábricas, que começavam a organizar-se, empregavam famílias inteiras e que não possuíam a menor preocupação com insalubridade ou folga, férias, etc. Uma criança, portanto, podia ser empregada aos dez anos para trabalhar doze a dezesseis horas por dia todos os dias da semana.

A imagem de criança que estava mudando incluía essa outra imagem, também aceita socialmente? Será que a criança desprotegida, frágil e ingênua, para a qual foi formada toda uma cultura e ciência do pueril, será que ela trabalhava na fábrica? Pergunta óbvia. Pode-se inferir que há interesses sociais e políticos claros em manter imagens diferentes de criança para classes diferentes.

Ultimamente, enquanto a sociedade industrializada foi se especializando, e os direitos do trabalhador começaram a ser postos em discussão, a imagem marginalizada da criança pobre passou a ser uma nódoa permanente na imagem da criança infantilizada, doce, ingênua, linda e boba.

A industrialização da cultura, que em grande parte tratou de manter a qualquer custo a imagem burguesa de infância, foi simultaneamente, se bem que com mais discrição, a responsável pela disseminação da nódoa. Foi no espaço editorial da literatura infantil que se escreveram as histórias infantis tristes, foi no cinema que conhecemos Pixote, e depois soubemos quem o matou, foi na TV que vimos a miséria, inclusive infantil, em todos os cantos do mundo, fruto de guerras e de descaso político. Foi assim que conhecemos a nódoa, apesar daqueles que batiam há tempos na janela do nosso carro e nos atrapalhavam a caminhada pelo centro da cidade.

A imagem, portanto, conta. Pode-se até dizer que foi especialmente a nódoa que criou o estatuto da criança, não a criança real. Isso explica a tentativa desesperada de preservar essa imagem cálida do infantil nos meios de comunicação de massa, com seu jeito “democrático” de ser, chegando a todos os lares indistintamente. Vendo por esse ângulo, ninguém está mais perto ou mais longe da marginalidade: todos estão protegidos pela imagem, exceto os marginalizados.

Por que, então, a imagem de infância que tem sido preservada a todo custo, hoje está se transformando? Porque o incrível poder de comunicação que nos conta os passos de guerras do outro lado do mundo quase simultaneamente ao ocorrido é uma faca de dois gumes. A Terra conquistou a Lua, mas também viu-se de mãos atadas frente aos campos de concentração na Bósnia. A telinha permite, até certo ponto, que se escolha as vivências que ela nos propicia. Não fosse pela insistência de alguns, todos os miseráveis do mundo juntos na telinha atingiriam-nos menos do que um filme de ficção científica. Em outras palavras, o destinatário da TV é portador de um /saber/poder/ virtual, simultaneamente proto-sujeito e objeto do /poder/ da mídia.

Portanto, assim como houve uma preocupação política por trás da transformação ou institucionalização da infância promovida pela burguesia durante a revolução industrial, seria ingenuidade pensar que agora estamos frente a uma emancipação pessoal/coletiva proveniente de um desenvolvimento natural.

2.2 - PROTO-SUJEITOS E PRÉ-ADOLESCENTES

“Antes de mim vieram os velhos
Os jovens vieram depois de mim
E estamos todos aqui
No meio do caminho dessa vida
Vinda antes de nós
E estamos todos a sós
No meio do caminho dessa vida
E estamos todos no meio
Quem chegou e quem faz tempo que veio
Ninguém no início ou no fim...”

(Périckles Cavalcanti/Arnaldo Antunes, Velhos e Jovens)

A cultura do /saber/poder/ virtual criou um problema relativo à imagem de infância; eram muitos anos de vida durante os quais a “vítima” estava desprovida de /saber/ e de /poder/. Um acesso virtual ao /saber/ torna-se cada vez mais fácil, acessível a todos (exceto os excluídos). O que é um /saber/ virtual? Trata-se de um simulacro de /saber/ propiciado por um derramamento de conhecimentos desligados uns dos outros e que dificilmente são retomados para avaliação e aprofundamento; em outras palavras, uma ilusão de que se sabe muito sobre tudo, quando na verdade se sabe muito pouco sobre um todo superficial e descontínuo.

Esse simulacro de /saber/ produz um simulacro de /poder/: o mundo é nosso, a globalização nos aproxima a todos, tudo está aqui. Por outro lado, implica numa afronta com a falta de /saber/ que estava destinada ao mundo infantil, pois também a criança tem acesso ao /saber/ virtual. Uma criança (da imagem bela e ingênua) que ganhasse o /saber/ e o /poder/ deixaria de ser criança. A nódoa alerta: cuidado, pode tornar-se um excluído, uma criança sem ingenuidade competente para trabalhos braçais os quais a lógica (e o estatuto da criança) destina aos adultos.

