

A intervocalidade mostrada em canções para crianças

Maria das Dores Nogueira Mendes

Aurélia Bento Alexandre

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

Palavras-chave: discurso literomusical para crianças; posicionamento; intervocalidade

The intervocality shown in songs for children

Abstract: The aim of this paper is to investigate the voices of the interdiscourse from the song “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977), that there is in the album “Os saltimbancos”, and the positions in the literomusical discourse for children. The notion of intervocality shown integrates the vocal investment, idea already developed by Mendes (2013). Even though we analyze

Maria das Dores Nogueira Mendes. Doutora em Linguística - UFC, Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará. dasdoresnm@yahoo.com.br.
Aurélia Bento Alexandre. Mestra em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada – UFRN, Professora do Instituto Federal do Rio grande do Norte – IFRN. aurelialex@hotmail.com.

only one song, the results confirm the hypothesis that in MPB there is a “dialogue” between the performer and the child, since both sing different parts of the lyrics, while in the Song of Mass for children, the children’s voices are just a kind of echo that repeat what the interpreters say.

Keywords: literomusical discourse for children; positioning; intervocality

Introdução

Neste artigo, focalizamos o conceito de intervocalidade mostrada para investigar a relação entre a mobilização de outras vozes pelos intérpretes e a constituição de posicionamentos no discurso literomusical para crianças. Este artigo constitui uma primeira aplicação do projeto INVOCANÇÕES: investimento vocal em canções para crianças, cadastrado no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, que procura analisar como o investimento vocal pode ser um elemento delineador de posicionamentos também no Discurso literomusical para Crianças.

O conceito operacional intervocalidade mostrada, desenvolvido em tese de doutorado por Mendes (2013), já foi também usado por Zumthor (1993, p.144) para designar as “trocas de palavras e de convivência sonora”. No caso da nossa pesquisa, que se baseia na Análise do Discurso, na linha de Maingueneau, aplicada ao discurso literomusical por Costa (2012), designa, especificamente, a troca entre diferentes modos de cantar e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical. Aqui, aplicamos esse conceito em uma canção do disco Saltimbancos (1977), composto e arranjado pelo compositor argentino, naturalizado italiano,

Luis Enríquez Bacalov, e adaptado para o português pelo cantautor brasileiro Chico Buarque, identificado com o posicionamento MPB.

A intervocalidade mostrada

Diferentemente da obra *O cancionista* (TATIT, 1996), que analisa a relação da voz falada e da voz cantada na composição de canções, consideramos, entretanto, a fala cotidiana como apenas uma das vozes que constituem e podem ser exibidas no investimento vocal estabilizado em um fonograma. Nesse sentido, pretendemos observar como os intérpretes da canção em análise mostram, ou tornam audível, a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Para identificar como essas relações são exibidas no investimento vocal, adaptamos para a dimensão vocal os valores de captação e subversão, propostos por Maingueneau (1997). Para tanto, foi necessário relacionar tais valores com parâmetros de leitura/audição vocal, como qualidade vocal, pronúncia, pausas etc, já que esses recursos também podem ser encontrados de forma semelhante ou divergente em outros investimentos vocais e em outras vozes do interdiscurso, como a falada.

Os parâmetros vocais mencionados foram subtraídos de Belhau e Ziemer (1988), que os empregam para avaliação terapêutica da voz e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise no investimento vocal da relação entre qualidades vo-

cais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso, como também a relação entre essas qualidades vocais no investimento vocal em relação com a sua projeção na cenografia das canções, não significa, porém, adotar os conceitos de base da Fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob a óptica da Análise do Discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo. A seguir, comentamos alguns desses recursos vocais que norteiam a análise do investimento vocal da canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 1997).

Parâmetros vocais

Até mesmo Belhau e Pontes (1989, p.57) que avaliam as características vocais de um ponto de vista psicológico alertam para a mediação cultural que os sentidos atribuídos a elas às sofrem: [...] os dados da psicodinâmica vocal pertencem aos padrões sociais e culturais de um indivíduo, devendo-se evitar fazer uma análise fragmentada (BELHAU; PONTES, 1989, p. 57).