A criação da imagem do pré-adolescente representa a possibilidade de separar os conceitos conflitantes:

1. *criança*: mantém-se, até uns oito ou nove anos, a imagem “bela e ingênua” da criança que não /quer/, não /deve/, não /sabe/ e não /pode/. A aceitável impossibilidade física de realizar trabalhos pesados até essa idade, mesmo que se saiba que há crianças menores ainda trabalhando, diminui o conflito em relação aos marginalizados.

2. *pré-adolescente*: cria-se uma imagem do pré-adolescente pela aquisição de um /saber/poder/ virtual ativado por um sentimento passional de *desejo*, desejo de tornar-se adolescente e /poder/ viver a liberdade da autonomia (também virtual) deste último. Sendo passagem, comporta o conflito atenuado pelo simulacro de /saber/poder/.

3. *adolescente*: sua imagem é exaltada como livre, feliz, linda e sem as limitações da vida adulta, que então ganha um caráter de decadência.

É possível ir mais longe e afirmar que a revisão do conceito de infância implicou (ou implica) numa revisão dos conceitos de adolescência, adulto e idoso, excluindo ainda mais o idoso do meio produtivo e da vida social. Mas isso é outra história.

2.3 - IMAGEM DE CRIANÇA NA SONORIDADE DOS NOSSOS TEMPOS

A canção infantil, ao longo dos anos, foi excluindo a passionalização do estilo, ao menos no universo dos discos de história, como nos mostra esse estudo. A passionalização pode produzir os efeitos de sentido de percurso, de distância, de disjunção, de falta. A imagem de criança ingênua e bela, se por um lado, possuía o adjetivo de incompetente modalmente (falta de modalização), ou seja, dependente tanto cognitiva (sem /saber/) quanto pragmaticamente (sem /poder/) e, nesse caso, poderia ser associada à falta e à disjunção, possuía também o adjetivo de despassionalizado, sem motivação: alguém que só pode ocupar papéis actanciais de objeto, proto-sujeito ou, no máximo, sujeito virtual vivendo um simulacro de conjunção; nesse caso, alguém que não sente a falta, não vive a disjunção. Essa imagem, portanto, corresponde mais ao sujeito de uma canção temática que de uma passional.

A história dos discos infantis não tem, ainda, cinquenta anos. No início, tratava-se de criar um mercado. A partir de discos que atingiam também crianças, buscou-se criar um estilo que fosse exclusivo delas. A preocupação com a qualidade dos discos tinha como única referência as produções que visavam o público não-infantil. Por isso, mesmo tratando-se de produtos específicos para o público infantil, a imagem de criança contida neles apresenta um conflito entre o que é ser adulto e o que é ser criança. Nesses discos, a passionalização vem na voz de actantes ativos, virtuais ou atualizados, tomados por paixões narrativas que os motivam a agir. Isso ocorre na primeira e na segunda fases.

Na terceira e na quarta fases, nas quais há mais canções temáticas que passionais, a imagem da criança “bela e ingênua” conquista os discos. Cabe notar que esse efeito corresponde à fase de ouro de Disney no mercado fonográfico brasileiro. Na quinta fase, apesar de ser uma fase complexa, esse processo continua na mesma linha e na sexta fase não dispomos de nenhum exemplo de canção passional. Esse percurso corrobora a idéia de que a introdução da idéia de pré-adolescente excluiu ou minimizou muito o conflito interno provocado pelo acesso ao /saber/poder/ virtual frente à imagem plácida da criança

incompetente modalmente e também provocado pela nódoa da visão televisiva dos marginalizados. Esse conflito só apareceu nos discos da quinta fase, único momento em que o estado narrativo passional de decepção teve destaque entre as funções das canções.

A canção, a qual durante a sexta fase foi sempre temática, perdeu espaço nos discos de história no final da fase. Como concluímos no segundo capítulo desta dissertação, a maioria das canções do *corpus* apresenta estados passionais ou percursos narrativos. Cabe acrescentar que a canção, pelo seu /poder/ de corporificação, presentifica o texto, aumenta o /poder/ de persuasão sobre o destinatário-ouvinte. Enquanto nas canções temáticas a presentificação provém diretamente de um apelo corporal rítmico, nas canções passionais é a figurativização vocal da fala e do falante que produz esse efeito. Ao excluir do corpo das historinhas gravadas em disco a presença da canção, o destinador-autor diminui o envolvimento passional do destinatário-ouvinte.

É uma espécie de negação do corpo, de negação da presença, concomitante à paradoxal virtualização do sujeito atualizado, ou seja, à construção do simulacro de /saber/poder/ no sujeito pré-adolescente. Isso explica porque as historinhas gravadas entre 1986 e 1992 sugerem um público mais “velho” (os pré-adolescentes) do que aquele sugerido pelos textos de 1994 e 1995 (público infantil, já na nova concepção). Os textos pré-93 da sexta fase contém canções temáticas, trabalham aspectualmente a ação oposta à duração e com isso exploram o /saber/poder/ virtual; já os textos pós-93 da sexta fase não possuem canções, valorizam euforicamente a duração e jogam com a presença explícita do adulto, de quem a infância, mesmo no novo conceito, continua dependente.

Apesar de o *corpus* indicar essa distinção cronológica, é preciso precaver-se contra generalizações, pois como a sexta fase é nossa contemporânea, seus resultados não podem ser conclusivos. De qualquer forma, sem apelar à cronologia, é possível distinguir, dentre os produtos destinados ao público infantil, produtos para crianças e produtos para pré-adolescentes. As canções temáticas, por enquanto só encontradas nestes últimos produtos, são excelentes condutores das idéias de felicidade, liberdade e beleza que relacionamos à adolescência no tópico anterior e que fazem parte do simulacro do /saber/poder/ do pré-adolescente.

2.4 - IMAGENS DE CRIANÇA, SENTIDOS DA INFÂNCIA: “SÓ EU SOU SÓ”

“Só eu sou só neste imenso país!

Só eu sou só! Só eu sou só!

Olho no espelho do lago e só vejo

Minha tristeza olhando pra mim!

Não posso mais! Não posso mais!”

(Egberto Gismonti e Dulce Nunes, In: O País das Águas Luminosas, de Marilda Pedroso e Geraldo Carneiro, 1980)

Seguindo-se as seis fases históricas da discografia infantil no paralelo feito com a literatura infantil, é possível perceber um descompasso entre elas, que consiste num “atraso” da produção fonográfica caso se pense na crítica da imagem bela e ingênua como um avanço. O mesmo ocorre se levarmos em conta uma posição socialmente crítica que surge na literatura infantil muito antes de ser sonhada nos discos.

A literatura infantil já existia muito tempo antes da produção fonográfica para o mesmo público, mas esse não é o único motivo para o descompasso. O mercado de discos é algo recente e totalmente imerso na produção industrial da cultura pois nasceu nela. Fazer um disco para crianças é fazer um disco para vender ao consumidor infantil.

Somente na quinta fase da discografia infantil os conflitos sociais e psicológicos relativos à infância ganharam espaço. Um exemplo é o texto citado acima, de Marilda Pedroso e Geraldo Carneiro produzido por Guto Graça Mello pela SIGLA em 1980. Além disso, a quinta fase foi a de maior riqueza estética, com grande variedade de estilos e recursos inclusive semióticos.

Aqueles que questionam a validade artística das produções industrializadas de cultura diriam que na quinta fase a indústria produziu essa riqueza por estar em crise; não é o que mostra este estudo²⁰⁷. Na quinta fase, realmente, a indústria buscava novos rumos, o que faz parte de seu funcionamento cíclico de padronizar e inovar²⁰⁸. Se inovou na quinta, naturalmente a sexta fase “escolheu” o que mais vendia para definir seu produto. Contudo, a indústria que tem como alvo o público infantil, e que atualmente abrange a literatura infantil, continua a

²⁰⁷ Cf. Peterson e Berger, 1975; Lopes, 1992.

²⁰⁸ Como demonstra em seu artigo Zan, 1994, p. 84: “Numa sociedade em que avança o processo de massificação é preciso que se crie, a cada momento, a ilusão de que cada um pode escolher livremente o que vai consumir.”

expressar *“a face material da cultura: as concessões e contradições que a permeiam, enquanto condição de participar da história e atuar na sociedade.”*²⁰⁹ Fazer arte dentro do universo da indústria cultural significa trabalhar com essa materialidade de algo que se quer imaterial; a produção para crianças não foge a isto.

A arte é a face oculta da máscara social; uma máscara ao avesso, que revela mesmo quando pretende esconder. Tal como entendemos, os recursos escolhidos pelo artista delimitam o homem que ele imagina. A produção cultural destinada ao consumidor infantil reflete, portanto, todas as facetas da imagem do infantil: tanto as mais reacionárias quanto as mais libertadoras. Se, num momento, a indústria expulsa de si os elementos que parecem nocivos à produção, cria, ao mesmo tempo, um outro momento futuro de questionamento, de falta, onde o “nocivo” é a única maneira de recriar o padronizado que já “envelheceu”. O veneno é o remédio: a industrialização da arte é um movimento tensivo de expansão e contenção; é o espaço possível, é conflituoso e a produção fonográfica infantil é um representante legítimo desse conflito.

A fase atual da discografia infantil se apresenta estável: o pré-adolescente feliz e a criança protegida estão bem definidos. Não é possível, porém, evitar que a nódoa dos pequenos trabalhadores anônimos junto com a nódoa da repressão da insatisfação pressuposta pelos simulacros se espalhem e manchem o atual conceito de infantil presente nesses discos. A deteriorização previsível da imagem atual da infância e da juventude indica novas chances de aparecimento do conflito, o qual, na verdade, jamais deixou de existir.

²⁰⁹ Lajolo e Zilberman, 1985, p. 122.