Desse modo, em outra cultura, poderiam ser atribuídos valores diferentes às mesmas características vocais. Apesar de os autores fazerem tais observações relativas à respiração na voz falada, elas são válidas também para a voz cantada, na medida em que essa também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de a voz falada e de a voz cantada apresentarem suas particularidades, também formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), aquela constitui esta e esta ainda pode representar aquela. Portanto, investigamos o modo como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz.

Isso tem relação, por exemplo, com a segmentação da cadeia fala-

da, na medida em que a presença constante de alongamento de vogais no final das frases musicais implica menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. No entanto, se não há tais alongamentos e uma presença frequente de pausas não preenchidas vocalmente, isso torna a cadeia da fala mais segmentada, ou seja, com frases musicais mais curtas.

Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, na medida em que uma menor segmentação da cadeia falada produz a impressão de que a emissão vocal é mais lenta, ao passo que, se ela é mais segmentada, aparenta ser emitida de modo mais rápido.

Já as “substituições de sons” ou “variações articulatórias de um mesmo som”, que segundo Belhau e Pontes (1989, p. 41) modificam a pronúncia, e ainda a supressão ou ligação entre sons podem apontar para uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a ilusão de velocidade e a pronúncia nos possibilitam identificar, a ouvido “cru”, as principais alteridades em relação às quais os intérpretes sinalizam assim para uma afirmação das suas identidades vocais e, por extensão, do posicionamento no qual esses tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Os saltimbancos e as relações discursivas

O disco *Os saltimbancos* (Chico Buarque, 1997), diferentemente dos que muitos pensam, não foi resultado da peça homônima, pelo contrário. Conforme narra o próprio compositor¹, ele surgiu de um disco infantil italiano chamado *I Musicanti*, cuja autoria das composições é de Luis Enríquez Bacalov e de Sérgio Bardotti. Tais canções eram baseadas no conto dos Irmãos Grimm, *Os Músicos de Bremen (Die Bremer Stadtmusikanten)*. Sérgio Bardotti era também, de acordo com Chico Buarque, quem tinha versionado várias de suas canções para o italiano. Fazendo o percurso inverso, Chico traz as bases do disco italiano para o Brasil e propõe para a sua gravadora, à época a Phillips, lançar um disco infantil. Segundo o cantautor, a gravadora concordou, visto que não ficaria muito caro e que “havia pouco mercado para músicas infantis. Nem Xuxa tinha ainda. Era uma novidade aqui”. O disco surpreende em termos de sucesso, e surge a ideia da montagem da peça.

Com base nessas informações, é possível notar, na composição desse álbum, movimentos que ocorrem no nível do texto e do discurso. No nível discursivo, pode-se pensar na relação metadiscursiva entre o sujeito Chico Buarque e a própria prática discursiva na qual está inserido, a literomusical, quando toma as bases de um disco já existente em outra língua. No nível textual, os animais que são os enunciadores das canções, pretendem formar um conjunto musical, o que mostra, mais

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

uma vez, essa relação, pelo texto, entre o sujeito e o discurso (metadiscursiva). Ocorre também intertextualidade com as letras já existentes no disco italiano e a retextualização de tais letras para o contexto brasileiro, visto que, nesse disco, é explorada a interação entre diferentes usos do “português brasileiro”, na medida em que há o investimento do uso mais corrente, ao lado de uma “fraseologia brasileira” (“nenhuma banana”, “quando a porca torce o rabo”, “Eram tratados como bestas”, “o negócio está preto”). Essa mescla de registro, que não é o foco do nosso artigo, pode ser explorada pelo viés dos conceitos interlíngua e plurilinguismo interno (MAINGUENEUAU, 2001).