Conclusão

Disco infantil, artista infantil, imagem de infância. A indústria cultural criou um mercado que, se por um lado impõe limites à criação em função da vendagem, por outro abre as portas para o desenhar de um rosto novo da infância: o grande-pequeno consumidor. Longe de impedir a criatividade, o espaço dos discos infantis é um espaço de criação artística, de experimentação, que sobrevive pela repetição das fórmulas criadas e que “deram certo”. Não há diferenças entre esse movimento e o movimento dos discos produzidos para um público não infantil. Mas há especificidades nesse produto que o tornam único diante dos produtos culturais.

Dois foram os objetivos deste trabalho: em primeiro lugar, esboçar no contexto da indústria cultural e na conformação semiótica o desenvolvimento da canção infantil brasileira que faz parte das trilhas sonoras das historinhas. Em segundo lugar, delinear as imagens do conceito de infância veiculadas por esses discos e perceber suas transformações no decorrer das fases históricas.

O disco infantil de história, aqui estudado, trabalha basicamente com três elementos principais: o texto verbal, o timbre vocal e a trilha sonora incluindo ou não canções. Existem textos que constituem uma única e grande canção, existem textos contados por um único locutor, existem textos sem canções. A relação entre esses elementos e sua organização interna constrói o sentido nesses discos, possibilitando uma expressão pormenorizada da infância, da arte, da música e da literatura que formam uma macro-semiótica do mundo cultural no qual se insere o disco.

A canção infantil, sem dúvida, deve muito às trilhas das historinhas. Seu movimento mostrou-se muito semelhante e diretamente ligado à construção e reconstrução da imagem de infância nas diferentes fases. Os objetivos, portanto, uniram-se redefinindo o trabalho. Se

pensamos no disco, independente de seu conteúdo, como uma narrativa, teremos, numa generalização, uma relação entre um destinador-disco e um destinatário-ouvinte em que o primeiro propõe uma experiência estética e passional ao segundo. Trata-se de um simulacro de vivência, cuja eficácia depende da competência do destinador. Ele precisa atuar dentro do quadro de valores do destinatário para conseguir convencê-lo a fechar o contrato: viver o simulacro.

Dentro do disco de história, a canção infantil é um recurso poderoso do fazer persuasivo do destinador-disco. Ela pode cumprir várias funções dentro do texto verbal, dentre as quais as mais comuns são:

- função narrativa: a narração cantada de uma transformação narrativa, como a construção do objeto-valor maçã envenenada pela rainha da Branca 5 ou a descrição do fazer persuasivo de um personagem, como a canção da Baratinha 1 atraindo pretendentes;
- função passional: a explicação do estado passional de um ou mais personagens, como a canção de Branca 1 lavando as escadas à *espera* de um grande amor;
- função aspectual: a aspectualização do tempo pela duração ou pela aceleração, como a *Pela estrada afora*, de Chapeuzinho 1;
- função ritual: a instalação de um ritual, como a canção de desaniversário em Alice 1 ou a canção de trabalho de Branca 4;
- função enunciativa: quando enfatiza determinado acontecimento, introduz personagens e introduz ou finaliza o texto, por exemplo a canção do coelho em Alice 2, que também é fortemente aspectual.

Mais do que um rebuscamento artístico, a canção no disco procura ser eficaz como elemento de persuasão; ela vai atingir o destinatário-ouvinte conforme a função que cumpra. Quando a função é narrativa, ela dá dinamismo à sequência lógica dos acontecimentos narrativos; quando é um fazer persuasivo narrativo, explica para o destinatário-ouvinte o quadro de valores em questão; quando é enunciativa, fortalece o vínculo direto com o destinatário-ouvinte em termos de intensidade; quando é passional também remete à intensidade, mas nesse caso ela produz um efeito de sentido de verdade, pois permite ao destinatário-ouvinte “sentir” o que a personagem “sente”; quando é ritual, aspectualiza o texto pela desaceleração e, portanto, a canção ritual é um tipo específico de função aspectual.

As próprias palavras que aqui explicam o efeito das funções da canção nos textos chamam a atenção pela relação com a aspectualidade: dinamismo, gradação (explicação), intensidade, desaceleração. Pode-se dizer que a canção aspectualiza o próprio fazer persuasivo do destinador-disco, sendo essa, então, sua função primordial. Tomadas independentemente de textos de histórias, como o caso de discos contendo somente canções, elas também podem ser pensadas em termos dessas mesmas funções, especialmente a aspectual. Levando-se em conta que a aspectualização é o fazer de um observador contido no texto, pode-se pensar a canção como o texto do Observador por excelência, um texto cujo sentido primeiro é aspectual.