De acordo com Souza (2002), o uso, na obra, de gírias e expressões cotidianas, ajuda a compor a alegoria que referencia o processo histórico. Algo semelhante ocorre com as canções de sucesso que acompanham cada nota musical, em “Minha canção”: “Tem Dó” (Vinícius de Moraes/Baden Powell), “Prece ao Sol (Wilson Baptista/Jorge de Castro), “Milho verde” (Gilberto Gil), “Farofa” (Mauro Celso), “Ave Maria no Morro” (Herivelto Martins) e “Juventude Transviada” (Luiz Melodia)², “funcionando como marcas indicativas de tempo e lugar dos quais a história está sendo contada” (p. 292). Percebemos aqui que, novamente, coadunam-se as estratégias intertextual e metadiscursiva na medida em que os trechos reportados, ou seja, parte de canções famosas, são da prática discursiva na qual o sujeito está inserido, a literomusical. Nesse sentido, desmistifica-se, de certo modo, a ideia de que onde há intertextualidade, há interdiscursividade.

Não se pode deixar de destacar também o forte caráter intertextual como o conto “Os músicos de Bremen” e, conseqüentemente, interdis-

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

cursivo, com o discurso literário. O conto, por sua vez, estabelece também uma relação com o discurso político na medida em que, conforme Schimit (2015), os animais representam os servos e os seus proprietários, os senhores feudais. A adaptação que Chico faz mantém essas relações com o discurso literário e o político e as amplia, na medida em que, de acordo com Souza (2002, p. 291), se levamos em conta “as opções políticas e a formação de Buarque”³, os saltimbancos aludem também *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell (1945/2007), uma fábula sobre a Revolução Russa de 1917.

Amostra de análise

Trecho falado anterior à canção

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

1- Jumento: - Hon! Sabe o que eu digo a vocês, começo a me sentir melhor agora que somos três.

3. Chico já havia se baseado em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, para escrever, em 1974, a sua primeira obra literária, *fazenda-modelo*.

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

No trecho acima, já identificamos uma intervocalidade com a voz falada, visto que, apesar de figurar no fonograma da canção “História de uma gata”, não é cantado, mas falado, justamente para promover

uma maior incorporação do diálogo que ocorre entre os quatro bichos. Entre tais vozes não está apenas a de Nara Leão, que interpreta a enunciadora da canção, a gata, mas para acentuar o caráter “conversacional” do trecho, a voz de cada um dos animais é feita por um intérprete diferente. Assim, Magro e Ruy, integrantes do grupo MPB4, interpretam, respectivamente, o jumento e o cachorro, e a cantora Miúcha faz a voz da galinha.

Para representar os animais na canção, cada intérprete capta do interdiscurso sons não lexicalizados (onomatopaicos) que imitam a voz desses animais. Magro, que interpreta o jumento, mesmo que, num enquadre político do álbum, lançado nos anos de chumbo da ditadura brasileira, esse animal represente o líder que se rebela e é responsável pela organização de um grupo, e, portanto, estaria mais autorizado a falar como gente, com itens lexicalizados, ainda emprega no início do diálogo um “hon” (l. 01), ou seja, a segunda metade do som “hi-hon” que lembra a voz do jumento. Cumpre notar que, na quinta fala do jumento, ocorre a expressão “é o bicho” (l. 11), que tanto pode significar que o melhor amigo do bicho “é outro animal” como “algo incrível”. Tal ambiguidade semântica é desfeita, no plano vocal, visto que ocorre mudança no tom de toda a expressão, que é emitida sem pausas entre seus elementos (o melhor amigo do homem É O BICHO). Para construir o segundo sentido, teria que haver uma pausa depois de “é” e do “o” (o melhor amigo do homem é Ø O Ø bicho) e uma tom mais agudo no artigo definido.

Nara Leão, que faz a voz da gata, recorre logo no início da sua primeira fala, ao ronronar (l. 02). Em um álbum para crianças, parece óbvio que a cantora utilize tal estratégia para esclarecer que quem está enunciando é uma gata. Entretanto, se considerarmos o viés político

da época, que é colocado de forma alegórica na obra, a gata pode representar, conforme Souza (2002, p. 299), a condição de artista/intelectual, mal visto pelo governo por expor suas ideias. Nesse sentido, lembrando que o ronronar é um processo normal do corpo dos felinos, usado para expressar sentimentos, entendemos melhor a relevância dessa escolha. Acrescenta-se ainda o uso de outros itens não preenchidos lexicalmente -, humm rum rum ram ram – (l. 14) e a ofegância e o alongamento do som “u” (l. 20), os quais, além de imitarem a voz da gata, mostram uma espécie de choro ocasionado pelo sofrimento que ela passou por saber cantar, o qual será contado na canção.