A análise dos timbres revelou um trabalho também intrinsecamente aspectual. Um levantamento de recorrência indicou relações entre categorias de traços de expressividade e traços semânticos cuja identidade aparece em traços aspectuais:

- *altura*: grave [contínuo/durativo] vs. agudo [descontínuo/pontual]
- *abertura*: aberto [descontínuo/excessivo] vs. fechado [contínuo/exato]
- *estridência*: estridente [descontínuo/acelerado] vs. harmônico [contínuo/desacelerado]
- *intensidade*: forte [excessivo/aberto/acelerado/durativo] vs. fraco [insuficiente/fechado/desacelerado/pontual]
- *andamento*: rápido [acelerado/simultâneo/incoativo] vs. lento [desacelerado/contínuo/durativo]
- *dicção/acento*: igual [contínuo] vs. diferente [descontínuo]

Um trabalho que pode ser feito a partir desse estudo seria o de estabelecimento de hierarquias entre as categorias na construção do conteúdo timbrístico. Isso porque são recorrentes traços aspectuais opostos caracterizando diferentes aspectos do timbre de uma mesma voz. Somente se pensarmos que há uma modalização e uma sobremodalização aspectual na soma dos traços opostos podemos pensar que eles não se contradizem. Trabalhamos essas oposições dividindo os aspectos em pessoa, espaço e tempo, como se a caricatura vocal fosse uma aspectualização da imagem e seu movimento no espaço e no tempo. Com essa divisão foi possível administrar as contradições e sugerir uma direção para o estudo do timbre na condição tanto de sistema semi-simbólico como simbólico. Apesar de extrapolar os limites

desta dissertação, o estudo do timbre, ou caricatura vocal, mostrou-se pertinente e profícuo.

As análises dos textos verbais operam semelhantemente aos textos verbais de qualquer tipo. A única diferença está na influência dos outros elementos, como a trilha sonora e o timbre vocal. Essa semelhança foi fundamental na construção da imagem do infantil nos discos para criança, pois foi por seu intermédio que estabelecemos a ponte entre a discografia e os dois livros de referência: *Literatura Infantil: história e histórias*, de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, e *Psicanálise dos Contos de Fadas*, de Bruno Bettelheim. A partir dessa ponte desenhou-se o rosto do infantil, que foi colorido e recolorido pelo trabalho musical e timbrístico dos discos.

O estudo do movimento desses três elementos possibilitou a análise da revisão do conceito de infância a partir do objeto estudado. O respaldo da literatura e da psicanálise confirmou os resultados e determinou a independência da história desses produtos culturais tão próximos.

A criança ganhou praticamente quatro rostos: um primeiro, conflitante entre os conceitos de adulto e da criança burguesa, na primeira e na segunda fases; um segundo, que opta pela imagem pós-revolução-industrial da criança burguesa e atinge a terceira e a quarta fases; um terceiro, onde se questiona essa imagem frente à marginalização infantil e ao derramamento de informações pela TV que fornece mesmo aos mais jovens um simulacro de /saber/poder/, rosto que preenche a quinta fase; e, finalmente, um quarto rosto, que pode ser subdividido em dois: o rosto da criança até mais ou menos nove anos que retoma a imagem da criança burguesa, e o rosto do pré-adolescente, que antecipa o /saber/ e o /poder/ virtuais do adolescente sem fazer alusão à realidade dura e crua dos marginalizados.

Considerando-se, dentro do conceito de criança, a separação não oficial entre uma parcela “incluída” e outra marginalizada do total dos indivíduos cuja idade os torna passíveis de inclusão, pode-se pensar que a revisão do conceito de infância que está sendo empreendida pela mídia tem uma função social estabilizadora. Por meio do artifício da pré-adolescência, permite às crianças “incluídas” o acesso a um /saber/ e a um /poder/ simulados, os quais propiciam um simulacro de atualização que as protege da marginalidade. Isso ocorre contrapondo-se esse simulacro com a efetiva atualização das crianças que se tornam sujeito às custas de um trabalho forçado pela desigualdade social. Além disso, essa revisão, ao diminuir a idade relativa à infância, acentua seu caráter

de fragilidade e dependência, simulando uma idade em que nenhuma criança teoricamente trabalharia. Dessa forma, torna o trabalho infantil (pré-adolescente) menos dramático aos espectadores.

Este trabalho atingiu seus objetivos principais, mas não está concluído, pois, levando em conta que somente nosso arquivo possui, já, 537 discos, dos quais 409 possuem pelo menos uma historinha, o *corpus* de 26 histórias é certamente restrito. Questões como a hierarquia das categorias timbrísticas, a função das músicas infantis em trilhas de discos, a situação narrativa e passional dos sujeitos “infantis” e uma análise histórica da discografia infantil brasileira ainda carecem de aprofundamento, mas ganharam balizas inexistentes antes do presente trabalho.

Ao término desta etapa, esperamos estar contribuindo para a elevação do status da música popular infantil brasileira, tanto nos meios acadêmicos quanto, num segundo momento, no âmbito da produção cultural e educativa no Brasil.

Bibliografia

- Andrade, M. [1965] - *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins.
- Azevedo, J., Huzak, I., Porto, C. [1997] - *Serafina e a Criança que trabalha - Histórias de Verdade*. 2ª edição. São Paulo, Ática.
- Barros, D. L. P. [1988] - *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual. -
——— [1990] - *Teoria Semiótica do Texto*. Série Fundamentos n. 72. São Paulo, Ática.
- Barthes, R. [1984] - “O grão da voz”. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.
- Benjamin, W. [1984] - *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcos Vinícius Mazzari; Coleção Novas Buscas em Educação. São Paulo, Summus.
- [1985] - “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense.
- Bettelheim, B. [1980] - *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. / trad. Arlene Caetano. Col. *Literatura e Teoria Literária* # 24. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra.
- Caldas, W. [1977] - *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Nacional.
- Campos, A. [1974] - *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva.
- Coquet, J-C [1991] - “Realité et Principe d’Immanence”. *Langages*, vol. 103, setembro.
- Damazio, R. L. [1991] - *O que é Criança?* Coleção Primeiros Passos, nº 204 - São Paulo, Ed. Brasiliense.
- Ducrot, O. [1981] - *Provar e dizer. Leis Lógicas e Leis Argumentativas*. /pref. Cidmar T. Pais, trad. M. A. Barbosa, M. F. G. Moreira e C. T. Pais. São Paulo, Ed. Global.
- Eagleton, T. [1987] - *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes.
- Favaretto, C. F. [1979] - *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós.
- Fiorin, J. L. [1988] - *Linguagem e Ideologia*. Série Princípios. São Paulo, Ed. Ática.
- Fiorin, J. L. e Savioli, F. P. [1996] - *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo, Ed. Ática.
- Frege, G. [1978] - *Lógica e Filosofia da linguagem*. São Paulo, Cultrix, Editora da USP.
- Galvão, W. N. [1976] - “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de Gatos, ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades.
- Garner, J. F. [1995] - *Contos de Fadas Politicamente corretos*. tradução e adaptação Cláudio Paiva. Rio de Janeiro, Ediouro.
- Goldfeder, M. [1980] - *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Greimas, A.J. [1970] - *Du Sens*. Paris, Seuil.
- [1976] - *Semântica Estrutural*. / tradução Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo.
- [1983] - *Du Sens II*. Paris, Seuil.
- [1986] - “Conversation avec Alessandro Zina”. *Versus*, vol. 43.
- [1989] - *On Meaning*. *News Literary History*, n.3, Spring.

- Greimas, A. J. & Courtés, J. [1986] - *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*. Paris, Hachette.
- [1989] - *Dicionário de Semiótica*. /trad. A. D. Lima, D.L.P. de Barros, E.P.Cañizal, E.Lopes, I.A.da Silva, M.J.C. Sembra e T.Y.Miyazaki. São Paulo, Ed. Cultrix.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. [1993] - *Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma*. /trad. Maria José Rodrigues Coracini. Série Temas # 33. São Paulo, Ed. Ática.
- Hollanda Ferreira, A. B [1988] - *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira.
- Hjelmslev, L. [1968] - *Prolégomènes a une Théorie du Langage - et - La Structure Fondamentale du Langage*. /trad. Anne-Marie Léonard. Série Arguments # 35. Paris, Les Editions De Minuit.
- [1985] - “Entretien Sur La Theorie Du Langage” In: *Nouveaux Essais* - Paris, Presses Universitaires de France.
- Jakobson, R. [1991] - *Linguística e Comunicação*. /trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Ed. Cultrix.
- Krausche, V. [1983] - *Música Popular Brasileira - da cultura de roda à música de massa - coleção Tudo é História, número 79*. Editora Brasiliense: São Paulo.
- Lajolo, M. e Zilberman, R. [1984] - *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. / Marisa Lajolo, Regina Zilberman. São Paulo, Ática.
- Lopes, E. [1989/1990] - “Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais”. In: *Cruzeiro Semiótico* (“Semiótica das Paixões”), Porto, Associação Portuguesa de Semiótica.
- *Metáfora: da retórica à semiótica*. Série Documentos. São Paulo, Atual, 1986.
- Lopes, P. D. [1992] - “Innovation and diversity In the popular music industry, 1969 to 1990”. In: *American Sociological Review*, Vol. 57 (fevereiro).
- Matte, A.C.F. [1992] - Entrevista com Fernando Faro sobre Música Infantil Brasileira (realizada em 22/09/92 por A.C.F.Matte no Instituto de Artes da UNICAMP).
- Matte, A. C. F. [1995] - “Xuxa versus Rá-Tim-Bum, uma análise musical e poética” - revista *Leitura: Teoria e Prática*, ano 14, número 25, junho.
- Matte, A.C.F. [1996] - Entrevista com Cecília de Castro Gil sobre o arquivo do selo Continental - Gravações Elétricas S/A (realizada em 04/12/95 por A.C.F.Matte no arquivo da Warner Discos do Brasil).
- Matte, A.C.F. [1996] - Entrevista com Marta Guerreiro Fiasco sobre o arquivo da Abril Jovem (realizada em 04/12/95 por A.C.F.Matte no arquivo da Abril Jovem).
- Matte, A.C.F. [1996] - Entrevista com Silvio Fukumoto sobre a história da Abril e sua produção na área Disney (realizada em 04/12/95 por A.C.F.Matte na Abril Jovem).
- Morelli, R. C. L. [1991] - *Indústria Fonográfica - um estudo antropológico*. Campinas - SP, Editora da UNICAMP.
- Muñoz, D. R. [1996] - “Sons da linguagem e identificação humana: questões técnico-jurídicas e médico-legais”. Revista *Acta Semiótica e Lingvística* V. 6. São Paulo, SBPL. Pg. 91-100.