Ruy, o intérprete do cachorro, é quem menos fala no diálogo e quem menos produz itens preenchidos lexicalmente. Entretanto, recorre fortemente a imitação de sons produzidos pelo cachorro. Essa baixa produção de itens lexicais pelo cachorro, contrariamente ao que ocorre com o jumento, é perfeitamente explicável pelo enquadre político em que o cachorro representa os militares (um soldado leal que não se opõem às ordens, obedece sempre, no entanto, apresenta descontentamento com essa situação).

Miúcha, para imitar a voz da galinha, recorre a uma estratégia diferente daquelas utilizadas pelos outros intérpretes. Ela repete a primeira sílaba da palavra “conjunto” (13), iniciada pelo som /k/ para representar o cacarejar da galinha. Ao analisarmos o álbum em um enquadre político, segundo Souza (2002, p. 299), a galinha “é caracterizada como operária, idosa e mulher”.

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

A canção constitui uma espécie de continuação do diálogo que a antecede. Nele, a gata, demonstra interesse em formar um quarteto com o trio de animais (jumento, cão e galinha) que acabara de encontrar. Ao ser questionada pela galinha se sabia cantar (“Nós vamos à cidade, vamos fazer um con – conjunto. Você também sabe cantar?”), ela demonstra ter vivido experiências negativas (“infelizmente”) por ter se envolvido com essa prática.

A galinha e os outros animais insistem para que ela conte melhor essa estória. Tem-se assim a canção, propriamente dita, posterior ao diálogo, cuja cenografia se constitui em uma narrativa, com enredo retrospectivo da sua vida até aquele momento. As cenas se passam no passado e em duas topografias diferentes, o apartamento e a rua. Vejamos a letra:

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

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

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

Quando ouvimos, em toda a canção, a voz macia e pequena, ou seja, com pouco volume e potência sonoras, de Nara Leão, podemos pensar que essa qualidade vocal, de algum modo, sugere características de um gato: pelo macio, movimentos harmoniosos, ágeis e passos suaves e silenciosos. Ouvimos, no início dos versos 22 a 31, que correspondem ao primeiro momento da narrativa, no qual ocorre o “vergonhoso processo de cooptação e perda de referenciais” sofrida pela gata (SOUZA, 2002, p. 299), que Nara Leão utiliza-se, para captar do interdiscurso a voz da gata, além das características da sua qualidade vocal, do alongamento do primeiro som /a/ em “aaalimentaram” (l.22), “aaacariciaram”, “aaaliciaram” (l.23), “aaacostumaram” (l.25). Como todas essas palavras alongadas são antecedidas por “me”, gera-se o som onomatopaico [miaw].

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

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

Se consideramos que em “Os músicos de Bremen” os animais são todos machos, que, a adaptação para o disco italiano e para o brasileiro, passou a ter duas fêmeas, a galinha e a gata, e que a própria gíria “gata” já era, à época, usada com o sentido de mulher muito bonita, atraente, sensual, não é difícil alinharmos a gata da canção com uma mulher jovem, que era pobre (“Nós, gatos, já nascemos pobres”), antes de encontrar esse companheiro de quem ela depende financeiramente, o qual lhe proporciona todo o conforto material (apartamento, telefone, almofada, filé-mignon), mas que a submete, tolhendo sua liberdade (“Fique em casa [...]”). Toda essa parte, que vai do início da canção até a linha 31, constitui a situação inicial da cenografia-narrativa, na qual toda a situação estava ainda em equilíbrio. A gata vivia conforme as regras do dono, portanto esse trecho é cantado de forma contida. Conforme Souza (2002, p.99), “Do ponto de vista material e afetivo, [a gata] tinha uma vida desconhecida pelos outros [animais] [...] Entretanto, a contrapartida desse bem-estar é a ausência de liberdade”.