- Oliveira, A.C. e Landowski, E. [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, R. e Berger, D. [1975] - "Cycles In symbol production: the case of popular music". In: *American Sociological Review*, Vol. 40 (abril).
- Rousseau, J-J [1991] - "Ensaio sobre a origem das línguas". In: *Os Pensadores*. São Paulo, Nova Cultural.
- Saussure, F. [1975] - *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo, Cultrix.
- Severiano, J. [1987] - *Yes, Nós Temos Braguinha*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música.
- Silva, I. A. [1995] - *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Tatit, L. [1987] - *A canção - eficácia e encanto*. São Paulo, Atual.
- [1994] - *Semiótica da canção - melodia e letra*. São Paulo, Escuta.
- [1994/1995] - "A construção do sentido na canção popular" - revista *Música e Literatura* número 21, pg. 131-143.
- [1996] - *O Cancionista - Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- [1997] - *Musitando a Semiótica - ensaios*. São Paulo, Annablume.
- Teixeira Coelho [1980] - *O que é Indústria Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense.
- Tietjen, D. [1990] - *The Musical World of Walt Disney* David Tietjen, preface by Richard M. and Robert B. Sherman. Walt Disney Company, Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, Wisconsin.
- Valery, P. [1991] - "Poesia e Pensamento Abstrato". In: *Variedades*. São Paulo, Iluminuras.
- Vasconcelos, G. [1977] - *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal.
- Wisnik, J. M. [1979-1980] - "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez". In: *Anos 70* n. 1 - Música Popular. Rio de Janeiro, Europa Gráfica.
- [1989] - "Física e metafísica do som" / "Antropologia do ruído" / "Introdução à música". In: *O Som e o Sentido*. São Paulo, Cia das Letras.
- Zan, J. R. [1994] - "Música Popular: produção e marketing" In: "*Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*" Coleção GT's, INTERCOM nº 1, São Paulo, SP, pp. 75-94.
- Zilberberg, Cl. [1988] - "Pour introduire le faire missif". In: *Raison et poétique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.
- [1988] - "Architecture, musique et langage dans «Eupalinos» de P. Valéry". *Documents de Travail et pré-publications*, Urbino, Italia.
- [1990] - "Relativité du rythme". In: *PROTEE - Théories et pratiques sémiotiques*. Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Vol. 18, n. 1, pp. 37-46.
- [1990] - "Pour une poétique de l'attention". In: *L'interaction communicative*/Berrendonner, A. et Parret, H. . Berne, Frankfurt/M. New York, Paris.
- [1992] - "Présence de Wölfflin", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges.

- [1995] - “Plaidoyer pour le *Tempo*”. In: *Le Devenir*/direction Jacques Fontanille,
Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Pullim, pp. 223-241
- Zilberman, R. [1984] - *A Produção Cultural Para a Criança*/ org. Regina Zilberman - Ed.
Mercado Aberto: Porto Alegre.

Discografia

O número que aparece no início de cada disco citado corresponde ao código do texto neste corpus. Primeiro temos o número da história (Alice = 1, Branca de Neve = 2, Casamento da Baratinha = 3, Chapeuzinho Vermelho = 4 e Pinóquio = 5), depois o número da versão.

1 - ALICES

- 1-1. **Alice no País das Maravilhas**./ adaptação de João de Barro, Selo Disquinho, Continental, Gravações Elétricas S/A, disco nº 1.14.201.035 (DIC-4035), ©1964, P1964.
- 1-2. **Alice no País das Maravilhas**./ adaptação Edy Lima, coleção Estorinhas de Walt Disney, Abril Cultural, disco nº EWD 15, ©1970, P1970.
- 1-3. **Alice no País das Maravilhas/ O Rapto das Margaridas**./ adaptação de Eliseu Alvarenga Miranda e Sueli Garrasino Poggio, selo Carroussell, CID, disco nº LP CARR 10034, ©1984, P1984.
- 1-4. **Suzana Vieira Conta Alice no País das Maravilhas**./ adaptação Fátima Valença, coleção *Olha Quem Está Contando*, disco nº 01015/3, ©1995, P1995.

2 - BRANCAS DE NEVE

- 2-1. **Branca de Neve e os Sete Anões**./ (início)./ adaptação João de Barro, Continental Gravações Elétricas S/A, disco nº 30.103, ©1950 (data inferida pelo número: o 30.113 foi lançado em setembro de 1950).
- 2-1. **Branca de Neve e os Sete Anões**./ (final)./ adaptação João de Barro, Continental Gravações Elétricas S/A, disco nº 30.104, ©1950 (data inferida pelo número: o 30.113 foi lançado em setembro de 1950).
- 2-2. **Branca de Neve**./ direção Cláudio Santoro, selo Carroussell, CID, disco nº CAR 20009, ©1974 (data obtida nos arquivos da gravadora).
- 2-3. **Branca de Neve e os Anõezinhos/ Chapeuzinho Vermelho**./ Elenco do Galinho, selo do Galinho, Chantecler, disco nº 2.09.411.004, P1979.
- 2-5. **Branca de Neve/ A Guardadora de Gansos**./ coleção Xuxa Apresenta Conte Outra Vez, Globo Editora, disco nº BMG 56.697.162, ©1991.
- 2-4. **Vinte Mil Léguas Submarinas/ Branca de Neve e os Sete Anões**./ adaptação Edy Lima, coleção Clássicos Disney, Nova Cultural, sem número, ©1986.

3 - BARATINHAS

- 3-4. **Dona Baratinha**./ história Cristina Porto, coleção TABA Histórias e Músicas Brasileiras, Abril Cultural, disco nº THMB 036, © e P1983.

- 3-1. História da Baratinha/ A Moura Torta/ O Velho, o Garoto e o Burro./** adaptação João de Barro e Elza Fiusa, Continental Gravações Elétricas S/A, disco nº 1.14.205.003, P1965.
- 3-5. História Infantil Vol.2./** (contém *O Casamento da Baratinha*)/ adaptação Leila Victor, CBS, disco nº 56120, P1968.
- 3-2. Histórias de Bichinhos./** (contém *Casamento de Dona Baratinha*)/ Elenco Radioteatral Zaccharias e Sua Orquestra, RCA discos, disco nº 107.0002, P1968.
- 3-3. Quem Quer Casar Com Dona Baratinha./** adaptação Roberto de Castro, selo Carroussell, CID, disco nº CS CAR 20018, P1976.

4 - CHAPEUZINHOS VERMELHOS

- 4-4. Branca de Neve e os Anõezinhos/ Chapeuzinho Vermelho./** Elenco do Galinho, selo do Galinho, Chantecler, disco nº 2.09.411.004, P1979.
- 4-1. Chapeuzinho Vermelho/ O Rouxinol do Imperador/ O Leão Cantor./** adaptação João de Barro e Elza Fiusa, selo Discão, Gravações Elétricas S/A, disco nº 1.14.405.002, P1965.
- 4-2. Chapeuzinho Vermelho./** adaptação Edy Lima, coleção Estorinhas de Walt Disney, Abril Cultural, disco nº EWD 26, © e P1970.
- 4-3. Chapeusinho Vermelho/ O Patinho Feio./** direção Paulo Tapajós, selo Carroussell, Max Wolfson Import Export, disco nº 2020, P1960 (data deduzida, dentre outros fatores, pelo tipo do disco: compacto 45 RPM).
- 4-5. Chapeuzinho Vermelho./** história Maria Clara Machado, coleção TABA Histórias e Músicas Brasileiras, Abril Cultural, disco nº THMB 039, © e P1983
- 4-7. Chapeuzinho Vermelho./** direção Newton da Mata, coleção as Mais Belas histórias de Todos os Tempos, Globo Editora, disco nº BMG 56.697.162, ©1988, P1988, 1991, 1995 e 1997.
- 4-8. História Infantil Vol.4./** (contém *Chapeuzinho Vermelho*)/ adaptação Leila Victor, CBS, disco nº 56129, P1968.
- 4-6. Lília Cabral Conta Chapeuzinho Vermelho./** adaptação Fátima Valença, coleção Olha Quem Está Contando, CID, disco nº 01012/2, P1994.

5 - PINÓQUIOS

- 5-1. Pinóccchio./** adaptação Paulo Soledade, selo Disquinho, Gravações Elétricas S/A, disco nº 1.14.201.012, ©1960.
- 5-2. Pinóquio./** adaptação livre Alan Lima, edição Sonora Infantil, Pais e Filhos, Bloch Editores, disco nº 441.436 PT, P1968.
- 5-3. Pinóquio./** adaptação Edy Lima, coleção Historinhas Disney, Abril Cultural, disco nº HD 4, ©1970, P1970 e P1978 .
- 5-4. Ramallete de Contos Vol. 2./** (contém *Pinóccchio*)/ adaptação Roberto de Castro, selo Carroussell, CID, disco nº LP CAR 10019, P1977 e 1978 (a segunda data consta dos arquivos da CID).