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

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

O intervalo entre as linhas 40 a 43 compõe o clímax, o terceiro momento da narrativa, qual seja, o retorno da gata ao apartamento e o relato da retirada das mordomias (“De manhã eu voltei pra casa/ Fui

barrada na portaria/Sem filé e sem almofada”) como punição por ter desobedecido aos conselhos que lhe eram dados, principalmente, “ficar em casa”. Aqui, não é difícil estabelecer um paralelo representativo entre os gatos que fazem cantoria pelas ruas, aos quais a gata, enunciatória da canção se junta, e os artistas, principalmente da música, que, muitas vezes, exercem seus ofícios também no período noturno. Isso é reforçado quando a enunciatória (gata) atribui “a cantoria” como causa para essa retirada de privilégios. Cabe notar o alongamento no “a” que finaliza essa palavra, como se para colocar no plano da expressão o sentido da palavra, ou seja, expressar a “cantoria” de modo cantado. Para aferir isso, podemos comparar essa forma de cantar com o modo “mais falado” que a palavra “portaria” é cantada.

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

O trecho que compreende as linhas 44 a 49 constitui o quarto momento da narrativa, o desfecho, no qual a gata informa como está a sua nova vida no momento em que ela encontra o trio de animais. Esse tempo, que é o da enunciação (“Mas agora o meu dia-a-dia”). A topografia é a da rua (“É no meio da gatária 46 - Pela rua virando lata”). Aqui, é cantada/narrada a resolução do conflito que se iniciara na linha 32. A gata abandona o apartamento com todas as suas comodidades, o qual simboliza a repressão, e vai para rua, que representa a

liberdade. Tem-se assim toda uma reincorporação/assunção dos seus referenciais de “gata”, os quais haviam sido perdidos quando ela habitava o apartamento: “Eu sou mais eu, mais gata”, “[...] meio da gataria”, “[...] virando lata”. Nesse sentido, há um rompimento com a submissão e um empoderamento da enunciadora (gata), marcada na expressão “sou mais eu” e na repetição do intensificador que acompanha o qualificativo gata (“mais gata”).

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

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

A canção, em suas múltiplas semioses, é tão rica em significação que é difícil esgotá-la, como atestam outras análises, dentre as quais destacamos Souza (2002) que procura identificar nela as proposições polí-

ticas, Rufino (20008) que busca evidenciar as estratégias de persuasão utilizadas pelo enunciador (autor/compositor) para obter a adesão do seu público (criança). Além disso, poderia ser feita também, a análise do arranjo instrumental, que, juntamente com outros elementos, marca os diferentes momentos da “narrativa”.

Entretanto, nenhum desses foi o nosso objetivo aqui, mas o de perceber quais vozes foram trazidas do interdiscurso (intervocalidade mostrada) para compor o investimento vocal da canção, dentre as quais destacamos a voz falada, a voz de crianças e a voz de animais, por meio de recursos vocoverbais mobilizados pelos intérpretes, a fim de, futuramente, analisarmos se a forma como o intérprete gerencia tais vozes se constituiria em uma marca do posicionamento MPB para crianças, quando comparado a outros posicionamentos.

Considerações finais

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

Os intérpretes adultos de canções para crianças parecem também se identificar com uma forma de cantar mais falada, na qual os recursos vocais empregados por eles constroem um tom mais coloquial, que

os distancia de emissões vocais que investem mais na potência e na dramaticidade. Além disso, parece ser frequente os intérpretes adultos usarem suas vozes para imitar sons produzidos por animais para denotar distintas funções discursivas, dentre elas, especificar os diferentes enunciadores da canção, como vimos aqui.

Referências

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

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

COSTA, N. B. *Música Popular, Linguagem e Sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

MAINGUENEUAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

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

MAINGUENEUAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. *“O duro aço da voz”: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará*. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

Orwell, G. *A revolução dos bichos*. Tradução Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SCHIMIT, C. Dialogismo entre os irmãos Grimm e Chico Buarque: revisitando narrativas infantis clássicas. *Línguas & Letras*, Unioeste, vol. 16 – Nº 32 – 2015.

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

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

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